Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств № 3»

Демского района городского округа город Уфа

Республики Башкортостан

Методическая разработка

«Некоторые аспекты развития фортепианной техники в младших классах музыкальной школы»

Выполнила: Гумерова Д. Х.

преподаватель по классу фортепиано

Уфа – 2016

Содержание

1. Введение 3
2. Определение понятия «техника» 5
3. Некоторые причины возникновения проблем с развитием 6

техники и методы их преодоления

1. Заключение 13
2. Список литературы 16

**Введение**

Проблемы, связанные с развитием техники у обучающихся, принадлежат к числу наиболее острых, волнующих педагогов любых специальностей. Техническая база закладывается в младших классах детской музыкальной школы, поэтому в это время следует уделять развитию техники особое внимание. Начало обучения – это самый трудный и ответственный период.

Основная цель технического развития - обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях.

В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. «Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» - сказал А. Блок. Инструменталист может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. Эта техника - результат многолетнего труда - требует неустанной заботы о её поддержании на должном уровне, не говоря уже о естественном стремлении к совершенствованию своего исполнительского мастерства. Отсюда - необходимость систематической тренировки того «живого механизма», от которого зависит художественная сторона исполнения.

В художественной деятельности музыканта само понятие талантливости складывается из сочетания музыкальных и технических данных, и только при наличии обоих компонентов возможен успех в области исполнительства. Поэтому развитие технического мастерства должно занимать чрезвычайно важное место в работе музыканта. И не удивительно, что этому вопросу всегда уделялось много внимания в практической педагогике, в методических пособиях и трудах по теории исполнительства.

Цель данной работы – рассмотреть некоторые аспекты развития фортепианной техники, проанализировать основные причины трудностей, возникающих в ходе работы с учениками средних классов музыкальной школы.

**Определение понятия «техника»**

Существует распространенная точка зрения, что техника – это беглость и ловкость пальцев; умение играть в темпе, и при этом крепко, четко, уверенно – гаммы, арпеджио, октавные пассажи, различные пьесы инструктивного характера.

Более объемное, универсальное толкование техники – это умение музыканта выразить в своем творчестве именно то, что он желает выразить. «Техника – это умение выявлять свои творческие намерения, осуществлять их на практике» - сказал Л. Н. Оборин. Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования. Техника предстает обычно во всем богатстве и разнообразии звукоколористических эффектов, сочных тембровых красок, педальных тонкостей.

Способностью быстро двигать пальцами природа одаряет иногда и мало музыкальных людей. Демонстрация скорости и выносливости, не выявляющих содержание музыки, никогда не доставит слушателям подлинного эстетического удовлетворения.

На развитие музыкально – технических способностей обучающихся оказывает влияние много факторов: например, как рано (или, наоборот, поздно) начато обучение; насколько квалифицированно, качественно и грамотно осуществлялось педагогическое руководство; каковы сами условия жизнедеятельности ученика, его образ жизни; характер, тип нервной системы и состояние здоровья. Но, прежде всего, важны природные данные ученика.

**Некоторые причины возникновения проблем**

**с развитием техники и методы их преодоления**

Что же нужно для успешного развития техники? Самый ответственный момент в работе педагога с начинающими учениками – это **постановка рук**. Приступая к обучению ребенка к музыке, необходимо учитывать характерную для юного возраста разбалансированность действий руки. Важное действие педагога – собрать все изолированные части руки в единую двигательную систему, организовать их синхронные действия.

Нередко можно заметить, что у некоторых начинающих учеников при виде инструмента появляется какая-то настороженность, а это вызывает внутреннюю зажатость. Следует учитывать, что руки ребенка до начала обучения не делали движений, характерных, например, для игры *staccato*, *legato*, тремоло и т.д. Ему приходиться осваивать совершенно новые, непривычные двигательные приемы. Следствием этого являются внутренние зажимы. Некоторые дети судорожно цепляются за клавишу, поднимают плечи, напрягают спину, шею, мышцы лица. Скрытые напряжения при извлечении звука могут войти в привычку, стать основой неправильного приема игры. Ученик, не умея пользоваться при звукоизвлечении весом руки и ощущая слабость неокрепших пальчиков, старается преодолеть ее, сжимая руку. Чем сложнее места, разучиваемые им, тем сильнее он зажимается. Преподавателю нужно следить за тем, чтобы при активном пальцевом ударе рука ученика свободно опиралась на клавиатуру.

