

А. А. Деманова

*Тренируем мозг –
развиваем технику*

Ставрополь
«АГРУС»
2024

УДК 681.816.2; 681.823

ББК 85.315.3:74.268.53

Д30

Рецензенты:

профессор кафедры специального фортепиано фортепианного факультета

СГК им. Л. В. Собинова, лауреат международных конкурсов

И. А. Хрулькова;

почетный работник культуры Ставропольского края,

заведующий отделением «Музыкальное искусство эстрады»

Ставропольского краевого колледжа искусств

О. Н. Щербин;

доцент кафедры специального фортепиано КГК им. Н. Жиганова

З. Т. Фахразиев

Деманова, Анна Аракадьевна.

Д30 Тренируем мозг – развиваем технику : методическая
разработка / А. А. Деманова. – Ставрополь : «АГРУС»
Ставропольского гос. аграрного ун-та, 2024. – 36 с.

ISBN 978-5-9596-2001-1

Данная методическая разработка поднимает проблему развития технических навыков как необходимого условия для устранения недостатков и достижения нужного музыкального результата в игре учащихся фортепианных отделений ДМШ и ДШИ. Детально описаны способы воспитания чувства ритма, координации работы аппарата, совершенствования умственной деятельности и слухового контроля, развития музыкальности. Приведены нотные примеры, указаны ссылки на видеозаписи применения каждого метода на практике. Рекомендации разработаны автором как на основе общеизвестных методик, так и на собственном опыте педагога и исполнителя. Данная методическая разработка может быть использована педагогами ДШИ и ДМШ для работы с учащимися.

УДК 681.816.2;681.823

ББК 85.315.3:74.268.53

ISBN 978-5-9596-2001-1

© Деманова А. А., 2024
© Оформление Ставропольский государственный
аграрный университет, 2024

Рецензия
на методическую разработку
преподавателя по классу фортепиано
Демановой Анны Аркадьевны
на тему «Тренируем мозг – развиваем технику»

В своей методической разработке «Тренируем мозг – развиваем технику» А. А. Деманова освещает комплекс важнейших задач в работе над фортепианной техникой с учащимися ДШИ и ДМШ. Целью данной разработки является показ конкретных рациональных способов устранения многих недостатков в игре учащихся и развития у них необходимых технических навыков.

В предложенном материале автор подробно и доступно описывает более двадцати разнообразных методов работы над фортепианной техникой. Ценность данной разработки повышают добавленные нотные примеры и ссылки на видео с демонстрацией практического применения каждого упражнения.

Среди достоинств рассматриваемой работы следует отметить, что А. А. Деманова приводит не только известные способы занятий, но и выработанные самостоятельно в течение исполнительской и педагогической деятельности.

Форма преподнесения материала грамотная и состоит из введения, основной части, заключения и списка используемых источников.

Данная методическая разработка актуальна, основательна и позволяет признать ее соответствующей как для учебно-методического пособия, так и для использования в работе педагогов фортепианного отделения ДМШ и ДШИ.

Профессор кафедры
специального фортепиано
фортепианного факультета
СГК им. Л. В. Собинова,
лауреат международных конкурсов



И. А. Хрулькова

И. А. Хрулькова

Д. И. Баранова

**Рецензия
на методическую разработку
преподавателя по классу фортепиано
Демановой Анны Аркадьевны
на тему «Тренируем мозг – развиваем технику»**

Автор данной разработки – Деманова Анна Аркадьевна – поднимает в своей работе важную проблему фортепианной педагогики. Это развитие технических навыков как необходимое условие устранения недостатков в игре учащихся ДМШ и ДШИ и достижения нужного музыкального результата.

Методическая разработка грамотно структурирована, последовательна и логична: есть введение, восемь основных глав, заключение и список использованной литературы.

Работа А. А. Демановой отличается углубленным подходом к изучаемому вопросу. Опираясь на известные методики, автор предлагает действенные способы из собственного исполнительского и педагогического опыта. В разработке детально показано, как можно эффективно преодолевать разные технические трудности. Работа изобилует конкретными нотными примерами, ссылками на видео.

Автор вплотную подходит к решению задач обучения юных пианистов: воспитание чувства ритма, координация работы аппарата, совершенствование умственной деятельности и слухового контроля, развитие музыкальности.

Данная разработка полезна и может иметь высокое практическое значение для педагогов фортепиано, так как ее результативность прогнозируема и реалистична.

Рецензент отмечает представленную работу как содержательную, актуальную для внедрения ее в педагогическую практику с учащимися по классу фортепиано в ДМШ и ДШИ.

Почетный работник культуры
Ставропольского края,
заведующий отделением
«Музыкальное искусство эстрады»
Ставропольского краевого
колледжа искусств



О. Н. Щербин

**Рецензия
на методическую разработку
преподавателя по классу фортепиано
Демановой Анны Аркадьевны
на тему «Тренируем мозг – развиваем технику»**

В данной разработке автор обозначает современные методы и приемы работы над фортепианной техникой с учащимися ДМШ и ДШИ, сочетая собственный опыт с известными методами.

Работа включает в себя следующие разделы: введение, основную часть из восьми глав, заключение и список используемых источников.

Тематика настоящей работы актуальна, поскольку развитие фортепианной техники является важнейшим средством для достижения необходимого качества исполнения музыкального произведения. Поэтому работа над техникой занимает одно из центральных мест в процессе обучения игре на фортепиано.

