Муниципальное казенное учреждение культуры

дополнительного образования Шелеховского района

«Центр творческого развития и гуманитарного образования

им. К.Г. Самарина»

Балакирева М.А.

**ВОСПИТАНИЕ ПИАНИСТА**

Методические рекомендации

г. Шелехов

2020

**СОДЕРЖАНИЕ**

4

[**Пояснитительная записка** 3](#_Toc20661063)

[**Глава I.** Звук. Работа над звуком 4](#_Toc20661064)

[**Глава II.** Педаль. Значение педали в исполнительском процессе 6](#_Toc20661065)

[**Глава III.** Развитие техники в младших классах музыкальной школы 7](#_Toc20661066)

[**Глава IV.** Работа над этюдами 9](#_Toc20661067)

[**Глава V.** Игра технического комплекса. Гаммы, аккорды, арпеджио. 10](#_Toc20661068)

[**Заключение**](#_Toc20661070) 12

[**Список использованных источников**](#_Toc20661071) 13

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

*«Всякая педагогика определяется ответами на четыре вопроса: кого учить, для чего учить, чему учить и как учить?»*

*/Г. Коган/.*

Работая над большой, объёмной темой «Воспитание пианиста» и раскрывая вопрос Г. Когана «как учить?» основополагающими задачами в работе с учениками считаю, во-первых: воспитание слуха, воспитание отношения к звуку и работа над звуком. Во-вторых: развитие техники, приобретение базовых навыков с первого класса – фундамента техники пианиста и работа над упражнениями, гаммами, этюдами.

## ГЛАВА I. ЗВУК. РАБОТА НАД ЗВУКОМ

В основе воспитания пианиста находится работа над звуком. Важно научить любить ребёнка, начинающего пианиста, фортепианный звук – полный, мягкий, сочный и привить потребность в таком звучании. Начало этой работы – слушание звука относится к самым первым шагам ученика и в дальнейшем совершенствуется бесконечно.

В первом классе ДМШ приобретаются базовые навыки: опора на инструменте, игра весом от плеча до кончиков пальцев, приёмы звукоизвлечения штрихов: нон легато, легато, стаккато. Педагог должен научить ученика извлекать звук приятного тембра, но учитывать своеобразное детское туше, потому что детская рука, мышечный аппарат недостаточно физически развит, поэтому в начальный период обучения не следует требовать от ученика давления на клавиши, чтобы избежать зажатости руки и резкого громкого звука.

Путём показа, объяснений, работы на уроке добиваться того, чтобы погруженные в клавиши пальцы вместе со свободно опирающимися на них кистью и рукой давали красивое, полное звучание. Ученика нужно научить опустить пальцы и руку «в клавиши, в рояль», хорошо почувствовать клавиатуру, прислушаться как звучит инструмент, услышать протяжённость звука «чтобы звук лился». Воспитывать с детских лет вокальное, а не ударное отношение к звучанию. Уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения нужно учить его слышать звук от его начала и до конца, ощущать, «вести» его кончиком пальца пока звук длится. При переносе руки, например, упражнение «Радуга», переносить не только руку, но и как бы «нести звук», не ставить палец на клавишу, а извлекать звук, не держать клавишу, а вести звук, не поднимать руку, а брать дыхание. Важно с самого начала обучения правильно работать над приёмами звукоизвлечения. Штрих легато – это умение связать без толчка один звук с другим, вливание одного звука в другой. Переступающие пальцы ведут руку, которая перемещая опору, сохраняет плавное движение. Взаимодействие пальцев и руки придаёт звуку глубину, мелодии связность. Дослушивание каждого звука мелодии обеспечивает плавный переход в следующий звук, ощущение движения музыки к опорным точкам и ухода от них способствует развитию и цельности музыкальной фразы. Задачи взаимодействие пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии следует ставить при прохождении в младших классах таких пьес, как: Д. Штейбельт «Адажио», Р. Шуман «Первая утрата», А. Хачатурян «Андантино», Г. Телеман «Пьеса». Не меньшее значение имеют факторы музыкального развития для соотношения звучности мелодии и аккомпанемента. Правая рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью и ощущением живого развития музыкальной фразы. Левая рука должна рука играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодий, дополняя её звучание и помогая её развитию. Работая над соотношением звучности бывает полезно поделить партии правой и левой рук между учеником и педагогом. Это поможет ученику услышать должный уровень звучания, чтобы затем добиться его, играя двумя руками вместе. В некоторых случаях, когда позволяет фактура, полезно сопровождение поиграть выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить её ведущую роль. Такой способ можно применить, например, при работе над сонатами Кулау, Клименти, В.Моцарта. Очень важна роль дыхания в исполнительском процессе. Это такое музыкальное дыхание, которое является важнейшим условием живой и выразительной музыкальной речи. В игровом процессе музыкальное дыхание связано с соответствующими движениями рук. Правильное дыхание объединяет фразу, организует движение пианиста и помогает осуществить динамическое развитие. Дыхание помогает выразить и характер музыки. Большое значение я придаю интонации, рассматривая музыку «как живую речь, как своеобразный язык, неоценимый прежде всего в качестве проводника мыслей и чувств». От интонационного смысла произведения во многом зависит содержательность исполнения. С вопросами интонирования связано выделение интонационных точек. «Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых всё строится. Они очень связаны с гармонической основой» /К. Игумнов/. Исполнительское интонирование нужно рассматривать в тесной зависимости от понимания значения лиг и фразировки. Важна необходимость широкого мелодического дыхания, связь отдельных мотивов и фраз в одно органическое целое, выполнение лиг не должно приводить к раздроблению дыхания и обязательному снятию руки после каждой лиги. Необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее, не смаковать его, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер.

