

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
ДВОРЕЦ ДЕТСКОГО И ЮНОШЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА
Г. О. ТОЛЬЯТТИ**

Методическая разработка

Упражнение как средство формирования двигательно-моторных умений и навыков в классе фортепиано

**Разработала:
педагог дополнительного образования
Казандаева Элеонора Львовна**

Тольятти 2016

Содержание

Введение.....	3
Работа над гаммами.....	4
Подготовительные упражнения.....	5
Первые гаммы.....	8
Продолжение работы над гаммами.....	10
Об увеличении темпа.....	12
Более сложные звуковые задачи.....	12
Хроматическая гамма.....	13
Работа над аккордами.....	14
Работа над короткими арпеджио.....	17
Ломанные арпеджио.....	19
Работа над длинными арпеджио.....	20
Переход к быстрому темпу.....	22
Заключение.....	24
Список литературы.....	25

Введение

История фортепианной педагогики свидетельствует, что во все времена вопросами развития техники игры на фортепиано уделялось большое внимание. Немаловажную роль в обеспечении этого процесса всегда играли упражнения, которые вначале служили лишь средством для развития пальцев и только, потом стали необходимым инструментом, способствующим выполнению художественных задач.

В настоящее время формирование технических навыков не обходится без применения упражнений. Систематическая работа над комплексом упражнений (гаммы, аккорды, арпеджио) на протяжении всех лет обучения в фортепианном классе есть необходимая и неотъемлемая часть всей большой работы педагога и ученика над организацией пианистической техники. Истина эта в наше время не нуждается в доказательствах. Однако и поныне встречаются учителя, в большей или меньшей степени, пренебрегающие такой работой. Всё чаще можно встретить неумение (или не достаточное умение) профессионально грамотно построить работу над упражнениями. И то, и другое наносит невосполнимый урон нормальному (полноценному) развитию ученика.

Работа над упражнениями не является самоцелью – это школа пианистических навыков, необходимых для исполнения художественной фортепианной литературы. В произведениях Гайдна и Моцарта, Бетховена и Грига ребёнок встретит и гаммы, и аккорды, и арпеджио, чудом превратившиеся в прекрасную музыку. Хорошо, если учитель найдёт время побеседовать об этом с учеником, поясняя свои слова исполнением примеров. Я убедилась на своём опыте, что после такой настройки дети охотнее, а следовательно и результативнее занимаются упражнениями. Когда имеешь в виду предстоящие художественные задачи, работа над техникой становится осмысленной, плодотворной. Главное условие эффективной работы над упражнениями - постоянное внимание к звуку и ритму. Традиции классической и советской фортепианной педагогики требуют, прежде всего заботы о певучем туше. Но и «спортивные» стороны фортепианного искусства – выносливость, напор, скорость – не должны быть забыты (это особенно важно в занятиях с одарёнными учениками).

Разрешение таких задач связано с воспитанием волевых качеств личности. По воспоминаниям учеников Ф. Листа: Лист постоянно указывал, что все упражнения надо делать с эмоциональным или волевым тонусом; требовал «одновременного развития и двигательного, и волевого аппарата».

Настоящее пособие рассчитано, в первую очередь, на молодых педагогов, т.е. на неопытных ещё музыкантов. Отсюда подробные разъяснения некоторых, само собой разумеющихся вещей. Многочисленные, порой технические подробности адресуются, конечно, педагогу, а не маленькому ученику, которому нужно сказать лишь самое необходимое, а главное - хорошо показать. Решающий фактор успешной работы над упражнениями – качество показа педагога, ибо можно научить только тому, что хорошо умеешь делать сам.

Работа над гаммами

Начальные годы обучения оказывают такое глубокое воздействие на ребенка, что этот период справедливо считают решающим и самым ответственным этапом в формировании будущего пианиста. Именно здесь воспитывается интерес и любовь к музыке, закладываются необходимые технические навыки. Первое понятие о гамме как о порядке звуков, из которых складывается та или иная музыка, можно ввести в обиход занятий с начинающими учениками уже в первые месяцы обучения. На материале гамм строятся многие первоначальные упражнения на *non legato* и *legato*. Вспомним, например упражнения из сборника под редакцией Ляховицкой и Баренбойма - гамма по два звука *legato*, упражнение Гнесиной – гамма *legato* двумя пальцами с беззвучной подменой пальцев на одной клавише и т.п.)

