

ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«СУДЖАНСКИЙ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»

Специальность «Инструментальное исполнительство (по видам
инструментов: Фортепиано)»

МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД

на тему:

**«Развитие технической подготовки у студентов по дисциплине
«Дополнительный инструмент-фортепиано».**

Автор: Моисеева А.Н.,
преподаватель
ОБПОУ «Суджанский
техникум искусств»

г. Суджа – 2017 г.

СОДЕРЖАНИЕ

I.	Введение.....	стр.3
II.	Основная часть	
2.1	Особенности работы над техникой.....	стр.6
2.2	Начальный этап работы над гаммами.....	стр.11
2.3	Порядок прохождения гамм.....	стр.16
2.4	Трезвучия и арпеджио.....	стр.17
2.5	Игра аккордов.....	стр.20
2.6	Работа над техникой в средних и старших классах ДМШ.....	стр.21
III.	Заключение.....	стр.28
IV.	Приложение.....	стр.29
V.	Список литературы.....	стр.33

I. ВВЕДЕНИЕ.

Гаммы и упражнения игрались на протяжении многих лет многими поколениями пианистов. Они способствовали в первую очередь развитию мелкой техники, знакомили исполнителя со всеми тональностями, развивали слух, приучали к аппликатурной дисциплине и т.д. и т.п.

В настоящее время заметна тенденция снижения интереса к занятиям музыкой. Здесь мы имеем в виду тех детей, которые получают музыкальное образование «для себя», не ставя целью сделать музыку профессией. И очень часто дети не любят (да и не занимаются) гаммами, а потому не знают ни количества знаков, ни аппликатуры, особенно в сложных гаммах с большим количеством знаков.

Многие педагоги-пианисты говорят, что гаммы -это полуфабрикаты к художественным произведениям, и с этим нельзя не согласиться. Ведь в виртуозных произведениях встречаются и гаммаобразные, и арпеджированные пассажи, и хроматическая гамма, уменьшенные септаккорды и т.д. Естественно, технических проблем не возникнет у того ученика, который занимается гаммами систематически.

Актуальность проблемы воспитания технических навыков пианиста заключается в правильной организации ежедневной работы учащегося для развития игрового аппарата с целью усовершенствования в овладении различными техническими приемами. Этот процесс должен способствовать в дальнейшем развитию виртуозности начинающего пианиста для использования ее в понимании и раскрытии музыкального образа, а также передаче авторского замысла и стилистических особенностей композитора.

Объектом исследования являются гаммы, упражнения, этюды для начинающих пианистов.

Предметом исследования является изучение некоторых технических приемов и принципов разбора артикуляционных средств при игре гамм, упражнений и этюдов.

Целью данной работы является понимание правильного развития учащегося в освоении технических навыков для дальнейшего использования этих знаний в педагогической и исполнительской практике.

В этой работе приходилось сталкиваться с трудностями, которые переставали быть таковыми при целенаправленном подходе к вопросу, некоей системе, которая давала результаты при выполнении всех пунктов (о чем пойдет речь - будет изложено ниже).

Нельзя забывать, что занятия музыкой предполагает, прежде всего, наличие более или менее развитого музыкального слуха. Развитие техники связано с этим фактором очень тесно. Ибо если ученик подходит к решению проблемы формально, больших успехов на этом поприще он не добьется. Только в том случае, когда в процессе формирования виртуоза с первых шагов обучения участвует слух, технический материал будет «звучащим». Слуховое ощущение должно предшествовать зрительно-моторному ощущению.

Говоря о фортепианной игре, часто смешивают понятия «техническое мастерство» и «виртуозность». Это понятия близкие, во многом пересекающиеся, но, однако, не идентичные. Можно быть мастером в музыкально-исполнительском искусстве, не будучи виртуозом, как можно быть ярким виртуозом, не имея права, в то же время, называться настоящим мастером. Когда говорят «виртуозность», оценивая игру пианиста-исполнителя, то имеют в виду, обычно, ошеломляющие скорости, искрометные октавы, пальцевые пассажи, общую бравурность исполнительской манеры. Под мастерством подразумевается иное: способность воссоздать на клавиатуре инструмента те звуковые образы, которые теснятся в голове художника. Технику часто сравнивают в искусстве с оружием. В.И. Немирович-Данченко говорил, что техника для актера – что оружие для солдата. С плохой техникой, учил он, «мы солдаты с плохим оружием, и ни какая храбрость не спасет нас от бесцельности наших попыток» [№ 7 С. 49]

Без сознательного и целенаправленного развития техники, невозможно достигнуть каких либо практических результатов в искусстве игры на фортепиано, как и в любом другом искусстве.

«... техника- средство, - утверждал А.Серов, - когда же она превращается в цель, она становится не степень весьма низменную, на степень фокусничества, скоморошества, плясания на канате, хождения по проволоке, игра ножами, глотание шпаг и т.п. доказательств ловкости, выучки, более или менее рискованной, удивляющей толпу. С искусством истинным тут же нет ничего общего» [№ 6 С. 29]

Г.Г. Нейгауз любил повторять, что слово «техника» происходит от греческого слова «технэ», что означает – искусство. Любое усовершенствование, есть усовершенствование самого искусства.

Итак, основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить

необходимую музыкальную задачу. Если говорить о соотношении музыкальных и технических задач в работе пианиста, то их последовательность можно сформулировать так: от понимания музыки к технической работе и затем в процессе технической работы к полному пониманию музыки.

В данной работе, исходя из вышеуказанного, предлагаются некоторые методы и приемы, направленные на оптимизацию решения этой непростой и очень важной проблемы – формирования пианиста.

II. ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

«Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения»

К. Игумнов [№ 5 С. 32]

2.1. Особенности работы над техникой.

Прежде, чем говорить о работе над гаммами, считаем необходимым, сказать о технике вообще.

По определению Г.Г. Нейгауза - техника в широком смысле слова - это то, что «называется художественной фортепианной игрой». [№ 5 С. 32]

И далее, «чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения». [№ 5 С. 32]

Техника же в узком смысле - это быстрота, отчетливость, беглость, активность и крепость пальцев. Проще говоря, это такое исполнение, когда каждый звук в быстром темпе слышен ясно и отчетливо. Каким образом этого добиться? Можно ли обойтись без гамм в работе над техникой? Когда надо начинать работу над гаммами? Как поддерживать интерес к этой работе?

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

В работе над пианистической техникой требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности, а также «немузыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Еще больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, «особенно в крайних точках построения, на поворотах, при смене фигурации, позиции, регистров».

Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность и метричность нередко происходят от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, ее развития. Двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексам.

К числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата.

Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов. Например, в гаммах, арпеджио, этюдах ставится узкая цель (достижение пальцевой четкости и беглости), а вопросы звучания, гибкости и пластичности игнорируются. В этих случаях, хотя ученики играют инструктивный материал довольно хорошо, при исполнении художественных произведений у них появляется неловкость, угловатость и корявость.

Нечего и говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки, взятые, как попало, в последний момент, не подготовленные получают произвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика. Движущей силой в развитии техники является музыкальный талант, музыкальные способности. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую пьесу лучшим образом. Стремление к совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Стремление «добиться» заставляет размышлять. Размышления рождают изобретательность в преодолении трудностей. Желать страстно, активно - вот первое условие, необходимое для успешного технического развития.

Следовательно, надо развивать технику, чтобы она не только не препятствовала, но и помогало яркому, свободному выражению музыки.

«Приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность» Е. Либерман. [№ 4 С. 10]

Если эта потребность есть - вот тогда лучшие или худшие руки, больше или меньше трудолюбия, хороший или плохой педагог все эти факторы облегчают или затрудняют техническое развитие.

Все эти вопросы постоянно волнуют педагогов музыкальных школ, особенно начинающих. В этой работе нижеизложенные приемы, методы, советы могут помочь ответить на волнующие вопросы.

Итак, цель ясна: вместе с учеником добиться качества техники.

Средств также немало: гаммы, упражнения, этюды, слух, мышление, внимание, усидчивость... Но есть еще один немаловажный фактор в работе над техникой. Это хорошо наложенный игровой аппарат. Ведь часто к нам проходят дети с испорченным аппаратом. Приходится переделывать, исправлять, а это всегда сложнее, чем сразу строить правильно. Поэтому с первых шагов обучения педагог должен быть предельно внимательным к формированию игрового аппарата ученика, требовательным, терпеливым. Здесь форсирование процесса не принесет желаемого результата. Начинаящие это, как правило, дети старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Поэтому необходимо учитывать и индивидуальные особенности личности, и тип темперамента, и быстроту мышления, и физическое развитие, и устойчивость внимания, и еще много такого, что составляет индивидуальный подход к ребенку, обучению и воспитанию. У одного процесс технического развития пойдет быстрее, у другого - наоборот. Но это не значит, что первому надо уделять больше внимания, а на втором поставить крест. Часто бывает так, что большего успеха добиваются именно те дети, которые чувствовали помощь и поддержку педагога, верящего в силы и возможности ученика.