А. А. Деманова четко обозначает часто встречающиеся недостатки в исполнении у большого количества учащихся, предлагает большое количество разнообразных эффективных приемов работы для устранения этих недостатков. Все изложенные методы подробно и доступно описаны. Приведены нотные примеры, указаны ссылки на видеозаписи применения каждого метода на практике.

Автор компетентно и аргументированно формулирует цель и действие каждого из приведенных ею методов работы, подчеркивает их действенность и ориентированность на музыкально-художественные задачи.

Данная методическая разработка может быть рекомендована для использования педагогами ДШИ и ДМШ для работы с учащимися.

Доцент кафедры
специального фортепиано
КГК им. Н. Жиганова



З. Т. Фахразиев

Введение

*Чтобы играть быстро,
надо быстро думать.*

И. Гофман

В современных условиях все больше возрастает техническое мастерство у многих юных пианистов. Этот факт можно наблюдать, слушая различные серьезные фортепианные конкурсы. Учащиеся фортепианных отделений ДМШ и ДШИ все чаще исполняют произведения повышенной сложности, которые еще 10–15 лет назад можно было услышать только в конкурсных исполнениях более старших возрастных групп.

Соответственно возрастают требования к работе преподавателя. Ведь чтобы теперь достойно подготовить ребенка к серьезному фортепианному конкурсу, необходимо вывести его на более высокий уровень музыкальности и технических возможностей и соответственно на иной уровень мышления.

При этом, как показывает практика, на первый план выходят работоспособность ученика и его желание достичь определенных высот в пианизме, а также его умение сосредоточиваться и вникать в те задачи, которые ставит перед ним педагог, держать их в фокусе своего внимания. Наличие врожденного таланта у учащегося бесспорно облегчает ему достижение необходимого результата, но, как это часто бывает, не является решающим фактором. Сплошь и рядом встречаются случаи, когда музыкально одаренный, но невнимательный или просто ленивый ребенок исполняет свою программу гораздо хуже, чем учащийся со средними данными, приложивший максимум усилий для улучшения качества своей игры.

По моему мнению, развить можно абсолютно любой навык в исполнении музыкального произведения – любую технику, исполнение любого сложного метроритмического элемента, а также музыкальность. Применяемые в моей скромной практике методы работы направлены в первую очередь на тренировку мозга и уровня слухового контроля у ученика. Эти способы по-

вышают скорость мышления, скорость переключения контроля над разными задачами, скорость предслышания исполняемого музыкального элемента, улучшают контроль над координацией, контроль над выполнением нескольких разных действий одновременно и т. п. Могу с уверенностью утверждать, что именно скорость работы мозга и слухового контроля в сочетании с высоким качественным уровнем этих процессов — в наибольшей степени определяет беглость пальцев, качество звучания пассажей, их звуковую ровность и «бисерность», а также уровень исполнения любого вида техники.

Слово «техника» произошло от древнегреческого слова *technē*, что обозначает искусство, мастерство, умение. То есть фортепианная техника — это комплекс навыков пианиста, позволяющих ему справиться с различными фортепианными сложностями, овладеть разными стилями игры. Несомненно, техника пианиста не может быть самоцелью. Она является только средством в достижении им художественного замысла композитора, то есть музыкального результата. Движущая сила любого технического развития — это стремление к более выразительному исполнению.

И. Гофман говорил: «Техника — это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берёт то, что ему нужно в данное время и для данной цели». Е. Либерман в своем труде «Работа над фортепианной техникой» писал: «Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы — к более высокому пониманию музыки».

Как же расширить свой арсенал этих «инструментов», о которых говорил И. Гофман? Как эффективно совершенствовать «процесс технической работы», о котором писал Е. Либерман? В любом случае развитие технических навыков напрямую связано с укреплением нужных мышц и с максимально быстрым управлением этими мышцами мозгом и слухом. И существует много методов для совершенствования этого процесса. Их можно почерпнуть в литературе, уже ставшей настольной для многих поколений пианистов. Какие-то способы можно поза-

имствовать из различных мастер-классов ведущих педагогов-пианистов, а какие-то выработать самостоятельно.

Так сформировался и тот набор способов развития техники, о которых пойдет речь ниже. Все эти приемы показали ощутимые результаты даже у очень слабых учащихся при условии регулярных тренировок. Это мои излюбленные методы работы. Они способствуют устранению достаточно распространенных недостатков в исполнении у многих учащихся, а также отлично развивают и ускоряют их слуховой и умственный контроль.

1. О выработке чувства ритма и музыкальной пульсации

У огромного количества учащихся встречается такой недостаток, как отсутствие ощущения пульсации в музыке. Уточню, что в данном случае речь идет не о свободном исполнении – агогике, не об осмысленном расширении или движении «вперед» в музыкальной ткани, согласно фразировке. Здесь подразумевается неграмотное исполнение длительностей, пауз, отсутствие осознанности в чередовании сильных и слабых долей, открытая неровность метра.

Педагогу недопустимо «закрывать глаза» на этот недостаток, ссылаясь на индивидуальность учащегося. Свобода в исполнении, основанная на музыкальной фразировке, должна накладываться на выработанное ощущение внутренней пульсации. Иначе в исполнении ребенка будет царить метроритмический хаос.