Очень важным является **посадка ученика** за роялем. Нужно следить за тем, чтобы ученик сидел за инструментом спокойно и удобно, он должен почувствовать, что основой является позвоночник, который должен быть прямым и эластичным. При этом лопатки прилегают к спине, грудь открытая, плечи опущены. Их лучше по возможности не поднимать и не выдвигать, а сохранять спокойными во время игры. Л. Н. Оборин замечает: «Сидеть предпочтительнее всего прямо, допустим лишь небольшой наклон вперед. Плечи должны быть опущены и свободны». Такая осанка позволяет сохранять устойчивость посадки и дает возможность свободно поворачиваться и наклоняться в разные стороны. Поддержка мышц спины – одно из главных условий неутомляемости аппарата. Сохранять осанку помогает опора на ноги.

Бывает, что **недооценивается** **специальная тренировка**. Некоторые считают, что всевозможные упражнения уведут ученика от музыки. В результате обучающийся с самого начала не получает базы, необходимой для более сложного репертуара. Это приводит к тому, что между художественным развитием ученика и его техническими возможностями со временем происходит разрыв. Когда в пьесах встречаются технические трудности, к которым ученик не подготовлен, его аппарат вынужден выполнять непосильную работу, что не проходит для него бесследно, начинают болеть руки.

Уже в младших классах школы исполняемый репертуар требует от ученика самых разнообразных движений. При работе над техническими трудностями необходимо уделять пристальное внимание двигательной стороне исполнения.

Фортепианной игре вредит пассивность, приводящая к недобиранию звука и общей вялости игры. Борьба с пассивностью должна выражаться во внутренней и внешней собранности, в частности – в нахождении более экономных, организованных движений. Организованность движений должна сочетаться с освобождением от лишних напряжений. Свобода – не есть отсутствие напряжения мышц, но отсутствия напряжения излишнего, являющегося помехой движению. Свобода – это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц.

Распознается **излишнее напряжение** различными способами:

1. слуховое восприятие (для игры скованных учеников характерно форсирование звука)
2. субъективные ощущения (чувство скованности, быстрое утомление в руках)
3. внешний вид ученика во время игры («тряска» руки, растопыренные пальцы, жесткое запястье, прижатые или чрезмерно отведенные локти, приподнятые плечи)

Существуют различные пути борьбы с напряжениями. Надо заставлять ученика вслушиваться в игру и добиваться требуемой звучности. Важно, чтобы ученик осознавал чувство свободы во время игры. Привычка к освобождению должна сделаться как бы автоматической.

Пользу в борьбе с напряжениями могут оказать некоторые двигательные приемы. Большое значение имеет «дыхание» кисти. Привычку систематически освобождать кисть можно уподобить умению правильно, ритмично дышать во время бега. Иногда снятию лишнего напряжения помогает беззвучное проигрывание неудающегося пассажа или трудной фигурации.

Проблема «освобождения рук» неотделима от другой, столь же важной проблемы, именуемой «**координацией рук**». Обе они упираются в проблему преодоления природной взаимосвязи рук.

Сенсорные и моторные пути, связывающие мозг и тело, почти полностью перекрещены. Каждая рука обслуживается противоположным полушарием. При совершении определенного движения одной рукой срабатывают двигательные механизмы у другой руки и провоцируют совершенно одинаковые по форме движения. Над двигательными механизмами ребенка в большей, чем у взрослого, степени довлеет тенденция к симметрии. Это признак недостаточной «зрелости мозга».

Необходимо учесть приведенные закономерности физиологии движений, начиная работу с детьми. Поэтому на уроках с учеником необходимо заставлять его выполнять движение каждой рукой в отдельности так, чтобы оно не накладывало бы отпечатка на движение другой руки.

Задача педагога – не упускать из виду моменты, вызывающие затруднения у ребенка, связанные с координацией рук.

Многие учащиеся рано или поздно, в большей или меньшей степени сталкиваются с неприятным ощущением **утомляемости рук**. Иногда ученики, желая сказать, что у них устали руки, говорят: «У меня болят руки». Между понятием «устает» и «болит» существенное различие: «устает» рука постепенно, с окончанием игры ощущение усталости проходит. Ощущние боли возникает сразу и с окончанием игры не проходит.

Утомленная рука теряет точность, подвижность, силу. Усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра усталыми руками может привести к заболеванию рук («переигранные руки»). Как правило, утомляемость рук – это сигнал серьезного неблагополучия, следствие скованности рук, неразвитости пальцев.

Каковы же причины утомляемости рук? Во-первых, это неэкономичная игра. Расходование мышечной энергии в быстром тепме не отличается от расходования энергии в медленном темпе.