Музыкальная педагогика знает не мало случаев, когда ребенок, наделенный отличным слухом, музыкальностью, великолепной памятью, с трудом преодолевает даже небольшие технические трудности. Природа создала всем людям идеальный пианистический аппарат, имеющий изначально всё необходимое: купол, пальцы, состоящие из 3-х фаланг, а главное вес, который естественно переходит от спины к кончикам пальцев.

Задача педагога - все это сохранить, развить технику ребенка. Ни на минуту нельзя забывать о том, что все действия педагога и ученика должны контролироваться слухом.

Для того чтобы добиться цепкости, беглости, чуткости пальцев, подвижности первого пальца, гибкости запястья и т.д. необходимо много работать в этом направлении, упорно двигаться к поставленной цели. Существует много упражнений как физических, так и за роялем, направленных на ощущение свободы рук, гибкости запястья, подвижности, активности, цепкости пальцев, с которыми можно познакомиться в пособии А. Артоболевской «Первая встреча с музыкой» Музыка, Москва, 1987, в книге И. Гата «Техника фортепианной игры» Музыка Москва, Корвина Будапешт 1967, пособии А. Шмит-Шкловской «О воспитании пианистических навыков», Ленинград, Музыка 1985г.

Аппарат на первых уроках педагог должен «лепить» своей

правой рукой, держа ребенка за пальцы, а левой поддерживая снизу ладонь, постоянно ощущая ее свод. Причем не надо сидеть, как это принято, справа от ученика, а в течение урока сесть слева от него, встать, проверить его осанку, наблюдать все время, нет ли излишнего напряжения в спине, и за тем, как ведут себя ноги ученика. Правильная посадка - это оптимальное расстояние от клавиатуры, точно выбранная высота, опора на ноги (обязательно! Если ноги не достают до пола, нужна специальная скамеечка), сидеть нужно на 1/3 стула, локоть находится чуть впереди корпуса на уровне клавиатуры или чуть выше ее. Спина прямая достаточно подвижная и свободная.

Во время игры на рояле практически невозможно разделить движения кисти, предплечья и плеча. Процесс переноса веса на кончик пальца настолько пластичен, что разъединить его на составляющие сложно, да и не нужно. На уровне детской педагогики сознание ребенка не должно фиксировать движения как таковые. Кроме того, активизация эмоций и ассоциативного мышления значительно эффективнее воздействует на выработку необходимых двигательных рефлексов, нежели анализ движений. Однако, как уже было сказано, упражнения помогают овладеть отдельными элементами движений, способствующих формированию пианистического навыка.

Нельзя не сказать несколько слов о координации. В музыкальной педагогике координация – понятие, включающее в себя ряд компонентов. Это координация движений, слуховая координация и координация метро-ритмическая. В процессе игры на рояле координация движений играет значительную роль. Это и координация между движениями пальцев каждой руки, и между руками, играющими поочередно или вместе, и координация ног, работающих с педалями. Для формирования и закрепления координационных навыков можно предложить начинающему ряд упражнений, которые мы найдем в вышеназванном пособии А. Артоболевской «Первая встреча с музыкой», Москва 1987 г. (приложение №1 – №5), а также в пособии для начинающих «Путь к музыке», авторы Л. Баренбойм, Н. Перунова, Ленинград СК 1988.

Надо отметить также важность и значение первого контакта с клавиатурой. Известно, что именно на 3-м пальце рука чувствует себя уверенно, устойчиво. Разучивая простейшие мелодии 3-м пальцем, ученик осваивает множество разных навыков: перенос веса на кончик пальца, ощущение "кистевой рессоры", цепкость, крепость, устойчивость крайней фаланги, собранность кисти и т.д. Здесь не следует спешить переходить к исполнению позиционному.

Форсирование этого этапа может привести к зажатости рук, к приобретению дефектов, которые впоследствии устранить будет чрезвычайно сложно. Наиболее естественной в процессе обучения аппликатурной схемой является следующая:

- игра 3-ми пальцами одноголосных мелодий;
- игра 3-м пальцем с аккомпанементом, который исполняет одновременно играющая пара пальцев (1-5; 2-4; 3-5; 1-3);
- игра двупалой аппликатурой (2,3; 3,4; 1,2);
- игра трехпалой аппликатурой (2,3,4; 3,4,5; 1,3,5 и т.д.);
- игра четырехпалой аппликатурой;
- игра пятипалой аппликатурой.

Заметим, что фундамент фортепианной техники закладывается с первых шагов обучения. Поэтому развитие моторики, т.е. пианистической беглости, ловкости - это задача, от решения которой во многом зависит качество техники пианиста. Важную роль в развитии фортепианной беглости играет подвижность языка ребенка, его способность быстро и четко произносить слоги, тексты. Большую помощь в этом оказывают скороговорки, например:

Топали да топали,
Дотопали до тополя,
До тополя дотопали,
Да ноги-то оттопали.

Также помогает развитию моторики, координации, памяти следующий способ работы: проговаривание нотами весь исполняемый материал, как это рекомендует педагог С. М. Мальцев (Санкт-Петербург). Этюды Черни-Гермера его ученики пропевают – проговаривают в достаточно подвижном темпе, очень эмоционально, с хорошей степенью артикуляционной четкости. Исполнение этих же этюдов на рояле в быстром темпе для них не составляет труда.

Умение играть на фортепиано бегло и четко связано также со способностью быстро думать и думать «вперед». Об этом пишут выдающиеся педагоги И. Гофман, Е. Тимакин и др., но они предостерегают от чрезмерного увлечения бравурностью, беглостью в отрыве от звучания инструмента под пальцами юного пианиста. Эти два начала должны тесно взаимодействовать друг с другом.

Недоразвитость слуха, слуховых представлений, недостаточность эмоционального переживания исполняемого бывают причины технической ограниченности, неровности,

неозвученности. Иногда можно услышать в игре ученика большое количество неровных пассажей, когда, как мы говорим, «пальцы несутся впереди головы» и становятся неуправляемыми. Причина такой игры кроется в неумении дослушать до конца каждую мелкую длительность. И еще: на разных этапах обучения скорость исполнения пассажей без ущерба качества будет неодинаковой. Это зависит от степени мастерства ученика на каждом этапе. Ученика следует приучить к выбору такого темпа, в котором все проговаривается в естественном движении, контролируемом сознанием.

Мы много говорили о вещах, казалось бы, имеющих к гаммам косвенное отношение. Но надо предостеречь особенно начинающих и малоопытных педагогов, которые поскорее хотят получить результат: не стоит пренебрегать теми моментами, на которых так долго заострялось ваше внимание. Это надежный фундамент техники как художественной фортепианной игры.

2.2. Начальный этап работы над гаммами

Переходим непосредственно к освоению гамм. Когда можно начинать этот процесс? Когда ученик умеет играть legato, при этом, контролируя слухом процесс «протекания» одного звука в другой, имеет в достаточной степени налаженный игровой аппарат, устойчивый 5- палец, гибкий и подвижный 1-й палец, а также как было сказано выше, в достаточной степени развитое внимание, мышление и координацию.

С чего начать? Восточная мудрость гласит: "Истина одна, а путей к ней много". Педагог должен видеть ясно поставленную цель и вести к этой цели ученика, помня о том, что каждый ученик - индивидуальность, и что хорошо с одним, то не подойдет другому. В музыке очень много "можно" и очень мало "нельзя", выбор за вами. Если руководствоваться этим принципом, успех придет обязательно. В качестве примера можно привести следующую схему начала работы над гаммой, рассчитанную на среднего учащегося:

1) Ставим руку на клавиатуру, исходя из ее естественного строения - крайние пальцы занимают белые клавиши МИ и СИ, средние пальцы располагаются на черных ФА#, СОЛЬ#. ЛЯ #. Ученику предлагается вначале сыграть эту позицию легким кистевым staccato. Звуковая задача - звуки будто бы "высыпаются" из руки, звучат легко и ровно.

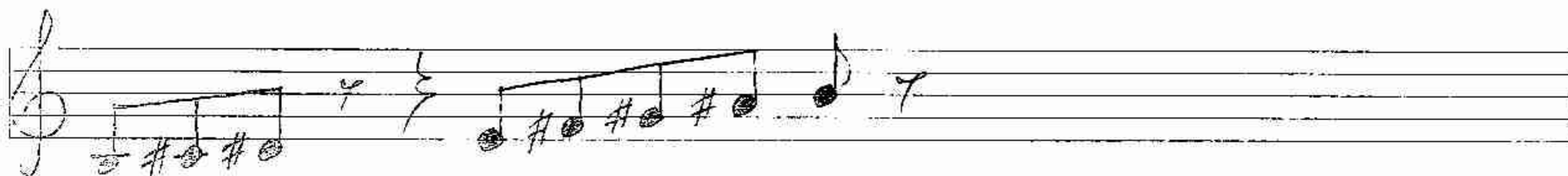
2) То же, но legato. Вверх сделать crescendo, вниз - diminuendo. Что делают при этом пальцы? Это, по определению Е. Тимакина, одновременная работа в четырех действиях:

- быстрое взятие клавиши кончиком пальца;
- моментальное освобождение от давления на клавишу;
- отскок предыдущего пальца;
- подготовка очередного пальца к взятию следующего звука. Эти действия должны проводиться одновременно.