## ГЛАВА II. ПЕДАЛЬ. ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАЛИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ

## Музыка – это организм, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга. Когда говоришь о протяжённости звука рояля, о пении на фортепиано, невольно обращаешься к педали. Педаль для учащегося – это новая область звучания и нужно чтобы ученик впервые с радостью соприкоснулся с ней. Знакомство с педалью должно открыть новую страницу в его музыкальной жизни. Однако вводя педаль, надо учитывать особенности развития учащегося, конечно, не только физические /ноги не достают/, но и психически, то есть особенности его общего музыкального развития. Одним учащимся педализация объясняется раньше, другим-позже, и пьесы, на примере которых происходит знакомство с педалью тоже различны. Способному, активному ученику, который тянется к гармонии, можно разрешить уже в самом начале обучения заключительные аккорды пьесы поддержать педалью. С учеником инертным, вялым в реакциях работа протекает иначе, применяются разные приёмы с целью вызвать у него желания педализировать, развить потребность его слуха к педали. Нет ничего хуже формального подхода к педализированию. Педаль – жизненная влага фортепианного звучания, его дыхания, «душа рояля» или можно привести высказывание Ф. Бузони «педаль – лунный свет, льющийся на пейзаж». Педализация – это творческий процесс. Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано /А. Рубинштейн/. Мастерство педализации заключается во владении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к звуковой цели. Средства эти – время нажатия и снятия педали, и различная глубина нажатия. Есть полная педаль, полупедаль, четвертьпедаль и между ними возможны ещё градации. С точки зрения художественной цели педаль можно разделить на две категории: педаль фактурно-необходимая и педаль, обогащающая звучание. Фактурно-необходимая педаль та, без которой музыкант теряет свой смысл. Это – романтическая педаль, получившая своё полное развитие у Ф. Шопена и Ф. Листа. Основные элементы, на которые опирается педализация в произведениях Шопена – гармония и особенно басы. Если Ф. Шопен первооткрыватель заложенных в рояле волшебных акустических тайн, то Ф. Лист создатель поистине царского великолепия, звучания небывалой пышности, заставившего рояль звучать разом во всех регистрах. Музыка Листа требует сочной, красочной педализации и вместе с тем тончайших градаций неполной педали. Музыка Л. Бетховена – переломный период фортепианной фактуры и педализации. Он первый начинает обозначать педаль. У Л. Бетховена педаль необходима как краска и как динамическое, выразительное средство. В фактуре паузы и штрихи имеют реальное значение, педаль не должна их смазывать. Тонкость и разнообразие фактуры В. Моцарта естественно требуют тонкости и разнообразия педализации. Артикуляция занимает больше место в выразительной сокровищнице В. Моцарта. Педаль служит и чёткому штриховому противопоставлению. Следует остерегаться слияния педалью гармонических фигураций в мелодии, имеющих ритмическое значение. Этот совет относится и к исполнению произведений И. С. Баха. Поэтому И.С. Баха нужно играть с педалью, но с умной, осторожной, чрезвычайно экономной педалью /Г. Чейгауз/. В итоге, работая над звуком и решая звуковые задачи следует помнить, что «главное – слух, слух и слух! Если он утрачивает должное внимание, перестаёт слышать и контролировать каждую ноту во всей её интенсивности, то всё постепенно расползается, и пальцы перестают повиноваться» /К. Метнер/. Всё решительно сводится к одному – внимательно себя слушать /К. Игумнов/.