Однако систематическое разучивание гамм *legato* с подкладыванием 1-ого пальца – то, что мы, собственно и называем «работа над гаммами»- следует начинать не раньше II полугодия первого года обучения.

До сих пор изредка встречаются педагоги, требующие от детей игры гамм чуть ли не с первых уроков. Это грубая методическая ошибка. Такие учителя просто не знают, чем наполнить урок с начинающим.

Преждевременный переход к гаммам приносит техническому развитию ученика один лишь вред, способствует скованности и отнимают время от изучения действительно необходимого для начинающего музыкального материала.

Итак, мы начинаем планомерную работу над гаммами не раньше конца первого года обучения, и не позже, чем в начале второго,- тогда, когда ученик более или менее освоился с игрой *legato* в пределах одной позиции. Позицией называется несменяемое положение руки на клавиатуре. Можно также представить себе, что позиция- это такое сочетание звуков, которое можно играть не меняя положения руки, т.е. не подкладывая 1-ый палец, как например, в гаммах и длинных арпеджио и не перемещая руку по

клавиатуре(как в коротких и ломаных арпеджио). Существует в связи с этим понятие «позиционная техника»- исполнение мелодических фигур, ограниченных рамками одной позиции.

Подготовительные упражнения

Работу над гаммами целесообразно начинать с предварительных упражнений. Поскольку в данном случае ключевой технический приём, требующий освоения, это – выход за пределы позиции, незаметное для слуха соединения двух (в гамме на одну октаву) и более позиций, то и подготовительные упражнения мы будем строить на тех звуках гаммы, на которых происходит смена позиций. В каждой тональности мы найдём два участка для построения таких упражнений, т.к. 1-й палец на протяжении октавы берётся дважды: в гаммах от белых клавиш на

I и IV ступенях в правой руке (кроме Фа-мажора и фа-минора) и на I и V ступенях – в левой руке (кроме Си-мажора и си-минора).

Первое звено упражнения – 3-х звучный мотив. Аппликатура -3-1-2 (1 вариант) и 4-1-2 (2 вариант), одинаковая для обеих рук (правая рука играет всё время снизу вверх, левая – зеркально).

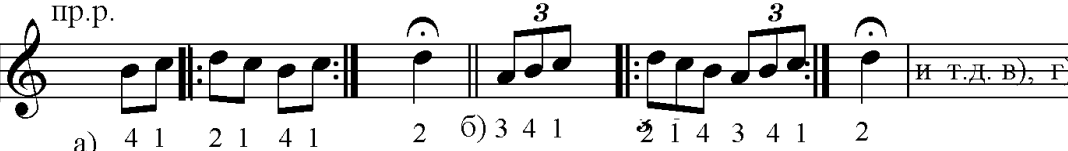
Пример подготовительных упражнений к гаммам (такты со знаками репризы повторять по несколько раз. Аппликатура одинаковая для обеих рук)

I - вариант

пр.р. а)  б)  в) 

лев.р. а)  б)  в) 

II - вариант

пр.р.  и т.д. в), Г

лев.р.  и т.д. в), Г

Следующие звенья упражнения образуются путём постепенного (по одному звуку) наращивания мотива. В правой руке добавляем звуки снизу, а в левой – сверху. Таким образом, для первого варианта упражнения