В работе над чувством ритма и развитием чувства пульсации ощутимые результаты показывает практика применения следующих способов игры:

– **игра одной рукой со счетом вслух и с отстукиванием метра другой рукой по колену.** При этом лучше всего считать по самым мелким длительностям, встречающимся в данной музыкальной ткани (например, по шестнадцатым, добавляя к счету любой слог, чтобы на каждую шестнадцатую ребенок что-то

произносил и фиксировал свое внимание на структуре каждой длительности),



а отстукивать рукой по более крупным длительностям (например, по восьмым). Этот способ воспитывает не только чувство ритма, но и координацию, одновременное контролирование нескольких задач. Так можно заниматься над партией каждой руки отдельно. При этом желательно добавить отстукивание метронома, чтобы у ребенка не было шанса неровно считать, стучать и играть.



https://vk.com/video31542147_456239051

– **игра одной или двумя руками со счетом и с маршировкой.** Топанье в данном случае применяется вместо описанного выше отстукивания рукой. То есть считать вслух по самым мелким длительностям, а топать по более крупным. Применение данного способа показывает впечатляющие результаты даже в тех случаях, когда у ребенка вообще напрочь до этого отсутствовало чувство пульсации, ритма и координации. Топать надо попеременно то правой, то левой ногой, как бы маршировать, сидя за инструментом. Важно поднимать ногу полностью, от бедра, а не только носок. Маршировка не позволяет неровно считать и очень дисциплинирует внимание ребенка, развивает осознанное слышание всех длительностей, внутренней пульсации, пауз, способствует устранению скованности аппарата и т. д. При этом также можно добавлять отстукивание метронома.



https://vk.com/video31542147_456239050

Не следует опасаться, что частые занятия подобными способами, особенно под метроном, – сделают итоговое исполнение музыкального произведения статичным и роботоподобным. Как показывает практика, эти способы только воспитывают слух и развивают чувство ритма. Они помогают ребенку лучше понять и услышать структуру музыкальной ткани, а также делают последующую либо параллельную работу над фразировкой и музыкальностью гораздо более эффективной.

2. Осознание учеником элементов нотного текста

Одним из распространенных недостатков в игре учащихся является неумение дифференцировать написанный нотный текст. В этом случае ребенок видит не ноты, написанные в определенном порядке, а какую-то непонятную для него «черную массу». Чтобы справиться с этой сложностью, можно воспользоваться способом игры партии отдельных рук **с произношением вслух каждой исполняемой ноты в момент ее нажатия**. Если написан интервал или аккорд, то нажимать его звуки следует одновременно, а произносить – сначала нижний, потом верхний. Этот способ буквально заставляет ребенка осознавать и фиксировать внимание и слуховой контроль на каждой ноте. Конечно, очень важно следить за тем, чтобы ребенок произносил именно то, что написано, а не что-нибудь другое, путаясь в названиях нот. Так же потом ученику можно произносить вслух встречающиеся в нотном тексте обозначения динамических изменений, пауз, штрихов, начала и окончания фраз.



https://vk.com/video31542147_456239049

Также очень мощно работает **совмещение способов**. Например, одновременно топать или отстукивать рукой метр и играть партию одной руки с произношением каждой ноты.



https://vk.com/video31542147_456239048

3. **Укрепление пальцев.** **Чувство опоры**

Одним из серьезных недостатков в исполнении учащимися пассажей на мелкую технику является «склеенность» пальцев, сочетающаяся со слабыми пальцевыми мышцами. В этом случае будет отсутствовать необходимое качество артикуляции, силы и глубины звука, возникнут сложности при увеличении темпа игры. Здесь хорошо поможет способ **«поднял-ударил-расслабил»**. Перед взятием каждой ноты поднимается один палец – который сейчас готовится нажать на клавишу. Поднимается очень высоко, в закругленной позиции и фиксируется в этом положении на 2–3 секунды. При этом учащемуся обязательно надо вслух произнести «поднял». Без произношения вслух процесс не фиксируется мозгом и «пролетает мимо» внимания ребенка. Все остальные пальцы при этом должны быть в спокойном закругленном состоянии и касаться клавиш. Затем с максимальной силой и скоростью необходимо нажать на клавишу подготовленным пальцем и произнести вслух «ударил» или «нажал». Затем, одновременно с произношением слова «расслабил», нужно убедиться, что вся рука расслаблена от пальцев до кисти и выше. При этом лишь рабочий палец удерживает нажатую клавишу. Способ очень долгий, требующий терпения. Но он дает весьма заметные результаты уже за неделю ежедневных качественных тренировок минут по 20 в день. Этим способом целесообразно работать исключительно в медленном темпе, однако после его применения

автоматически повышается качество исполнения и в быстром темпе тоже.



https://vk.com/video31542147_456239047

Этот же способ отлично помогает при таком дефекте, как лишние движения пальца перед нажатием, остановка движения пальца перед нажатием. Каждое совершенное движение аппаратом во время игры должно быть логически обосновано. Все лишние движения только занимают время и рассеивают концентрацию ребенка, отвлекают на себя его внимание. Также лишние движения существенно снижают качество прикосновения пальца учащегося к клавише. Ведь при торможении пальца перед нажатием теряется его сила, звук становится поверхностным.