## ГЛАВА III. РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

*«Педагог должен дать исполнителю то, что называется школой».*

*/А. Гольденвейзер/.*

*«Играть надо не только как музыканту, но именно как пианисту».*

*/Г. Нейгауз/.*

## Приобретение техники движений связано с развитием физических/мышечных свойств и психических/волевых качеств. Основополагающими являются нервно-психические, мозговые импульсы и конечно музыкальность/яркость образных представлений, ощущение живого пульса музыкальной ткани/. Техника – это удобное движение, удобная правильная посадка, это геометрия движений, экономичность, рациональность передвижения, умение распределения веса и самоконтроль, управляемость техническим процессом. Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Всякий игровой приём, навык должен быть обоснован музыкальным выражением. Точно так же музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений. Каждый приём, даже из первоначально даваемых, должен иметь перспективу развития до высокого уровня владения пианизмом. Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами. Основные принципы развития пианистического аппарата: гибкость и пластичность аппарата, связь и взаимодействие всех его участников при ведущих живых и активных пальцах, целесообразность и экономия движений, управляемость техническим процессом и как необходимый итог, звуковой результат.

## Наиболее важен и труден начальный период обучения. «Начало – это дело такой огромной важности, что тут хорошо только самое лучшее, нужен учитель основательный, внимательный, добросовестный и опытный» /И. Гофман/. Работая с начинающим, педагог приступает к возведению своего рода музыкального фундамента. Его качество и направленность в большой мере определят ход дальнейшего обучения, а могут отразиться и на всём будущем ученика. Первый этап – период освоения первоначальных навыков игры. Основа технического и музыкального развития ученика – правильная посадка за инструментом, приёмы звукоизвлечения, предполагающие естественность и рациональность движений рук и пальцев, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами. Это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Свобода – не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но это отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению. Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики, фактуры. Главный принцип обучения научить слышать звуковой результат движений рук. Запоминание физических ощущений приспосабливание рук и пальцев к клавиатуре должно идти вместе с восприятием звучания. Посадка за инструментом предполагает непринуждённость, отсутствие напряжённости, но в то же время организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечей, шеи. Свобода плечевого пояса, правильное ощущение к использованию движений рук от плеча до кисти необходимы для технического развития. Чтобы объяснить ученику как нужно ощутить всю руку, я предлагаю ему гимнастические упражнения: имитация полёта большой, красивой, нежной птицы. Состояние рук, кистей несколько расслабленное. «Взмах» начинается с локтя, имитирующий спокойное, широкое, гибкое движение крыльев птицы. Упражнение «подснежник» - руки по очереди плавно поднимаются и опускаются на колени, кисть висит расслабленная, как цветок. Для установки руки я применяю упражнение: нужно поднять руки и опускать на подушечки пальцев сначала на стол, крышку инструмента, затем опускать руку на третий палец на стол, затем на клавишу, таким же движением поочерёдно всеми пальцами каждой руки. Для устойчивости кисти одновременно первый и пятый пальцы опускаются на клавиши, затем первый и третий пальцы, третий и пятый, второй и четвёртый пальцы. Очень важна для постановки руки организация свода кисти, кистевая «рессора». Без ощущения прочности свода не может быть и прочности пальцев, их опоры. Необходимое положение свода обеспечивается присобранностью пальцев, выпуклость суставов. Существуют разные образные сравнения: рука образует «домик», держит мячик. Необходимо контролировать положение первого и пятого пальцев. Важно воспитать правильное ощущение опоры пальцев, их цепкость. От чувства опоры, контакта пальцев с клавишами зависит качество, окраска звука. В зависимости от звукового замысла кончики пальцев активно «осязают» дно клавши, «погружаются» в неё. Без активности пальцев нет чёткого звучания, уверенности исполнения. Уже первоначальный навык игры нон легато должен воспитывать ощущение опоры пальцев, цепкого «осязания», чувство кончика пальца, который поддерживает всю руку. Критерием правильности служит певучий, полный, сочный звук. Работа над артикуляцией пальцев начинается с момента игры легато. Естественно, что подъём пальцев, ощущение их опоры будет наиболее активным на кульминационных звуках мотива, фразы. Хорошая артикуляция предполагает не только активность пальцев, но и своевременный их подъём после извлечения звука, без увязания на клавише. При игре легато важно чтобы ученик не поднимал следующий палец слишком рано – только перед тем, как следует на него переступить и опускал на клавишу без толчка руки, немного отводя мягкую кисть. Важно обратить внимание на движение первого пальца. Он должен подниматься естественно, активно, плавно, использовать вертикальное движение этого пальца. Артикуляция, независимость пальцев бывает затруднена, если руки ученика недостаточно пластичны, без хорошего растяжения пальцев. Нужно использовать упражнения и этюд, построенные на элементах арпеджио и гармонических фигурациях, естественно при этом увеличиваются и вспомогательные движения кисти. Без налаживания объединительных движений кисти невозможно исполнение легато и хорошее выговаривание мотивов, а также ощущения дыхания руки. С первых шагов изучения легато важно дать понять ученику, что музыкальный мотив – это музыкальное слово.