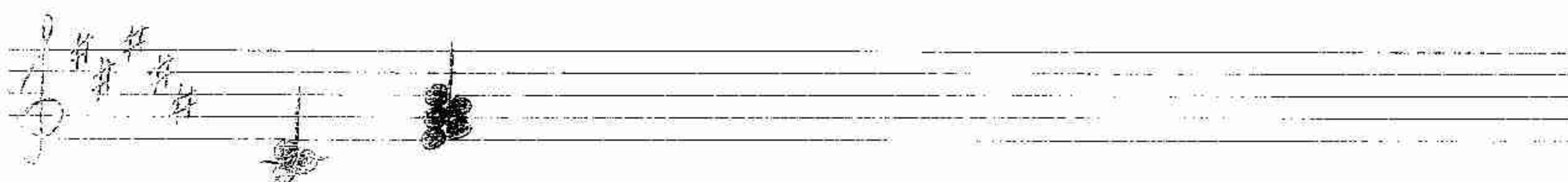
3) Выясняем с учеником, что гамма состоит из двух позиций (все, что играет в одном положении руки, без подкладывания - позиция) и подкладывания 1-го пальца, чтобы соединить эти позиции.

4) С показа учителя ребенок прибавляет первую позицию СИ, ДО#, РЕ# к тому, что он только что играл как упражнение - МИ, ФА#, СОЛЬ#, ЛЯ#, СИ.

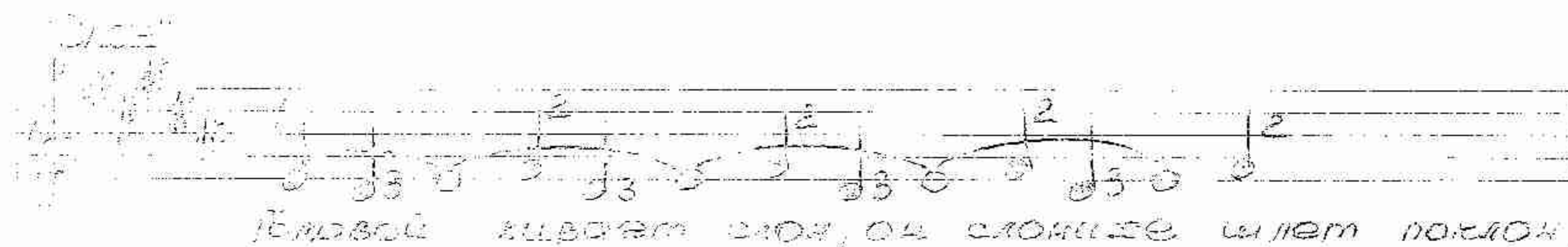
Исполнение выглядит так:



Можно поиграть, собирая каждую позицию в созвучие:



5) Упражнение подкладывания. Предлагаем ученику упражнение



Большой играет слон, он слонизе шлет поклон.

Играя эти упражнения, ученик должен правильно расположить на клавиатуре 2, 3, 4 пальцы (ближе к черным клавишам), кисть и локоть слегка отвести в сторону, первый палец - несколько заранее подводить под ладонь и не класть на клавишу слишком высоко.

Упражнение на подкладывание первого пальца часто бывают необходимы при игре гамм в более подвижном темпе. Те же предварительные упражнения можно использовать и в данном случае, добиваясь при этом живого темпа.

Пример №1

правая рука

левая рука

Пример № 2

правая рука

и т.д.

б) Соединение 2-х позиций с помощью подкладывания. Обратить внимание на плавную подготовку 1-го пальца к подкладыванию, т.к. часто это делается рывком.

7) Игра гаммы в 2 октавы.

8) Те же действия повторяем для левой руки.

Для более способных детей можно предложить еще одну схему:

1) В качестве подготовительных упражнений к позиционной игре разучивается 1-й и 2-й этюды К.Черни под редакцией Г.Гермера. Обращается внимание на работу пальцев - активное взятие, быстрое снятие и т.д. и качество звучания инструмента.

2) Разучивается Этюд №15 того же автора, где есть элемент подкладывания. Этюд способствует развитию мышления позиционными комплексами. Вначале разучиваем правой рукой 1 фразу. С помощью педагога ученик выполняет следующие зада-

- разбить пассаж на позиции;
- собрать каждую позицию в созвучия и несколько раз последовательно эти созвучия исполнить

Черни Этюд №15

- исполнить поочередно каждую позицию с небольшими паузами между ним:

- проучить каждую позицию приемами, способствующими развитию моторики по следующей схеме:

- играть, постепенно сокращая паузы между позициями и довести исполнение до правильного ритма.
- то же сделать со II фразой.
- исполнить сначала созвучиями, затем позициями с паузами 2 фразы: так как паузы постепенно сокращаются до правильного ритма.

и т.д., нажимая на фразы и разделы этюда.

Исполнение пассажа в более подвижном темпе может по-

мочь прием "бусинки": ученик играет сначала 2 ноты, затем 3,4 - одним импульсом, одним движением - и так, постепенно прибавляя по одной ноте, дойти до конца пассажа (как бы нанизывая бусинки).

Когда ученик ясно и отчетливо умеет играть и мыслить позициями, переходим к исполнению связки между позициями. Способ, приносящий результаты - игра по интервалам, т.е. многократное повторение 1 и 2-й ноты РЕ# - МИ, затем 2-й и 3-й - МИ - ФА#, затем 1-2-3-2 РЕ#, МИ, ФА#, МИ - повторить несколько раз.

Теперь можем переходить к изучению гаммы СИ-мажор, как наиболее удобной гаммы, где длинные пальцы занимают положение на черных клавишах, короткие на белых (Формула Шопена). Поскольку мы имеем дело с более подготовленным в профессиональном отношении учеником, гамму разучиваем сначала в 2-х, затем в 4 октавы, каждой рукой отдельно следующими приемами:

molto legato

The musical score consists of six staves of music in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 2/4 time signature. The first three staves show the C major scale in 2-octave, 3-octave, and 4-octave positions, respectively. The last three staves show interval exercises with fingerings: 1 2, 3 2, 1 2 3 2; 3 1, 2 1, 3 1 2 1.

То же - левой рукой.

Думается, что такой способ вернее всего приведет к качественному результату, разовьет белозвучие и выносливость. Ученик, вкладывая труд и видя результат, начинает чувствовать интерес, за ним закрепляется привычка работать профессионально, требуя

от себя большего, поднимая планку требовательности все выше.

Но это придет постепенно и только в том случае, если ни педагог, ни ученик не потеряют бдительность. Педагог должен постоянно держать эту работу на контроле. Ученик тоже не должен успокаиваться: дескать, навык закреплен на уроке, результат услышан - можно и расслабиться. Здесь надо внушить ученику раз и навсегда, что в работе музыканта, особенно над техникой, результат прямо пропорционален вложенному труду. И еще: как показывает опыт многих педагогов, которые занимаются с учащимися музыкальных школ, не стоит ждать от ребенка «сверхсознательности» в занятиях музыкой по крайней мере до 12-13 лет. Дети в любой ситуации остаются детьми со своими увлечениями, пристрастиями, им хочется побегать, поиграть, пошалить; они могут напрочь забыть о невыполненных уроках, если чем-то увлечены. Чтобы совместить то, что хочется делать и то, что делать необходимо, на помощь должны прийти родители.

2.3. Порядок прохождения гамм.

Перейдем к следующей ступени работы над гаммами, а именно порядок прохождения гамм. Заслуживает внимания, на наш взгляд следующий метод. Начинающему ученику предлагается подобрать мажорную гамму по слуху. С ее звучанием он уже знаком на уроках сольфеджио, поэтому задание он выполнит без затруднений. После СИ-мажора и МИ-мажора приступаем к знакомству с бемольными мажорными гаммами. Ученик подбирает гамму ФА – мажор. Обращаем внимание на аппликатуру – в правой руке 4-й палец находится на СИ-бемоле – и запоминаем правило: в бемольных мажорных гаммах в правой руке 4-й палец будет всегда на СИ-бемоле. Ученик может на практике проверить это правило, подобрав еще 2-3 бемольные мажорные гаммы.

Когда мы переходим к следующей ФА-мажор гамме - СИЬ-мажор, обращаем внимание ученика на появление нового знака - МИЬ, и на то, что в левой руке именно на новый бемоль попадает 4-й палец.