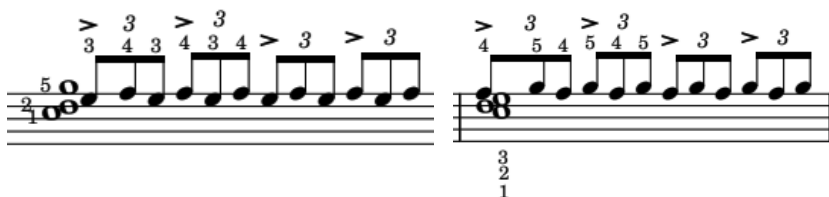
Еще один хороший способ устранения «склеенности» пальцев и укрепления их мышц – медленная и постепенно переходящая в быструю **игра трелей по триолям**. Также этот способ увеличивает индивидуальные возможности каждого пальца. Используем любую пятипальцевую позицию, например до-ре-ми-фа-соль, где у каждого пальца «своя» клавиша. «Рабочие» пальцы играют с высоким поднятием, но обязательно в закругленном виде. Необходимо на каждую сильную долю делать максимально сильный акцент. А «нерабочие» пальцы при этом должны непрерывно держать нажатыми «свои» клавиши:



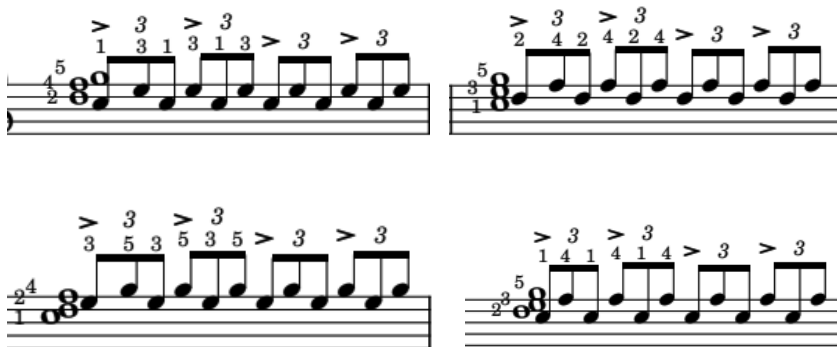
Поработав одной парой пальцев, «рабочими» делаем другие пальцы:



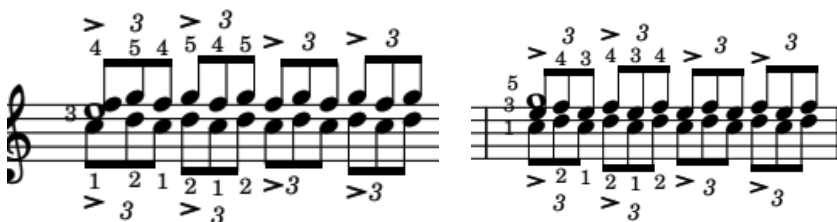
И так же работаем с парами пальцев «третий + четвертый» и «четвертый + пятый».



Затем переходим к работе не соседних пальцев:



После чего можно переходить к одновременной игре трелей в интервал:





https://vk.com/video31542147_456239063

Затем по такому же принципу надо потренировать пальцы левой руки.

Иногда у учащихся наблюдается недостаточный контакт с клавиатурой, безопорная, «поверхностная» игра. В таких случаях хорошо помогает следующий способ: встать около инструмента (или около стола) и сделать шаг назад. Не сгибая корпус и не отрывая ступни от пола, **опереться пальцами одной руки на стол или на клавиши инструмента**, перенести на них большую часть своего веса. И в таком положении медленно поиграть несколько минут. Затем сменить руку и так же поиграть партию другой руки. Этот способ хорошо воспитывает ощущение опоры на клавиатуру.



https://vk.com/video31542147_456239053



Чтобы играть без напряжения во всей руке, необходимо укреплять мышцы кончиков пальцев. Сильные кончики пальцев помогают брать качественное staccato и legato, а также «погружаться до дна» клавиши, извлекать «богатый» звук. Важно при

этом фиксировать свое внимание на расслаблении всех других мышц – в кисти, в предплечье, в плече. Для укрепления кончиков пальцев хорошо использовать два следующих способа в паре:

– **«выковыривание бусинки»**. Представим, что в клавише есть маленькая ямка и что в этой ямке лежит бусинка. Каким движением получится «ее достать» оттуда? Только максимально резким и сильным движением подушечки пальца внутрь ладони, обязательно включающим в себя извлечение звука на пальцевое staccato. Из этих движений кончиков пальцев и состоит данный метод работы.



https://vk.com/video31542147_456239046

– **«смахивание пылинки»**. Представьте пылинку на клавише. И «смахните» ее разгибающим движением подушечки пальца (обратное движение по отношению к «выковыриванию бусинки»). Это движение так же должно сочетаться с извлечением звука на пальцевое staccato, только, получается, – в другую сторону.



https://vk.com/video31542147_456239045

В работе с учащимися у меня есть понятие **«активное снятие»**. Это касается снятия большинства звуков, независимо от их длительности, за исключением тех случаев, когда над нотой написан знак staccato или legato. Суть «активного» снятия в том, чтобы додерживать звук, в зависимости от его длительности, а затем снять его кончиком пальца «выковыривающим», стаккатированным движением. Также бывает логично добавить к этому стаккатированному движению пальца и небольшое движение всей руки. При использовании «активных снятий» исполнение произведения в целом становится

четким, стройным, качественно артикулированным.



https://vk.com/video31542147_456239044

В работе над звуковой ровностью в пассажах на мелкую технику хорошо помогает **проигрывание на столе** (на крышке инструмента) напряженными кончиками пальцев. Становятся сразу очень заметны не только малейшие ритмические неровности, но и разница в звуке от стука пальцев по столу. При этом надо добиваться, чтобы звуки прикосновения всех пальцев были максимально одинаковы по силе и отчетливо слышны.



https://vk.com/video31542147_456239043

4. Свобода аппарата

К числу серьезных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость аппарата. Этот дефект может проявляться в виде поднятых надплечий, прижатых к корпусу локтей, приподнятых пяток и т. п. Устранить данный недостаток эффективно помогает вышеописанный способ игры с маршировкой, к которому добавляются **наклоны головы к правому и левому надплечью** попеременно, соответственно счету. Сами надплечья поднимать, разумеется, нельзя. При этом желательно считать вслух. Это добавляет еще одну задачу для умственной деятельности, а значит – тренирует координацию и способствует раскрепощению всего аппарата. Данным способом необходимо заниматься как в медленных темпах, так и в подвижных. Разница будет лишь в том, что в более быстрых темпах маршировка и