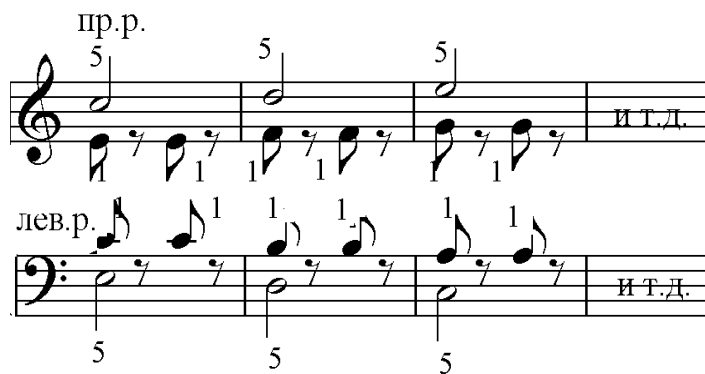
получается 3 звена, для второго- 4 звена. Каждое звено повторяем без перерыва по несколько раз с конечной остановкой на втором пальце.

Перед учеником ставим задачу: в каждом мотиве добиться плавного *Legato*, ровной и напевной звуковой линии без единого толчка. Опорный звук – неизменно тот, который берёт второй палец. Опора на втором пальце нужна по двум причинам: во- первых, облегчается незаметный переход через первый палец (который первоначально остаётся в тени); во- вторых, подготавливается ритмически- организованное исполнение гаммы. Главное действующее лицо подготовительных упражнений – первый палец. Нужно позаботиться о воспитании его самостоятельности. Именно благодаря этим качествам первого пальца становится осуществимым плавное «без шва» соединение позиций.

Самостоятельность первого пальца состоит в том, что он берёт свою клавишу совершенно самостоятельным вертикальным движением

(внешне почти незаметным), без малейшего нажима со стороны кисти или предплечья. Бывает, к сожалению, что первый палец составляет с кистью нерасчленённый блок, т.е. 1-ого пальца как автономно действующей на клавиатуре единицы и нет вовсе. Это даёт «ковыляющую походку» и губительно для техники в целом.

Можно рекомендовать для налаживания самостоятельной работы 1 пальца упражнения Е. Гнесиной:



Используя 1-ый палец как ось вращения, рука невесомо (этим словом хочется ещё раз напомнить, что не должна рука нажимать и давить на 1- ый палец) перелетает через него в новую позицию в тот момент, когда 1- ый палец прикасается к своей клавише,- ни на долю секунды позже! Итак, перелёт в новую позицию совершился – и все пальцы свободно располагаются на клавишах (или чуть- чуть над клавишами) новой позиции. Мгновенный (предусмотрительный) переход руки в новую позицию в момент подкладывания 1-ого пальца имеет место при исполнении гаммы в обоих направлениях. Так, например, при исполнении гаммы До- мажор правой рукой вниз, в тот момент, когда

Кисть с помощью вращательного движения (ротации) предплечья успевает описать поверхность 1-ого пальца дугу и вовремя занять новое выгодное для пальцев положение. Это обстоятельство следует учитывать и при разучивании предварительных упражнений.

Нейгауз приводит превосходные упражнения для воспитания ловкости и предусмотрительности 1- ого пальца (гамма с форшлагами и гамма с пропусками):

пр.р.

1 2 1 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 5

Упражнение с пропуском ступени:

1 3 1 4 1 И т.д.

1 3 1 4 1 И Т.Д.

7

пр.р.



лев.р.



пр.р.



лев.р.



Что же касается упражнений для начинающих, то мы находим различные варианты в «Школе» Николаева; в «Фортепианной игре»; в «Подготовительных упражнениях» к различным видам фортепианной техники Гнесиной; в сб. Лонг «Фортепиано» и т.д.

Я разбираю подробно те, которыми пользуюсь в собственной педагогической работе, считая достоинством этих упражнений то, что они прямоком ведут к цели. Эти упражнения нужно прорабатывать, начав с До-мажора. В каждой новой тональности параллельно с разучиванием гаммы, превратив их из подготовительных в попутные.

Первые гаммы

Добившись определённых результатов в работе над подготовительными упражнениями, мы разучиваем с нашими учениками гамму на две октавы каждой рукой отдельно. Начинают обычно с тональности До-мажор как наиболее «простой для головы».