Когда педагог с учеником проходит гаммы предложенным способом, можно сделать вывод, что в работе задействован слух (подбор гаммы), интеллект (на основании правил побуждения находить верную аппликатуру), а главное - проявление самостоятельности. Это как бы его маленькое открытие, что очень важно для формирования личности ребенка.

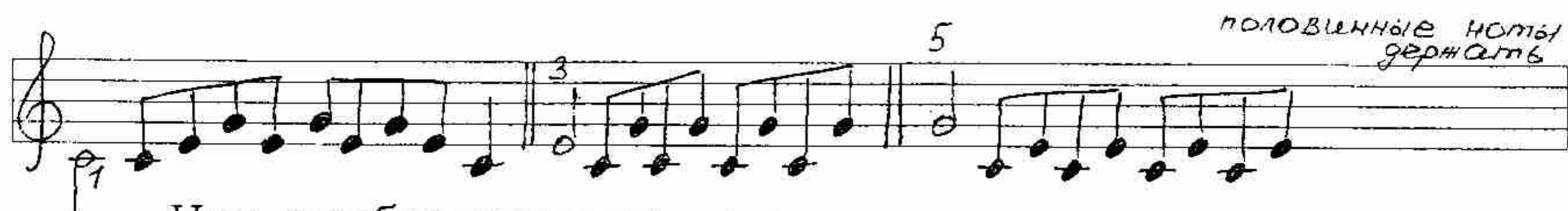
2.4. Трезвучие и арпеджио.

В первый год обучения ребенок знакомится с трезвучиями и трезвучными аккордами. Затем по мере его физического развития мы переходим к изучению коротких, длинных арпеджио, четырехзвучным аккордам. Здесь уместно заметить, что бывают случаи плохой растяжки, недоразвитых мышц ладони со стороны 1 и 5 пальцев, недостаточно гибкого 1 пальца, запястья. Такой ученик в год окончания школы не всегда берет чисто октаву и четырехзвучный аккорд. Причина кроется в бессистемном подходе к этой проблеме, но бывает случаи, когда руки от природы неэластичны - тут уж ничего не поделаешь! Если же педагог работал с первого года обучения "на перспективу", то уже в 4-м классе ученик будет свободно и легко брать четырехзвучные аккорды.

При игре трезвучий и арпеджио роль пальцев такая же, как и в гамме: активное взятие звука, быстрый отскок предыдущего пальца, приготовление следующего. Но если в гамме пальцы шли последовательно, то в трезвучиях и арпеджио большую роль играют гибкость запястья и 1-го пальца, быстрое собирание и раскрытие ладони. Полезно учить арпеджио, прибавляя по одному звуку и объединяя все одним движением. Технические приемы, используемые в работе над арпеджио, такие же, как и в гаммах. Игра арпеджио по интервалам способствует более прочному запоминанию аппликатуры:



Для выработки самостоятельности пальцев, их ловкости и подвижности можно применить способ работы с выдержанными звуками:

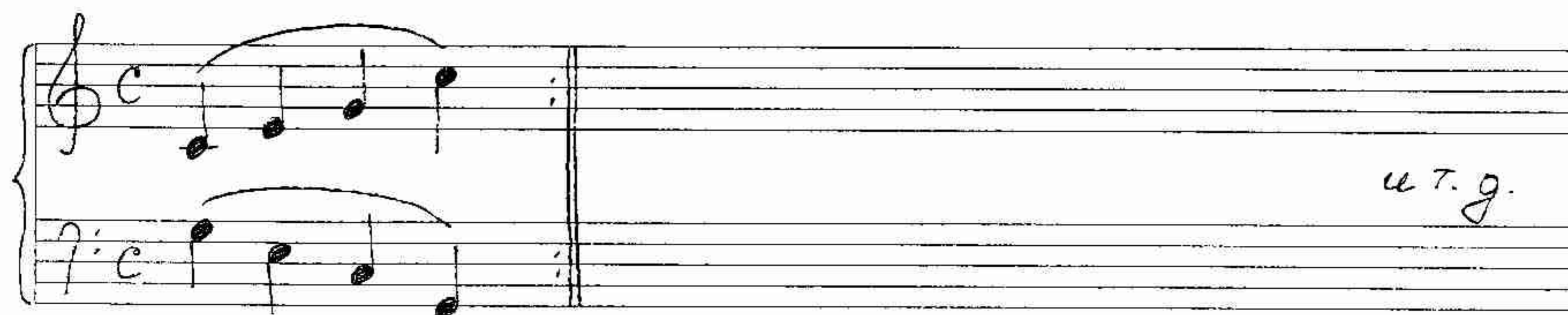


Нет необходимости повторять, что все примеры должны прорабатываться также и левой рукой.

Удобнее начинать изучение короткого арпеджио правой рукой - вверх, а левой - вниз, каждой рукой отдельно, а в дальнейшем обеими руками в параллельном движении.

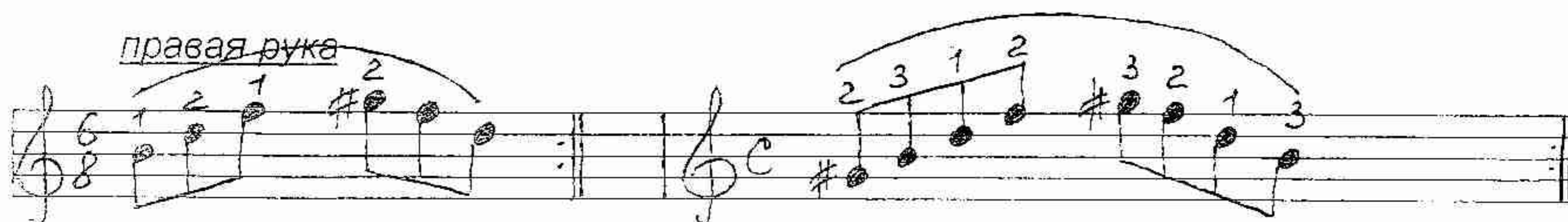


или:

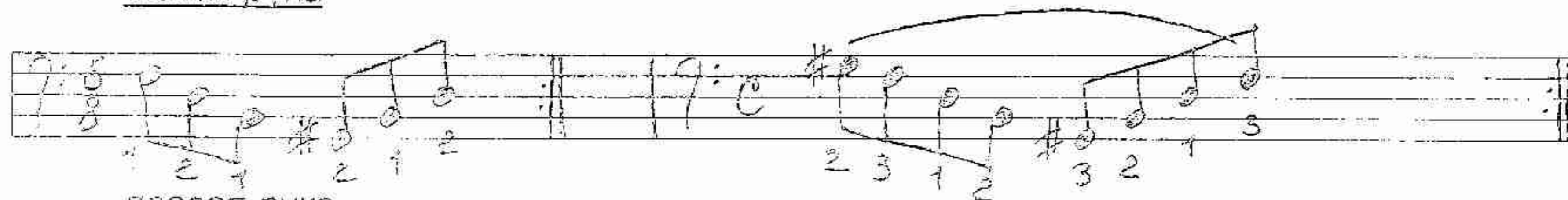


После освоения короткого арпеджио из 4-х звуков можно исполнять его в размере $4/4$. Этот вариант обеспечивает большую плавность игры.

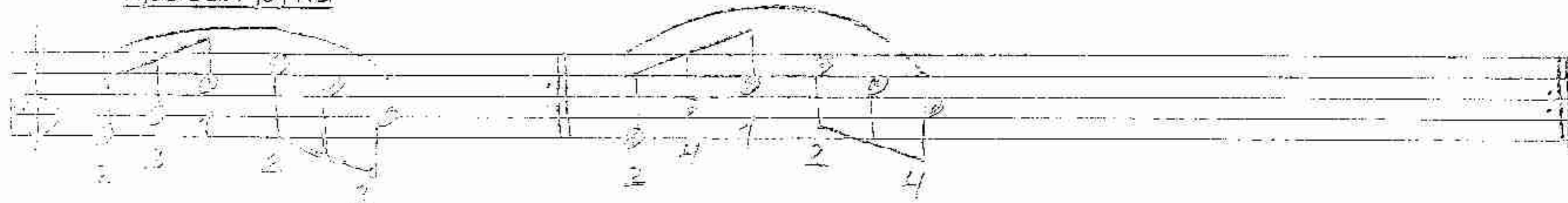
Длинное арпеджио: На этом этапе изучения его происходит только каждой рукой отдельно. Проблема подвижности первого пальца, гибкости кисти здесь еще сложнее, поэтому подготовительные упражнения будут не лишними:



левая рука



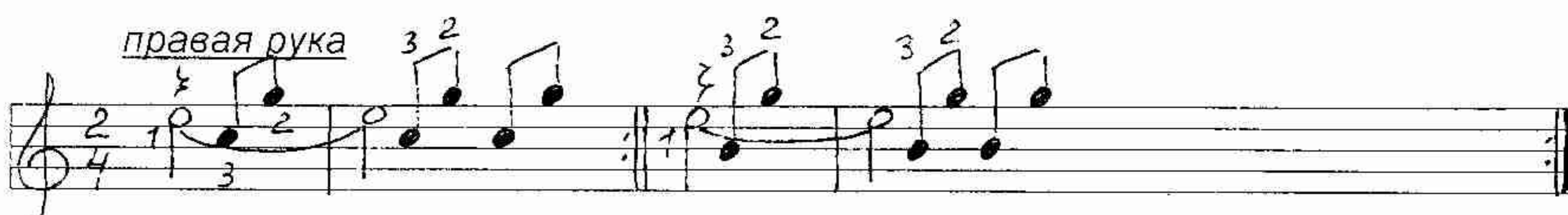
правая рука





При игре упражнений первый палец несколько заранее отводится под ладонь; локоть не прижат, но и не «помогает» усиленно этому подкладыванию, кисть гибко и свободно движется в необходимую сторону.