наклоны головы будут совершаться по более крупным длительностям, например по половинным или целым. Наклоны головы можно практиковать и без маршировки.



https://vk.com/video31542147_456239042

5. Звуковедение

Чтобы улучшить звуковедение и фразировку, хорошо помогают **круговые движения**. В первую очередь этот способ помогает ребенку понять – что такое вообще звуковедение и как оно звучит. Это может быть как кистевое движение, например в мелкой технике, так и движение всей рукой для исполнения, например, аккордовой фактуры. Рассмотрим круговое движение запястьем при игре одногласного пассажа. На сильную долю рука идет вниз и сразу же уходит в бок – в ту сторону, куда дальше «течет» музыка. На последующих слабых долях запястье «рисует» в воздухе плавное круговое движение до верхней точки и на следующую сильную долю – снова опускается вниз. На следующем примере лигами обозначены круговые движения запястья.



https://vk.com/video31542147_456239041

При игре мелодии на staccato тоже есть смысл применять круговое движение запястьем, а кончики пальцев при этом будут выполнять стаккатированное взятие нужных звуков. К слову сказать – при игре на staccato, на мой взгляд, крайне редко встречаются случаи, где задействовано кистевое движение. Staccato, как правило, логично брать либо только кончиком пальца, либо кончиком пальца + движение всей рукой.



https://vk.com/video31542147_456239040

Следует учитывать, что при работе в медленном темпе радиус кругового движения надо «рисовать» в воздухе большим, возможно даже утрированным. А впоследствии – чем быстрее темп исполнения, тем меньше будет амплитуда круговых движений, вплоть до того, что «рисование» круга упростится до небольшого движения «вверх-вниз». Но если до этого была тщательно проработана игра с утрированным круговым движением, то звуковедение станет максимально текучим, так как уже будет контролироваться слухом. Также имеет смысл при игре в быстром темпе захватывать в одном круговом движении большее количество нот, соответственно делая меньше сильных долей.

Например (лигами прорисованы движения запястья):



https://vk.com/video31542147_456239038

По этому же принципу следует совершать и **круговые движения всей рукой «от плеча»** при игре более крупной фактуры.

Например (лигами прорисованы примерные движения плеча (но не надплечья!) и локтя):



И потом также объединять эти движения, из двух круговых делать одно:



https://vk.com/video31542147_456239062

6. Ускоряем работу мозга и развиваем предслышание

Для работы над любыми быстрыми нотными построениями — одноголосными, интервальными или аккордовыми — есть несколько замечательных способов, приведенных ниже. Они в первую очередь воздействуют на мозг, «ломают» стерео-

типы, к которым он привык. После регулярного применения этих способов значительно ускоряется мышление, слышание и предслышание и таким образом улучшается техника исполнения.

– **«Нанизывание»**. Сначала надо добиться, чтобы в быстром темпе получилось исполнить первые четыре ноты пассажа. При этом надо их исполнять максимально быстро, ровно, четко и обязательно на одном движении – «упасть» рукой на первую ноту, проиграть последующие звуки на едином импульсе и затем «взлететь» рукой на последнем звуке. Движения руки «упасть» и «взлететь» не должны быть значительными. Вполне достаточно их выполнять на высоту нескольких сантиметров. Затем эти же 4 ноты надо поиграть в обратном направлении таким же качеством и той же аппликатурой.

Рассмотрим применение данного метода на гаммообразном пассаже. Лигами показаны примерные движения руки.



После того как данный элемент пассажа будет получаться и в одну, и в другую стороны, можно добавить следующую ноту и уже добиваться, чтобы эти пять нот получились так же качественно, так же на одном движении «упал – взлетел» и так же – и в прямом, и в обратном направлении.



Затем к исполняемому элементу надо добавить еще одну ноту.



А затем – еще одну. Важно, чтобы любое количество нот пассажа получалось исполнить в обе стороны максимально быстро, ровно, отчетливо и на одном движении руки.



Этим же методом необходимо проработать пассаж, но уже начиная не с первых его четырех нот, а с последних.



И, прибавляя по одной ноте, продвигаться к началу пассажа, постепенно увеличивая исполняемый элемент.



И так далее.

https://vk.com/video31542147_456239037



– «Змейка». Этим способом можно работать по 5 нот, по 6, по 7, по 8, по 9 и дальше по желанию.

Рассмотрим применение этого способа по 5 нот на примере начала известного этюда К. Черни:



Берем первые 5 нот пассажа



и играем их максимально быстро, ровно, четко и на одном движении, в прямом и в обратном направлении – как было описано в предыдущем способе:



Затем исполняем так же 5 нот, но уже от второй ноты пассажа:



– тем же качеством и с тем же движением руки и так же – в прямом и в обратном направлениях:



Затем играем 5 нот, начиная от третьей ноты пассажа:



И так же отрабатываем последующие элементы по пять нот и передвигаемся далее по пассажи. Необходимо добиваться, чтобы каждый элемент получался в прямом и в обратном направлении в максимально высоком качестве, на максимальной скорости и на едином движении руки.

Такой же принцип в работе способом «Змейка» по 6 нот. Рассмотрим на примере того же этюда.

Сначала добиваемся качественного звучания первых шести нот:



в прямом и в обратном направлении:



Затем работаем над шестью нотами, начиная от второй ноты пассажа:



И так далее.