Во-вторых, попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также, все, что недостаточно прочно выучено зажатыми руками. Ученику кажется, что так легче попасть на нужную клавишу или аккорд, додержать длинный звук. Встречаются также случаи превращения эмоционального напряжения в двигательное. Это – психологическое заблуждение. Опыт показывает, что наши руки «попадают» гораздо точнее и лучше «запоминают» различные движения именно в пианистически-свободном состоянии. Сначала нужно научиться в медленном темпе свободными руками попадать, не запутываться в сложном пассаже. А затем, повторяя эти свободные движения неоднократно, можно рассчитывать, что рука так прочно «запомнит» нужное движение, что не сможет уже не попадать куда надо. И хотя, зажатость не всегда и не сразу приводит к утомлению рук, ее надо искоренять как можно раньше. Иначе она станет привычной манерой игры. Долг педагога – вовремя заметить этот психофизический процесс зажатия, добиться на уроке свободной игры.

Третьей причиной утомляемости рук является неумение справиться с фактурными трудностями. Объективно утомительны на рояле этюды, построенные на беспрерывном движении. Чтобы справиться с ними, необходимо научить ученика отдыхать во время игры. Это ощущение у ребенка приходит, если все элементы техники (развитые пальцы, умение пользоваться весом руки, овладение рисунком пассажей, нахождение «центров тяжести» и моментов относительного отдыха) собраны воедино, сконцентрированы, а лишние движения сняты. Все это и будет означать умение осуществлять принцип экономии в фортепианной игре.

Лишние движения, нередко встречающиеся у учеников с так называемыми «свободными» руками, обычно бывают мешающими, вредными движениями. Это не свобода, а распущенность, которая ведет к звуковым случайностям. Часто приходится наблюдать слишком высокий замах рук, который тормозит темп, вихляние кисти, разбивающее мелодическую линию и прочее. Движения пианиста должны быть целесообразными.

**Заключение**

Овладение техникой учащимися младших классов музыкальных школ должно рассматриваться в комплексном подходе ко всему процессу обучения пианиста. Один из важнейших факторов комплексного подхода – его целенаправленность.

В любой области человеческой деятельности, для любой специальности развитие техники обуславливается конкретными условиями данной деятельности: ее характером, особенностями, средой проявления, спецификой. Естественно, что процесс развития техники, пианистического аппарата, музыкальности и всех других компонентов, из которых складывается понятие «пианист», должен вестись с учетом всех особенностей, связанных и с самим учеником (возраст, данные, мера знаний, навыков, физиология, психология и т. д.), и с инструментом (многоплановость, многоэлементность фактуры, зависимость динамики от силы и характера удара пальцев и многое другое), и , конечно, с учетом особенностей используемого материала (текстов фортепианных произведений).

Все это свидетельствует о том, что педагог должен тщательно анализировать свою работу над развитием техники у ученика, вовремя замечать упущенное и не отягощать ребенка абстрактными техническими заданиями.

Овладение техническими приемами требует специальной повседневной работы. Фундамент техники закладывается в самом начале обучения. Этот период самый трудный и ответственный.

Педагоги в работе над техникой не должны забывать, что готовят пианистический аппарат к тому, чтобы он мог непосредственно, легко и свободно выполнять каждое волеизъявление пианиста. Нужно помнить, что главной целью является применение этих принципов в художественно - музыкальной литературе. Лишь под воздействием музыкальных образов возникает глубина ощущения, душевный подъём, обостряются рефлексы и появляется непреодолимая потребность разрушить все барьеры на пути к яркому и убедительному выражению музыки.

Нельзя забывать, что наряду с систематической работой по приобретению музыкально – пианистических навыков и разучиванию музыкальных произведений, нужно ещё исполнять готовые, уже выученные и сданные произведения. В таком исполнении все приёмы закрепляются, становятся естественными, и задачи двигательно – технические сливаются с художественно – музыкальными. Поэтому на уроках, уже с начального периода обучения, наряду с обычной работой должно быть отведено время на исполнение произведений (как небольшое выступление). Нужно стремиться, чтобы эта часть урока в конце концов приобретала всё большее значение с тем, чтобы исполнение на достаточно высоком уровне (и наизусть) стало основным, привычным условием, требованием, предъявляемым к обучающемуся. Это является свидетельством созревания исполнительской индивидуальности обучающегося и показателем главного успеха в работе преподавателя.

**Список литературы:**

1. Вопросы фортепианного исполнительства, вып.1, М., Музыка, 1965
2. Вопросы фортепианного исполнительства, вып.3, М., Музыка, 1973
3. Вопросы фортепианного исполнительства, вып.4, М., Музыка, 1976
4. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой» М., Музыка, 1985
5. Макуренкова Е. «О педагогике В.В. Листовой» М., Музыка, 1971
6. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры» изд. 4, М., Музыка, 1982
7. Оборин Л. «О некоторых принципах фортепианной техники», М., Музыка, 1968.
8. Перельман Н. «В классе рояля» Ленинградское отделение, Музыка, 1975
9. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста» М., Советский композитор, 1984
10. Шмидт – Шкловская А. «О воспитании пианистических навыков» Ленинград, Музыка, 1985