В работе с более подвинутыми учащимися можно использовать и такой вариант упражнений:



Рука при игре имеет наклон к 1-му пальцу; кисть активно перебрасывается в обе стороны; «поведение» локтя такое же, как в ранее указанных упражнениях. Порядок пальцев, исполняющих восьмые, необходимо осознать и запомнить.

Длинные арпеджио, изучаемое в медленном темпе, играется полным, певучим звуком, цепкими («берущими») пальцами.

Движение первого пальца, кисти, локтя должны быть такими же, как в выше предложенных упражнениях.

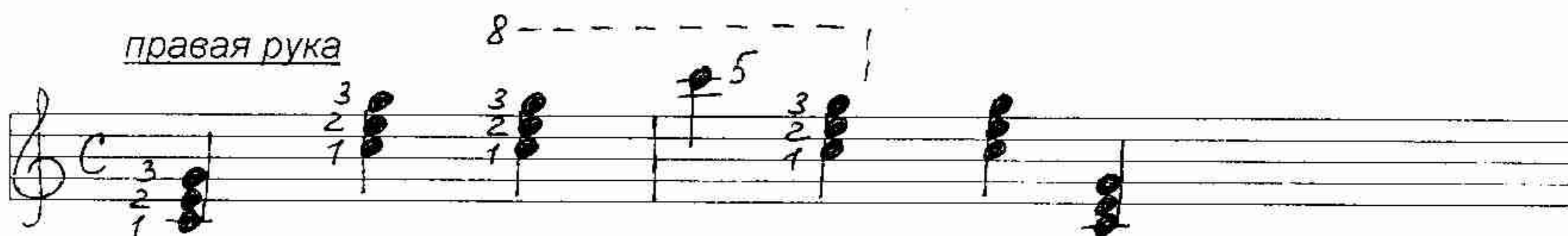
В дальнейшем, при игре в более подвижном темпе, связывание пальцами позиций, из которых состоит арпеджио, становится затруднительным (и даже невозможным). В этом случае рука перемещается с позиции на позицию с ощущением единой линии («рука ведет линию»), не «подскакивая» вверх при окончании одной позиции и переходе на следующую. Если ученик вслушивается в звучание, то всегда почувствует - распадается в его исполнении арпеджио на ряд отдельных мотивов или представляет единую мелодию, и соответственно наладит движение руки. Бьющие ритмические оттенки, а также исполнение длинного арпеджио в размере $\frac{1}{4}$, способствует целостности его звучания.

Следует отметить, что ловкие движения первого пальца и кисти не исчезают при исполнении длинного арпеджио в быстром темпе, а становятся лишь менее заметными.

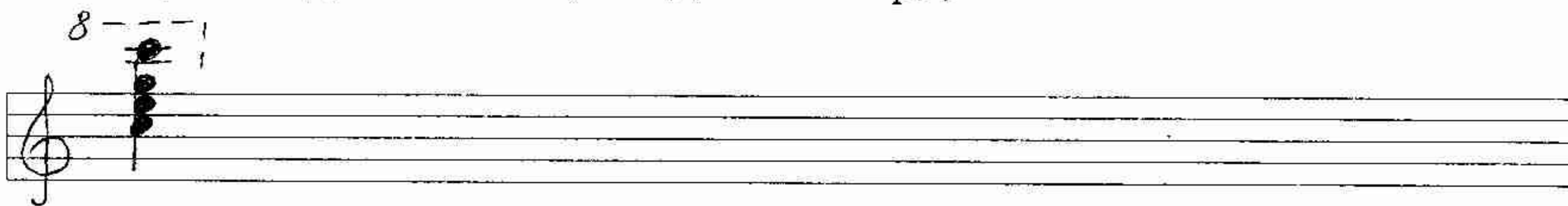
При игре длинного арпеджио, особенно в подвижном тем-

пе, ученику следует четко представлять позиции, из которых оно состоит.

Поэтому при изучении арпеджио полезно его поиграть аккордами (позициями), соответствующими пальцами:



Учащиеся с достаточно крупными руками могут объединить позиции под: 8 ... 1, в один аккорд.



2.5. Игра аккордов.

Аккорды относятся к крупной технике. Здесь большую роль играет хорошее растяжение и эластичность ладони, гибкая, "рессорная" кисть, цепкие пальцы. Надо отметить, что в работе над аккордами педагогу надо быть предельно внимательным. Если заниматься бессистемно или наоборот, форсировать этот процесс - легко можно получить профзаболевание. Ориентироваться надо прежде всего на качество звучание и на свои физические ощущения: играть свободно, удобно, чувствуя всю руку - от кончиков пальцев до плеча. Любой малейший дискомфорт есть сигнал к поискам более рациональных движений, положения руки на клавиатуре.

Для достижения цепкости пальцев в аккордах можно предложить следующие упражнения:

- взять аккорд; 1-3 палец держим, 5-м щипковым staccato несколько раз повторяем звук;
- тоже, 1-5 палец держим, 3-м "прощипываем" звук;
- тоже, 3-5 палец держим, 1-м "прощипываем" звук. Далее - в аккорде держим один палец, например:
 - 1-й, а щипком несколько раз повторяем звуки 3-5 пальцами одновременно;
 - тоже, 3-й палец держим, "прощипываем" 1-5 пальцами;
 - тоже, 5-й палец держим, 1-3 "прощипываем" звук.
- Далее щипком несколько раз издаем весь аккорд.

Огромное количество вспомогательных упражнений можно найти в пособиях Е. Тимакина «Воспитание пианиста» Москва СК 1989, А. Шмидт-Шкловская "О воспитании пианистических навыков" Ленинград, Музыка 1985 и др.(смотрите примеры в приложении с № 6 по № 16). Каждый педагог помимо всего прочего может и сам придумать вспомогательные упражнения для решения той или иной проблемы.

В последующих классах музыкальных школ гаммы играют согласно программным требованиям. Основная работа с начинающими изложена выше. К сказанному можно добавить, что в связи с введением новых видов, увеличением объема гаммы (4 октавы, противоположное движение, различные виды арпеджио и т.д.) необходимо развивать выносливость пианистического аппарата. Развитие выносливости - это системная работа над гаммами, постепенное увеличение нагрузки путем исполнения всех видов в противоположном движении (в интервалы тоже), введение примерно с 6 класса одиннадцати арпеджио, исполнение их в противоположном движении и аккордами. Это способствует укреплению пальцев, умению использовать в случае необходимости разные части (и вес) игрового аппарата и таким образом добиваться объемности, красочности, разнообразия звучания, отточенности слуха, свободе игрового аппарата.

О работе над упражнениями здесь говорилось достаточно. Педагог в формировании технических навыков учащегося использует и физические упражнения, и упражнения за роялем, и пособия, состоящие из одних упражнений - Ш. Ганон Пианист-виртуоз, Е.Гнесина Фортепианная азбука, более сложные - упражнения Таузи-га, Карто, Брамса Но, что бы вы ни выбрали для работы, важно, как говорил В.И. Сафонов " Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдать за красотой звука".

2.6 Работа над техникой в средних и старших классах ДМШ.

Основные недостатки технической подготовки.