Точно такой же принцип применяется при работе способом «Змейка» на любое количество нот – 7, 8, 9 – по желанию. Стоит помнить, что чем большее количество нот получается каче-

ственно сыграть в одном элементе данным способом, тем лучше будет получаться весь пассаж в итоге.



https://vk.com/video31542147_456239061

– «Смещение акцентов». Рассмотрим этот способ на примере начала ре-мажорного этюда К. Черни:



Для начала мы возьмем принцип игры по три ноты. Первая нота – «раз», вторая – «два», третья – «три» и далее цикл повторяется. При игре данным способом надо максимально акцентировать ноты, которые приходятся на счет «раз» и делать их длинными. А ноты, которые приходятся на счет «два» и «три», – делать безударными и короткими, но тем не менее четкими:



Проиграв таким образом всю партию, надо перейти к смещению акцента.

То есть на первую ноту уже будет приходиться счет «два», а не «раз»:



После этого можно переходить к следующему смещению акцента – начинать считать с «три»:

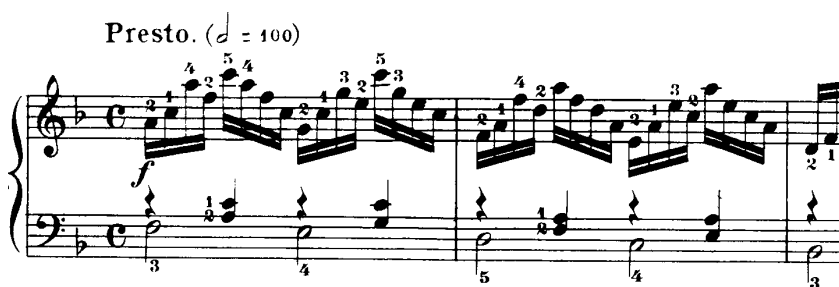


Точно такой же принцип действует в игре данным способом не по три счета, а по 2, по 4, по 6, по 8, по 16 – насколько хватит у исполнителя терпения и желания улучшить качество своего исполнения.



https://vk.com/video31542147_456239059

Еще один эффективный метод, который помогает ускорить слуховой и умственный контроль, – **игра с остановками по одному такту**. В некоторых случаях начинать можно с остановок каждые полтакта или даже каждую четверть такта. После того как проигрывание в таком виде не будет составлять сложностей, можно включать в одно звено все большее количество долей. Так можно тренироваться и одной рукой, и двумя. Главное при этом – от остановки до остановки исполнить все ноты быстро и качественно. Рассмотрим на примере этюда К. Черни:



Сначала делаем остановки на каждую из четырех долей такта, сначала работая только правой рукой, а потом двумя:



Затем играем с остановками на каждые полтакта:



И когда слух привыкнет контролировать в быстром темпе эти небольшие сегменты, тогда можно переходить к игре с остановками по целому такту:



https://vk.com/video31542147_456239058

При работе этим методом одной рукой хорошим вариантом будет делать **остановку на безударных нотах**, а не на тех звуках, которые изначально приходятся на сильную долю. Как бы «сместить» опорные ноты мелодии:

Остановка на каждой второй ноте четвертей:



Остановка на
каждой третьей
ноте четвертей:



Остановка на
каждой четвертой
ноте четвертей:



Поначалу такие смещения сильных долей будут вызывать затруднения. Но в результате регулярных тренировок этим методом – значительно увеличится скорость работы мозга, слуха и беглости пальцев.



https://vk.com/video31542147_456239056

7. Советы всемирно признанных пианистов

Очень действенный метод мне показала на своем мастер-классе известная пианистка Анна Цыбулёва – одна из лучших музыкантов нашего времени, победительница множества конкурсов, артист компании Yamaha, выступающая с лучшими оркестрами мира! Этому способу работы Анну в свое время научил ее педагог – профессор Клаудио Мартинес в Базельской академии музыки (Швейцария). Данный метод великолепно тренирует и скорость переключения умственной деятельности с элемента на элемент, и скорость контролирования нескольких задач одновременно, и индивидуальную работу каждого пальца.

Также он ощутимо тренирует слух, выравнивает звук в исполнении различных пассажей, Альбертиевых басов, значительно расширяет спектр пальцевых возможностей. С согласия Анны привожу здесь описание данного способа работы.

Его суть в том, чтобы совместить в одной руке игру разными штрихами, а потом добавить и разный ритм. Для удобства используем позицию на нотах ми – фа диез – соль диез – ля диез – си (или до). И кладем на эту позицию руку – у каждого пальца «своя» клавиша. Определяем два соседних пальца – в данном случае первый и второй, которые будут играть ноты на legato, и добавляем между этими звуками игру других пальцев на staccato – сначала третьим пальцем, затем четвертым, затем пятым:



При работе этим способом сначала надо поиграть нужными пальцами каждый голос отдельно – «легатный» и «стаккатный» – и следить, чтобы это не вызывало никакого напряжения. Чтобы никакая мышца не зажималась ни в руке, ни в кисти, ни в локте, ни на лице, ни где-то в другом месте. А потом уже в очень медленном темпе надо играть сразу два голоса, сохраняя расслабленность во всем теле. Тренироваться нужно столько, чтобы данный метод получался в достаточно быстром темпе, но самое главное – без малейшего напряжения во всем теле. Это важное условие, которое относится ко всем вариантам данного способа тренировки.