## В начальном периоде обучения часто бывает затруднительным исполнение пятипальцевых последовательностей, четвёртый и пятый пальцы обычно слабые и зависимые друг от друга. Укрепление их должно идти постепенно, важно чтобы слабые пальцы при игре правильно располагаясь на клавиатуре, не сползали на края и чтобы кисть во время игры помогала объединительным движением. Последующие этапы работы над техникой представляют собой совершенствование первоначальных, базовых навыков игры и на этой основе – развитие пальцевой гибкости, чёткости, цепкости, кончиков пальцев, ловкости движений руки на клавиатуре. Эти качества развиваются только при неослабном слуховом контроле над выразительностью, чёткостью и ритмичностью своей игры.

## ГЛАВА IV. РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ

Она состоит из нескольких этапов. Это сначала тщательный разбор нотного текста, игра полностью и по частям. Цель этой работы музыкальное освоение – умение сыграть осмысленно, с правильной фразировкой, выразительно. Конечно, сначала ученик учит этюд в медленном темпе. Но медленное движение не порождает быстрое, поэтому следующий этап – проба этюда в более подвижном темпе. Определяются недостатки игры и отрабатываются неудавшиеся элементы, полезно ввести упражнения. И завершающий этап собирание отдельных элементов в целое. Для работы в быстрых темпах полезна методика, использующая ритмические варианты. Такой метод упражнений даёт хороший результат. Игра разными ритмами должна происходить при точном метре, первая, сильная доля всегда должна быть на месте, с метром не надо шутить. Остановки дают возможность оглядеться, психологически приготовиться к быстрому движению. В дальнейшем определением оптимального темпа являются хорошее звучание, ритмичность, чёткость игры, удобство и естественность движения рук и пальцев. Нарушения чёткости, ровности, свободы может происходить в результате неправильного членения пассажа, искажения контуров мотива. Это лишает мелодию смысла и создаёт технические неполадки. В этюдах с использованием арпеджио членение членение на мотивы может быть связано с позициями. Нужно следить и за аккомпанементом, который является дирижёром, несёт функции ритмического управления движения. Для построения упражнений в работе с этюдами используются отдельные элементы пассажей, мотивы, которые разучиваются разными способами: многократное повторение элемента на одном месте с перерывами между повторениями; образование секвенций из вычленяемого элемента; элемент трудный для одной руки можно учить обеими руками в зеркальном расположении. Всякое вычленение мотива и исполнение его во время упражнений не должно противоречить фразировке. Упражнений существует бесчисленное множество. Однако выбор их должен прямо вести к цели. Каждому ученику нужно подобрать именно «его» упражнение. Ученик обязан понимать смысл упражнения, данного ему учителем.

## ГЛАВА V. ИГРА ТЕХНИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА. ГАММЫ, АККОРДЫ, АРПЕДЖИО

Игру гамм, арпеджио, аккордов этого обязательного комплекса упражнений я начинаю с первого года обучения ученика. Систематическая игра гамм, аккордов, арпеджио развивает не только двигательные, но и аппликатурные навыки, закладывается аппликатурная культура исполнения, укрепляет теоретические познания и ладотональные слуховые представления. Поэтому я добиваюсь от учащихся твёрдого знания аппликатуры, ключевых знаков и стараюсь чтобы гамма звучала красивым, певучим звуком с динамическими оттенками, чёткой артикуляцией. Прохождение гамм можно начинать после того, как хорошо освоены пятипальцевые последовательности легато.