В средних и старших классах музыкальной школы работа над совершенствованием технических навыков должна протекать еще более интенсивно. Особенно это касается учащихся, которые будут продолжать образование в средних специальных

учебных заведениях. Педагогу не следует забывать об ответственности за воспитанием учащегося любого возраста и любого уровня подготовки. К сожалению, часто приходится сталкиваться с тем, что вследствие недобросовестного отношения, недостаточной требовательности имеют место дефекты в технической подготовке учащихся, что ограничивает возможность их профессионального роста. Конечно, всегда легче строить заново, чем переделывать чужую работу. По крайней мере, можно спросить с себя. Но зачастую приходится заниматься именно переделыванием. Следующий раздел будет посвящен недостаткам технической подготовки, недостаткам в постановке игрового аппарата, которые наиболее часто:

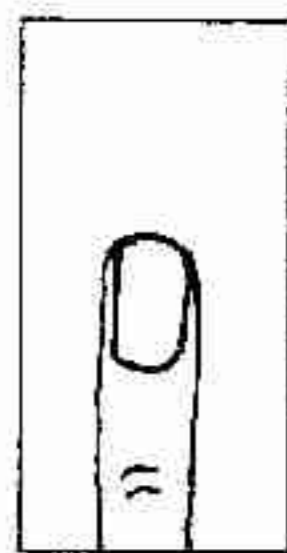
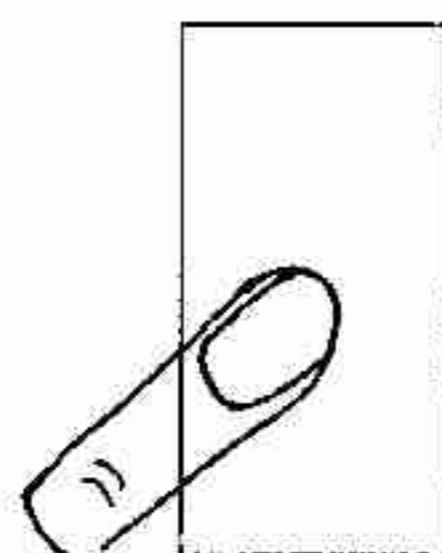
1. Изолированные пальцы.

Если учащийся играет гаммы одними пальцами, без участия всей руки, то его исполнение будет сопровождаться толчками при смене позиций, неровностью как звуковой, так и ритмической. Здесь необходимо в первую очередь подключить слуховой контроль. Можно также применить следующие действия: идеальный показ педагога, анализ того, что происходит во время смены позиций и попытка исправить ошибку учеником тут же, на уроке. Надо объяснить ученику, что когда мы играем звуковую линию правой рукой вверх (левой соответственно вниз), первый палец должен готовиться к подкладыванию заранее. Поясним на примере:

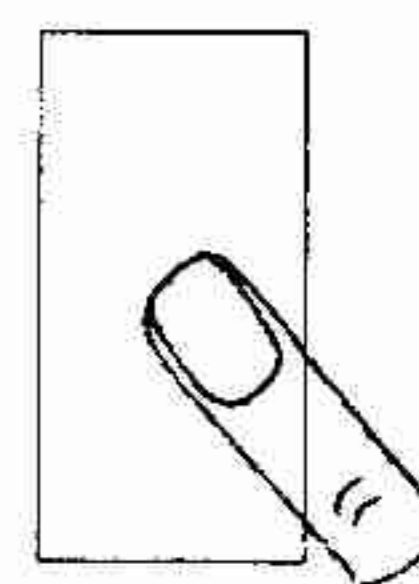


пока мы играем 2-3 пальцем 1 позицию, наш первый палец плавно тянется к звуку ФА, запястье тоже начинает двигаться, помогая при этом пальцу занять удобное положение. Здесь срабатывает принцип -пальцам должно быть удобно играть. Если левый 1-й палец после взятия своего звука не готовится к подкладыванию, оставаясь неподвижным, а затем делает это рывком, переходя на новую позицию, но так же, рывками, будет двигаться кисть. Тогда как, заострив внимание на подготовке 1 пальца к пере-
кладыванию можно добиться плавного перемещения кисти по направлению к новой позиции и, следовательно, ровного звучания звуковой линии.

Можно еще предложить ученику проследить за тем, чтобы во время игры гаммы каждый палец был как бы продолжением

правильноне так

здесь запястье
не доведено до
нужного положения

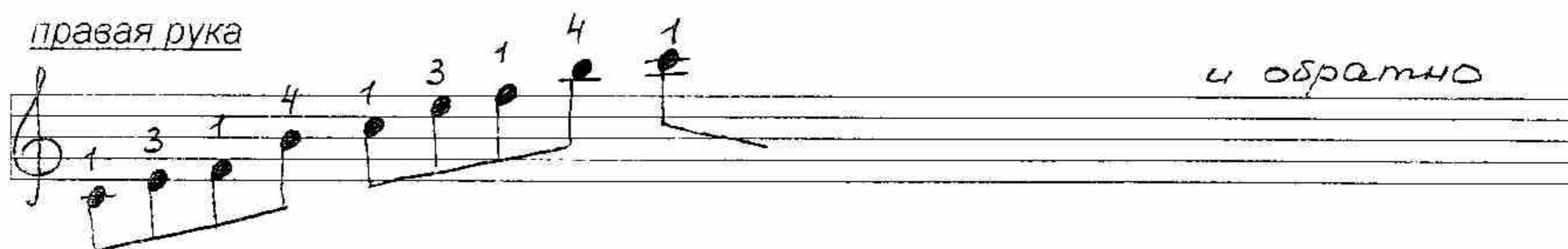
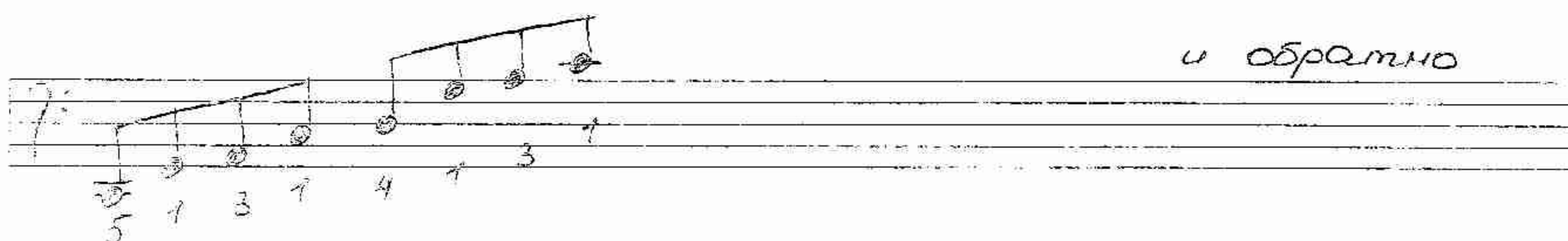
не так

здесь наоборот
запястье впереди

Но этот прием применим только в гаммах и гаммообразных пассажах.

В арпеджио кисть движется немного по-другому, об этом разговор впереди.

2. Часто бывает так, что 1-й палец занимает низкое положение: звук извлекается не кончиком пальца, который должен находиться по отношению к клавише под небольшим углом, а полностью фалангой. Палец почти лежит на клавиатуре, звучание при этом неровное, так как сильный первый палец извлекает звук более громкий, чем все остальные пальцы. Для исправления этого недостатка очень хорошее упражнение предлагает Г. Г. Нейгауз: исполнение гаммы не полностью, а с вычислением только моментов подкладывания:

правая рукалевая рука

Это упражнение очень неудобно играть низким 1-м пальцем!

2-й палец вынужден занять правильное положение - на кончике

3. Зажатый 5-й палец, так называемый "аристократический маньеризм" (не путать с поджатым внутрь ладони 5-м пальцем в том положении, что не зажат). Для устранения этого

недостатка существует следующее упражнение:

левая рука

правая рука соответственно вниз

Суть этого упражнения заключается в том, что пятый палец после взятия своего звука, и пока играет 4-й и 3-й не успевает зажаться, как ему надо снова играть очередное звено секвенции. Таким образом навык закрепляется, доводится до автоматизма и в конечном итоге 5-й палец перестает зажиматься.

4. Тряска руки. Она возникает при форсировании звука, желание как можно быстрее сделать пальцы крепкими. Педагог начинает требовать от ученика играть громко, а эта громкость достигается точками кисти на каждый звук. Такой метод работы приводит к тому, что у ученика появляется разболтанность запястья, лишние движения, развитие беглости ограничивается, и, как следствие, такая техника не будет отличаться высоким качеством. Для исправления этого недостатка надо дать почувствовать ученику разницу в звучании при спокойной кисти и когда звук извлекается толчками. Мелкие движения при извлечении каждого звука как бы вплетаются в одну линию, а слух должен постоянно контролировать этот процесс.

5. Нерациональные движения рукой при игре с черными клавишами: рука находится то в близкой, то в далекой позиции, ученик не ведет ее плавно и спокойно вдоль клавиатуры. Он как бы боится играть внутри черных клавиш. Этот недостаток, как уже было сказано, является издержками начального периода обучения. Педагог, возможно, переоценил значения навыка игры внутри черных клавиш, полагал, что умение придет потом. Недостаток можно исправить, порекомендовав учащемуся играть любое упражнение Ш. Ганона (I часть) во всех тональностях.