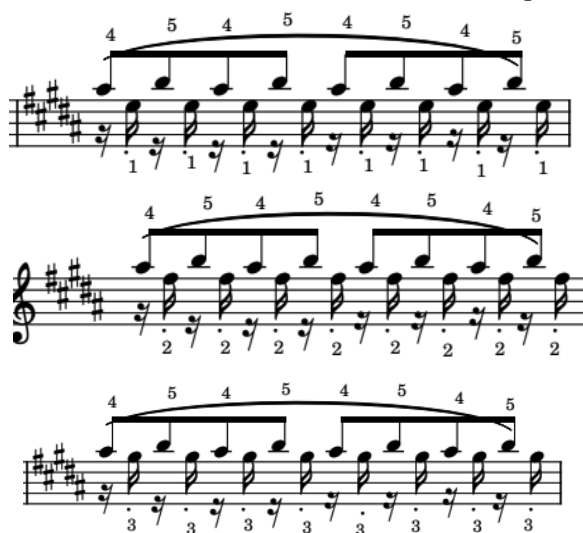
После того как «поработали» все три «стаккатных» пальца, меняем «легатные» пальцы и к их игре добавляем игру на staccato остальными пальцами:



Затем делаем «легатными» пальцами третий и четвертый:



И потом делаем «легатными» пальцами четвертый и пятый:



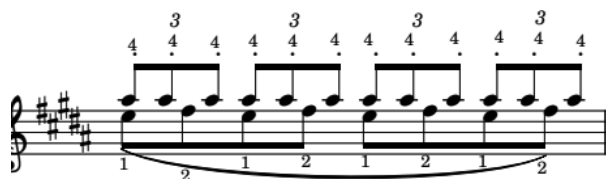
Точно так же происходит работа данным методом левой рукой:



и так далее – два пальца играют на legato, а остальные поочередно – на staccato.

Но на этом данный способ не заканчивается. Это только была описана первая его часть. Дальнейшие усложнения целесообразно применять только в работе с продвинутыми учащимися. К каждому выписанному выше примеру добавляем метроритмические сложности, оставляя аппликатуру и штрихи такими же, как они и были:





И так далее, чтобы все «стаккатные» пальцы играли свою ноту в ритме триоли. И точно так же левой рукой. Повторю, что нужно тренироваться до тех пор, пока будет достигнуто отсутствие зажатости в руке или в других мышцах аппарата.

После чего добавляем еще одну задачу – динамические изменения в одном из голосов – от *piano* постепенно на *crescendo* к *forte* и обратно. Важно при этом сохранять ровное *pianissimo* в другом голосе:



Затем надо поменять динамику в голосах:



Динамику желательно добавлять во все варианты этого метода и добиваться, чтобы именно слух диктовал пальцам – как они должны прикасаться к клавишам. Для еще большего совершенствования своих технических возможностей можно, при соблюдении такой же динамики, «стаккатную» партию исполнять по триолям:



Можно еще больше усложнить задачу, используя данный метод с вариантом полиритмии «три на четыре»:



Или «четыре на три»:



По желанию для таких тренировок можно придумать огромное множество вариаций совмещения разной динамики, тембров, ритмов. Можно делать «легатыми» не соседние пальцы, а пару «первый + третий», «второй + четвертый», «третий + пятый», «второй + пятый», «первый + четвертый» (не забываем, что каждый палец нажимает только одну «свою» клавишу!), а всем оставшимся пальцам «отдавать» «стаккатную» партию. И дальше в изобретении вариации данного метода каждый желающий может дать волю своей фантазии! Главное, соблюдать важные условия – отсутствие зажатости, а также максимально внимательный умственный и слуховой контроль.

После достижения достаточного мастерства данный метод можно еще больше усложнить, играя его двумя руками одновременно, и как вариант – правой рукой играть один из вышеперечисленных вариантов, а левой в это же время играть другой из них. Чем больше разных задач у мозга, которые ему необходимо контролировать в один и тот же момент времени, тем более совершенным он становится, в результате чего неизменно развиваются технические способности пальцев и всего аппарата.

По словам Анны Цыбулевой, принцип данного метода – очень эффективно работать над любым неудобным или трудным местом в музыкальных произведениях.

8. Развитие музыкальности. Слуховой контроль

Хотелось бы еще раз подчеркнуть, что в развитии технических навыков первостепенное значение имеет целесообразность и экономия движений. Каждое движение должно быть «для чего-то». А главным итогом развития техники выступает звуковой результат. Все выполняемые упражнения необходимо контролировать слухом – что получается, а что еще надо улучшить. Для улучшения слухового контроля обязательно нужно развивать музыкальность. В крайне редких случаях учащиеся обладают врожденной музыкальностью, не требующей никакого развития. Гораздо чаще встречаются дети со средними или слабыми показателями в этом вопросе.

Работа над развитием музыкальности – одна из самых сложных. Она связана с умением контролировать слухом мельчайшие детали звучания. Это «мягкие» окончания фраз, дослушивание длинных звуков, правильные «взятие» и «снятия» звуков, логика в звуковедении, необходимый баланс между горизонтальными пластами музыкальной ткани и многие другие «мелочи», без которых исполнение музыкального произведения теряет свое очарование даже при наличии приличной беглости пальцев.

Не всегда ребенок понимает, что ему объясняет учитель и часто выполняет его требования формально. Таких учащихся педагоги за глаза называют «деревянными», «не чувствующими музыку». Здесь все дело в неопытности слуха ребенка, в его неприспособленности замечать и анализировать звучание каждой мелочи. В таких случаях хорошо помогает многократное прослушивание ребенком небольшого отрывка (от двух до восьми тактов) нужного произведения в исполнении пианиста, на чью игру можно равняться. После чего учащемуся нужно постараться скопировать звучание этого отрывка самостоятельно.