Затем вводится приём подкладывания первого пальца. Играя упражнения на подкладывании первого пальца ученик должен правильно располагать на клавиатуре второй, третий, четвёртый пальцы /ближе к чёрным клавишам/.

Одновременно с мелкой пальцевой техникой я работаю над аккордами. Большое значение я придаю мышечным ощущениям, возникающим в процессе игры: умению ощущать движение плеча, предплечья, кисти и пальца. Аккорды исполняются без «шлепка» руки, пальцы организованы, погружаются в клавиши, хорошо ощущая опору кончиков пальцев. Звучание плотное, протяжённое. В работе над аккордами я пользуюсь упражнениями сущность которых заключается в проработке каждого звука в отдельности, в укреплении каждого пальца. Вырабатываются независимость пальцев, точность «удара», крепость свода руки.

Важное условие исполнения арпеджио – певучее легато, исключающее толчки рукой на каждом звуке. Для этого необходимы хорошее «осязание», «взятие» каждым пальцем клавиши и объединяющее движение кисти от первого к пятому пальцу, постепенное «собирание» пальцев к концу мотива.

В своей педагогической работе я встречаюсь с учащимися у которых слабые, проваливающиеся в фалангах пальцы, неустойчивый свод руки или зажатость, отсутствие гибкости кисти, вялость пальцев. Первая задача, стоящая перед учащимися с общим типом недостатков – достижение сочности и плавности звучания, внимание должно быть направлено на восприятие взаимосвязи звуков, выслушивание в мелодический оборот или просто в широкий интервал, в данную интонацию. Постепенно можно увеличить темп, но надо внимательно следить чтобы найденное удобство ведения звуковой линии сохранялось и в более подвижном темпе. Другая крайность – вялость пальцев, неопёртый звук. Следует заострить внимание ученика на ощущении в кончиках пальцев, заставив «подобрать» их.

Уделяя внимание движениям пальцев и кисти, не следует забывать об участии предплечья, плеча и спины в общем процессе игры. Только пальцевая игра при недостаточном использовании мышц верхней части руки и плеча привела бы к скованности пианистического аппарата. Ученик не сможет достичь виртуозности и свободы исполнения, масштабности звучания. Надо по-разному подходить к игре своего ученика с её иногда многими недочётами двигательного порядка. Нужно особое внимание, чтобы, наблюдая, анализируя, видеть причины этих недостатков, руководить развитием техники учащегося. Труд – залог успеха в работе над техникой, домашнюю работу учащегося надо подчинить строго установленному ритму занятий. Регулярность особенно необходима для развития виртуозности, техники пианиста. Войти в трудовой ритм жизни ученику не так просто. И педагогу обычно приходится даже самому составлять расписание домашней работы ученика. Работа над техникой требует от ученика полной отдачи внимания и сил. Он должен чувствовать дружескую руку педагога, которая ведёт его по пути преодоления трудностей. Я считаю, что педагогу нужно быть осторожным в своём поведении с учеником. Нельзя кричать и раздражаться, резко нарушать ритм указаний. Уметь ценить внимание, сосредоточенность ученика, никогда не забывать, что ученик – это ребёнок и в его жизни есть ещё много заданий и интересов. Помнить, что личные свойства ученика играют главную роль в занятиях и в воспитании пианиста.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

## Для меня занятия с учеником есть творческая работа обеих сторон и она должна быть пронизана волей и уверенностью в успехе. Психология учащегося – инструмент очень тонкий, требующий пристального внимания. Я не верю, когда говорят, что какой-либо ученик не поддаётся развитию в техническом плане. Если он музыкален – должен поддаваться, и педагог обязан найти пути, как помочь ему.

## Считаю, что каждый педагог обязан постоянно, тщательно изучать технологию процесса фортепианной игры, потому что она неотъемлемая принадлежность самого фортепианного искусства.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Об искусстве фортепианной игры [Текст]/ Г.Г. Нейгауз. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1982.
2. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства [Текст]/А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988.
3. Коган, Г.М. У врат мастерства. Психологические предпосылки успешности пианистической работы [Текст]/Г.М. Коган. – М.: Москва, 1961.
4. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]/А.Д. Алексеев. – М.: Москва, 1978.