При исполнении гаммы ученик не всегда следит за её ритмической организацией. Для выработки ощущения ритмичности гаммы может быть использован метроном. Об этом методе работы на музыкальном инструменте распространено мнение

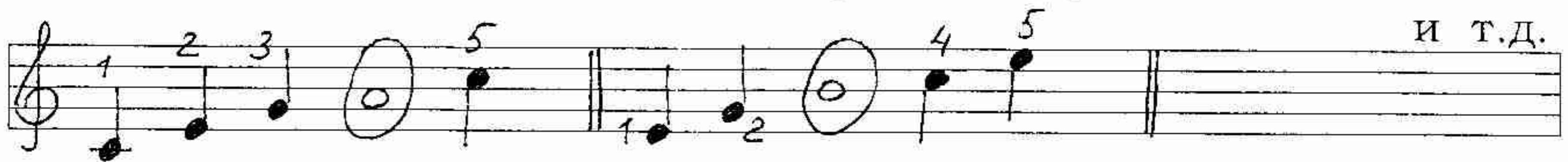
ние, что он притупляет слух, делает пассивной волю, и им надо пользоваться лишь для определения нужного темпа. Но очень многие педагоги применяют метроном в работе очень широко и довольно успешно. Чтобы ученик научился чувствовать, слышать одинаковые по времени длительности, можно предложить ему сыграть гамму крепкими пальцами, цепкими кончиками и с хорошим отскоком пальцев с клавиш, когда каждый звук будет соответствовать одному удару метронома. Естественно, исполнительский процесс неукоснительно контролируется слухом. Точно так же - forte staccato; затем - медленно, полным звуком, хорошо интонируя. Далее чуть увеличиваем темп, чтобы один удар метронома приходился на 2 звука. Играем гамму крепко, затем staccato и певуче. И снова, чуть увеличив темп, повторяем гамму трижды разными приемами. Затем, проверяя результат работы, играем гамму в быстром темпе. На второй день эта же работа повторяется, но начинаем мы уже с чуть подвижного темпа, чем накануне. Работая, таким образом, ученик начинает ощущать время, пульс, ритмическую организацию гаммы. Темп и качество станут неразделимы. И, что немаловажно, он будет лучше контролировать слухом свою игру. Во втором классе согласно программным требованиям вводятся новые виды: хроматическая гамма, арпеджио короткие и длинные. Надо сказать, что четырехзвучные аккорды ученики ДМШ играют тогда, когда позволяют их физические возможности. Хроматическую гамму обычно играют классической аппликатурой 1-3 пальцами чередующиеся белые - черные клавиши, 1-2 пальцы ставятся на 2 белые клавиши. Но есть и так называемая двухпалая аппликатура:

правая рука

левая рука

Можно применить и ту, и другую аппликатуру, учитывая индивидуальные особенности учащегося, т.е. возможно предложить на выбор аппликатурные варианты. Если при игре гаммы обращали внимание на ровность и плавное ведение руки при минимальном движении кисти, то при исполнении арпеджио мы имеем дело с вращательной способностью кисти. Все упражнения, которые предлагались в связи с изучением триггеров могут с таким же успехом применяться в работе над арпеджио: четырехзвучными. Кроме этого очень неплохие ре-

зультаты дает метод с выдержанными пальцами. Рекомендуются поиграть каждое арпеджио следующим образом:



Не занятым в арпеджио пальцем нажимаем беззвучно клавишу, отмеченную в нашем примере целой нотой и держа его; играем остальными пальцами арпеджио несколько раз подряд. Этот способ дает хорошие результаты в плане артикуляции, самостоятельности и ловкости пальцев, также хорошо запоминается аппликатура.

С 5-го класса ДМШ (иногда раньше) вводится игра гамм в интервалы - в начале в терцию и дециму, позже - в сексту. Это, в принципе, не должно представлять трудности для учащегося, знакомых с систематической работой над гаммами.

Можно ко всем приемам работы, о которых было подробно сказано выше, прибавить следующее: чтобы в этих видах гамм не расходились руки, попробовать поиграть, чуть выделяя левую руку (терцию и сексту) или правую руку (в сексту). Это выравнивает линию и дает неплохой результат при отсутствии ансамбля между руками.

Учащиеся выпускного класса, которые будут продолжать дальнейшее обучение в музыкальных училищах рекомендуется познакомить с исполнением 11 арпеджио от белых клавиш. Здесь необходимо обратить внимание на быстроту в смене позиций, чтобы эта смена не сопровождалась лишними движениями локтя. Кроме этого, важна ритмическая организация - группирова по 4 звука, а не по 3, как часто бывает. Если учащийся группирует длинные арпеджио по 3 звука, то ритмический акцент приходится на 1-й, и без того, сильный палец. А если группировка по 4 звука, то в этом случае акцентируются все пальцы: 1, 2, 3, 5.

Интересная форма работы "от сложного к простому" может быть предложена для тех, кто хочет быстро и качественно сыграть 11 арпеджио. Достаточно сыграть их несколько раз в расходящемся движении и аккордами, тогда в более простом виде - в прямом движении - все получится легко и без напряжения.

Попробуйте!

Разумеется, работа над гаммами, арпеджио и их различными видами представляет собой только небольшую часть технической подготовки ученика. Мы здесь почти не коснулись

таких видов фортепианной техники как октавы, двойные ноты, трели, тремола, аккорды. Это все предполагает владение фортепианной фактурой, гармоническим языком, стилевыми особенностями и т.д., а только изучая гаммы, такую всестороннюю подготовку учащемуся обеспечить нельзя. Но все технические формулы широко исполняются и раньше и в настоящее время, поэтому знание их и умение исполнять их свободно и уверенно дает очень многое. Как уже говорилось, гаммы, арпеджио и производные от них технические формулы встречаются в этюдах, а также в художественных, музыкальных произведениях. И если ученик знает эти формулы, владеет ими в совершенстве, ему легче будет преодолевать технические трудности и своим путем: такие технические "заготовки" помогут ему сэкономить время в работе, более успешно развивать пальцевую беглость.

Изучение гамм и арпеджио проводится в соответствии с программными требованиями фортепианных отделений ДМШ. С ними можно познакомиться в программе для ДМШ и школ искусств.

Но надо отметить, что подход в каждом отдельном случае должно быть индивидуальным, а программа - ориентир на среднего ученика. Есть дети, которые очень любят эту работу - с ними можно идти на класс-два выше. И наоборот, если ученик не любит гаммы, скучает на уроке, тогда педагогу надо проявлять изобретательность, заинтересовать ученика, в конце концов, немного ослабить требования, дав при этом больше этюдов или виртуозных пьес, чтобы техническое развитие не отставало от художественного. Учащийся через какое-то время привыкают, втягиваются в техническую работу и работа над гаммами становятся одной из форм самостоятельной работы ученика. Но все требования - слуховая активность, качество звука, свобода пианистического аппарата - должны быть в работе сохранены.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

В заключении хочется сказать еще раз о необходимости работы над гаммами постоянно и целенаправленно. Надо приучать ученика сделать гамму обязательным атрибутом своей жизни - как умывание и чистка зубов по утрам. Безусловно, здесь будет вложен огромный труд как со стороны педагога, так и со стороны ученика. Но все это окупится сторицей и обернется грамотными техническими навыками, хорошей беглостью, свободным игровым аппаратом, а также быстротой реакции и мысли, богатой звуковой палитрой и другими качествами, необходимыми музыканту.

Таким образом, гаммы наряду с этюдами, упражнениями, виртуозными пьесами являются неотъемлемой, хоть и небольшой частью работы над техникой. Опытный педагог будет умело сочетать все виды работы, добиваясь гармонического развития ученика, ставя во главу угла художественные задачи в сочетании с техническими. В руках педагога - в полном смысле слова - музыкальная судьба ученика, и лучше уж совсем не направлять его, чем направлять ложно. Ибо самое страшное - во всяком случае, это не техническая беспомощность, а преклонение перед ложной техникой, ложными приемами звукоизвлечения, исполнения.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Правильная
посадка за
инструментом



Упражнения:

1.



2.



3.



4.



5.



1. "Перелёты".

2. "Почерк с карандашиком".

3. "Шагающий экскаватор".

4. "Колески".

5. "Капур".

WALTZ - NO. 13

Trinity

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with some slurs. The bass line is mostly whole notes.

Trinity

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody and bass line from the first system.

Trinity

Handwritten musical notation for the third system, showing a continuation of the piece with some slurs and rests.

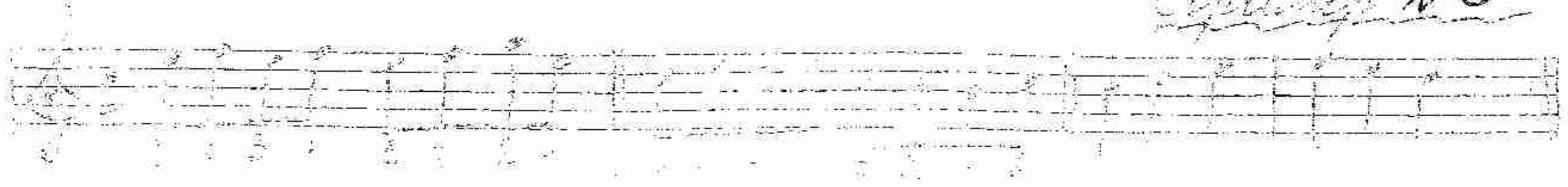
Trinity

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The melody is more active with eighth notes.