При этом педагогу необходимо обратить внимание ребенка на каждую мельчайшую деталь эталонного исполнения отрывка – куда была поведена мелодия или какой-то элемент отрывка, где какое расширение, где замедление, насколько оно заметно,

какие звуки исполнялись тише, какие – громче и насколько, где звучали какие штрихи, акценты, и т. д., и т. п. Также важно объяснить учащемуся – почему музыкант исполняет каждый элемент этого музыкального отрывка именно так, а не иначе. И только потом, когда ребенок зафиксирует свое внимание на каждой музыкальной детали, тогда можно приступать к копированию им исполнения данного отрывка.

Перед исполнением на инструменте хорошо, чтобы ребенок спел по партиям то, что ему предстоит сыграть. При этом конечно нужно стремиться к попаданию в звуковысотность нот, но самое главное – повторить голосом все те характерные детали, о которых говорилось выше. После пропевания разных сегментов отрывка и фиксирования внимания на всех его деталях можно приступать к копированию на инструменте этого отрывка как по элементам и партиям, так и целиком.

Чтобы заставить слух учащегося быть еще более чутким, необходимо записывать это копирующее исполнение на аудио-или видеосъемку и тут же давать прослушать ее ученику. Важно, чтобы учащийся проанализировал и проговорил вслух – какие элементы он сумел скопировать с эталонного исполнения, а что именно не получилось. После достижения максимально высокого качества копирования данного отрывка можно переходить к следующему. Можно будет заметить, что с каждым разом ребенок все быстрее справляется с поставленными задачами, а следовательно – будет развиваться его музыкальность.

Не стоит опасаться, что копирование чужого исполнения мешает раскрыться индивидуальности ребенка. На данном этапе учащийся только учится слышать и контролировать все музыкальные детали и таким образом повышает уровень своей музыкальности. Повторюсь, что крайне важно при этом выбирать только исполнения серьезных музыкантов-профессионалов. Когда слух ребенка будет достаточно натренирован, то он сможет выражать свои собственные эмоции и мысли через исполняемое произведение.

Кроме того, нельзя недооценивать развитие внутреннего мира юного музыканта и спектра имеющегося у него багажа прочувствованных эмоций. Так как, чтобы выразить какую-то эмоцию в музыке, надо быть с этой эмоцией знакомым. К тому

же необходимо развивать абстрактное мышление, воображение. Для этого ребенку необходимо читать качественную художественную литературу, в которой отношения и поступки различных героев будут расширять и обогащать его внутренний мир. Чтение непременно скажется на музыкальности учащегося, на более осмысленном исполнении.

Также необходимо посещать концерты – как фортепианной, так и оркестровой, хоровой и вокальной музыки. Поначалу ребенок сможет только определить – понравилось ему данное исполнение или нет, без объяснения. Но чем больше он будет учиться фиксировать свое внимание на мельчайших музыкальных деталях, тем более осознанно он сможет аргументировать свое отношение к прослушанному концерту.

Регулярное прослушивание концертов значительно обогащает внутренний мир ребенка, улучшает его музыкальный вкус, повышает его музыкальную образованность, расширяет спектр деталей, на которые он может впоследствии ориентироваться, как, например, звучание различных инструментов или голосов, их сочетания. Также имеет огромное значение влияние на ребенка энергетики, исходящей от исполнителя и царящей в концертных залах. Благодаря ей ребенок может вдохновиться желанием стать серьезным музыкантом. И этот момент может стать точкой отсчета его совершенно иного отношения к занятиям музыкой!

Заключение

Работа над фортепианной техникой представляет собой непрерывный процесс, постоянное совершенствование. Его можно представить, на мой взгляд, как движение «по спирали». Обретя начальные навыки, укрепив мышцы пальцев и выработав чувство ритма – юный музыкант значительно расширяет свои технические возможности, ему становятся понятнее музыкальные законы, более глубокие замыслы композитора. На следующем «витке спирали» способы работы над развитием техники могут

кардинально отличаться от предыдущих. Они уже будут нацелены на максимальное расслабление во всем аппарате, мягкое звукоизвлечение, контроль над еще большим количеством разных задач одновременно. И самое главное – с каждым следующим этапом развития техники – она все сильнее будет ориентирована на слуховой контроль и музыкальность, сливаясь воедино с художественными задачами музыкального произведения.

Список используемых источников

1. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
2. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – М. : Классика-XXI, 2003. – 148 с.
3. Фейнберг, С. Пианизм как искусство / С. Фейнберг. – М. : Музыка, 1968.
4. Алексеев, А. Д. Методика обучения на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1978.
5. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Классика-XXI, 2007. – 192 с.
6. Коган, Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М. : Классика-XXI, 2004. – 204 с.
7. Перельман, Н. Е. В классе рояля / Н. Е. Перельман. – Л. : Музыка, 1981.
8. Мастер-классы ведущих пианистов и педагогов-пианистов.

Подписано в печать 25.03.2024. Формат 60х84 $\frac{1}{16}$. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура «Times». Усл. печ. л. 2,09. Тираж 50 экз.
Заказ № 413.

Издательство Ставропольского государственного аграрного университета
«АГРУС», 355017, г. Ставрополь, пер. Зоотехнический, 12.
Тел/факс: (8652) 35-06-94. E-mail: agrus2007@mail.ru

Отпечатано в типографии издательско-полиграфического комплекса
СТГАУ «АГРУС», г. Ставрополь, ул. Пушкина, 15