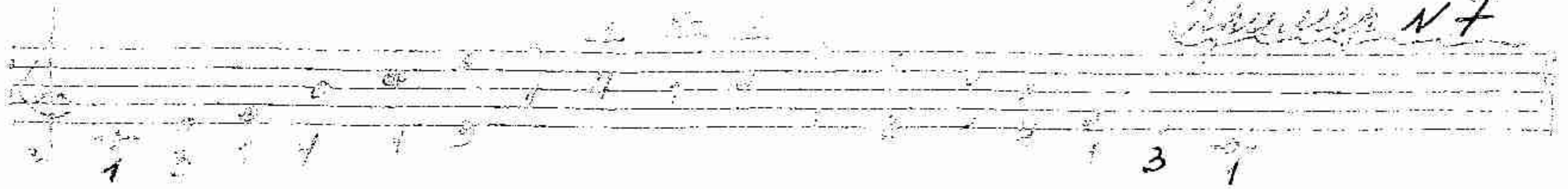
Trinity

Handwritten musical notation for the fifth system, continuing the piece with a treble clef and a key signature of one flat.

Тренировка N 6

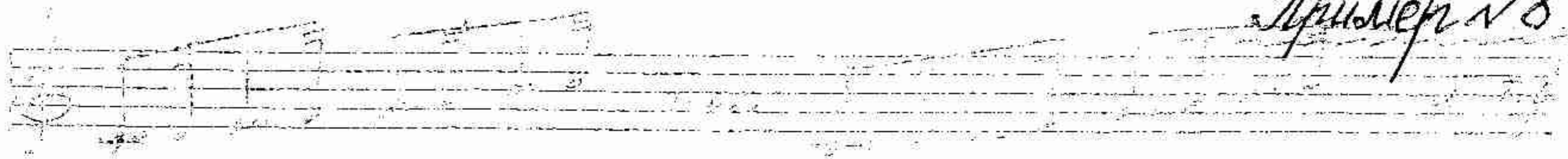


Тренировка N 7

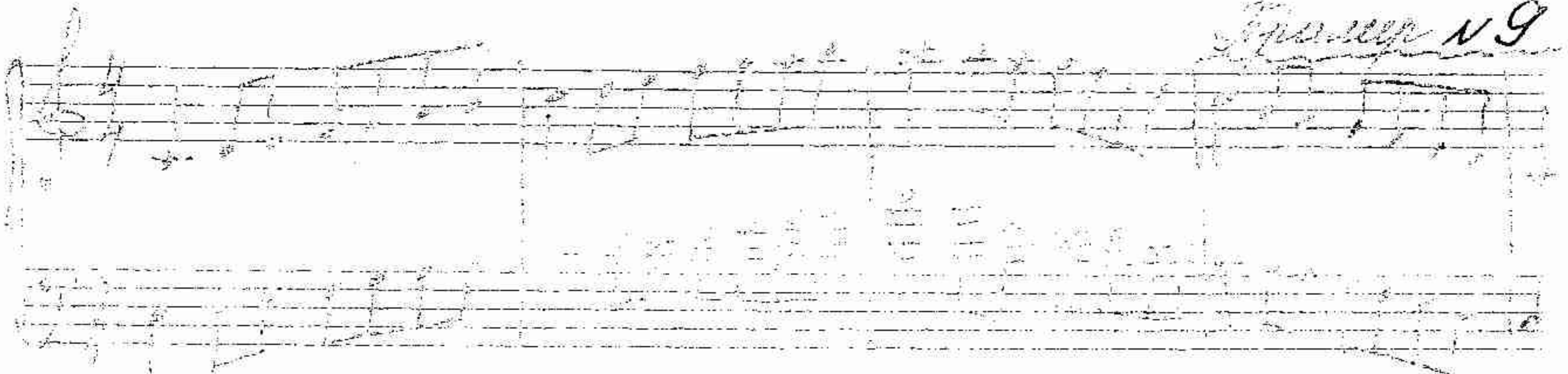


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

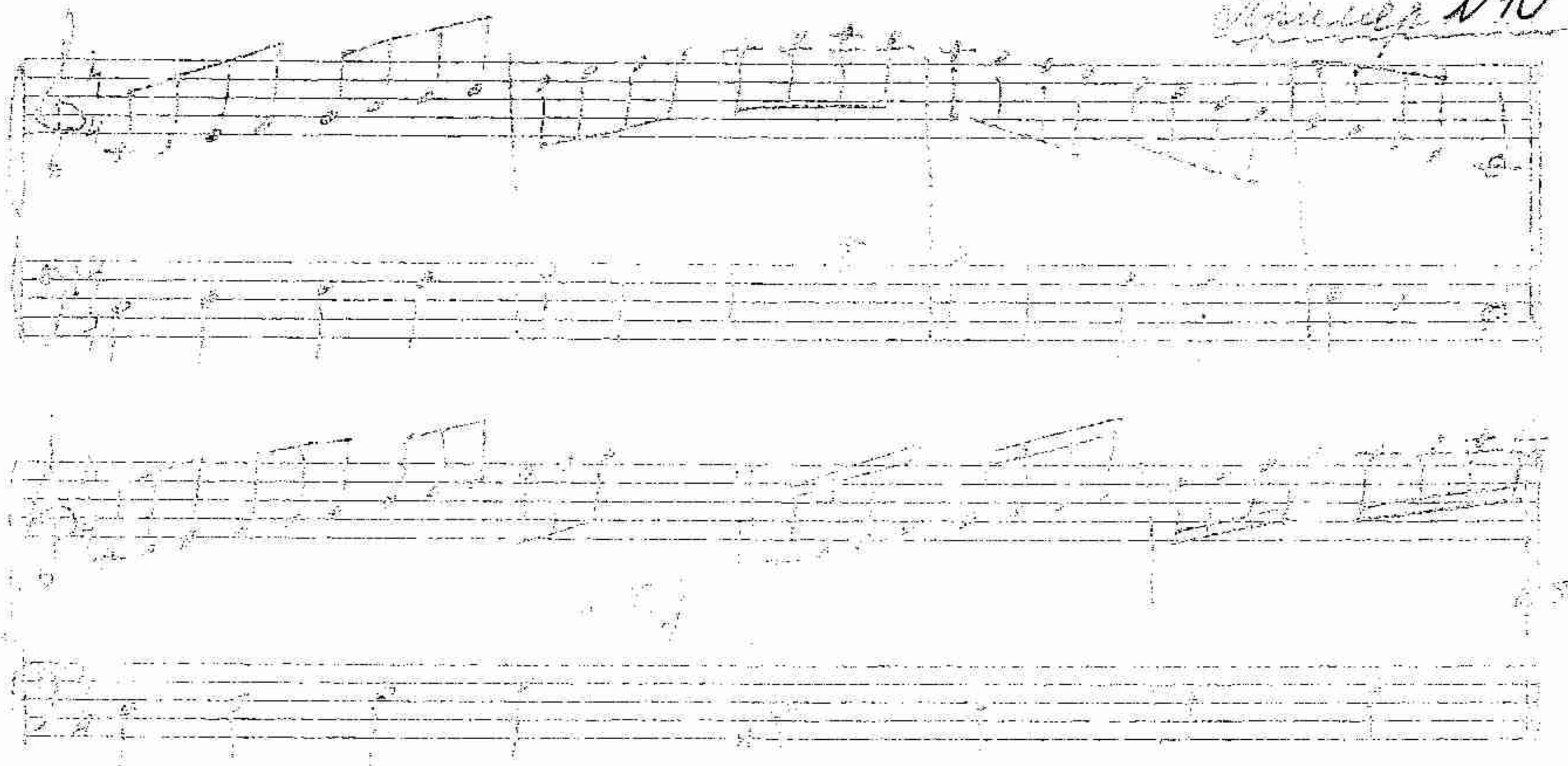
Тренировка N 8



Тренировка N 9



Тренировка N 10



Пример N11

Пример N12

Пример N13

Пример N14

Пример N15

Пример N16

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. – М., 1978.
2. Баренбойм Л., Брянская Ф., Перунова Н. Пути к музицированию. – Л., 1981.
3. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1974.
4. Гнесина Е. Фортепианная азбука. – М., 1954.
5. Гнесина Е. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. – М. – Л., 1940.
6. Достал Я. Ребёнок за роялем. – М., 1981.
7. Либерман. Е. Работа над фортепианной техникой. – М., 1971.
8. Ляховицкая С. Первые шаги маленького пианиста. – Л., 1973.
9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967.
10. Смирнова Т. Фортепиано. Интенсивный курс. – М., 1990.
11. Сугоняева Е. Музыкальные занятия с малышами. – Ростов-на-Дону, 2002.
12. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М., 1989.
13. Тургенева Э. Начальный период обучения игре на фортепиано. – М., 1989.
14. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – М., 1984.
15. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – Л., 1985.