Конечно, Нейгауз прав в том, что намного удобнее «белого» До-мажора гаммы с чёрными клавишами (особенно Ми-мажор, Си-мажор). Но так как мы не ставили перед начинающим темповых задач, то можно начать с До-мажора (хотя, разумеется, не исключён и другой подход).

Правая рука играет гамму вверх- вниз, левая – зеркально от одного центра – «До» первой октавы. Темп умеренный (но не слишком медленный, чтобы ощущалось движение вперёд). Ребёнок должен представить себе гамму как мелодическую фразу. Характер звучания – напевный, но нужно следить и за отчётливостью артикуляции.

С самого начала следует позаботиться о ритмической организации гаммы. Естественнее всего группировать по 4 звука (квартолями), к которым подводят и предварительные упражнения.

Ритмические опоры (1-й звук каждой квартоли) следует вначале подчёркивать достаточно ярким певучим акцентом, «раскрывая» акцентирующий палец, избегая «сочувствующего» толчка рукой.

В дальнейшем необходимость в яркой акцентировке отпадает – ученик привыкает слышать квартольные группы внутри единого звукового потока. К любой группировке, чтобы ребёнок её легче услышал, можно подобрать подтекстовку. Например, подойдёт поговорка «тише едешь – дальше будешь».

Поговорим о технических деталях, которые должен иметь ввиду педагог. О решающем значении работы 1-ого пальца уже говорилось. Следует добавить, 1-й палец перемещается очень близко к поверхности клавиатуры, почти по клавишам, нельзя задира́ть 1-й палец, что приведёт к ямам при смене позиции. Следите за напряжённостью, даже некоторой расслабленностью мышцы между 1-м и 2-м пальцами. Недопустимо, чтобы 1-ый палец ложился на клавишу подобно бревну, прижимая своих собратьев к клавиатуре. Он становится по некоторым

(хотя и незначительным) углом к плоскости клавиатуры, что является неременным условием его подвижности и лёгкости.

Благодаря правильному положению 1-ого пальца на клавиатуре, можно приготовить в естественной просторной позиции (чуть-чуть над клавишами) остальные пальцы, которые активно берут каждый свою клавишу, раскрываясь от пясти (из ладони).

Нужно воспитывать «лёгкое дыхание» пальцев – их незаторможенный свободный подъем (вдох от пясти). Крайне важно также точное, чуткое осязание донышка клавиши кончиком пальца – без всякого давления на него. Это одно из необходимейших и одновременно одно из самых сложных и тонких пианистических ощущений. Уловить это ощущение помогает представление о движении пальца, как бы берущего звук (как некий осязаемый предмет) со дна клавиши. Педагог может передать характер своих тактильных (осязательных) ощущений, играя на руке ученика.

Такая установка способствует также воспитанию цепкости кончиков пальцев и их устойчивости (все мы знаем, как пагубно для чёткости и беглости, если проламываются ногтевые фаланги пальцев, а встречается этот дефект не так уж редко).

Итак, палец активен от пястного сочленения до кончика. Переползание с клавиши на клавишу – бесперспективный в техническом отношении приём, хотя он и может создать на первых порах впечатление внешнего благополучия. Не следует забывать, что гаммы – материал для развития беглости. С другой стороны недопустимы «подбрасывание» пальцев, их

преувеличенно высокий подъём. Это приводит к изолированной пальцевой игре (сл. К сухому, бестембровому звуку), к перегрузке мышц разгибателей (что чревато профессиональными заболеваниями).

Работа пальцев сочетается как всегда, с помощью верхних звеньев руки. Запястье – не напряжённое, гибкое, «резиновое»- работает в горизонтальной плоскости (без «горбов» и «ям»).

Слегка поворачивая кисть в нужном направлении, оно помогает плавному подкладыванию 1-ого пальца. Неоправданно резких (слишком заметных) движений запястьем следует избегать.

Локоть – лёгкий, «неощущаемый» - идёт (лучше скользит) параллельно клавиатуре, как при приёме глиссандо. Вихляющие движения локтя при смене позиций («кручение» локтями), которые приходится иногда наблюдать у плохо налаженных учеников, - симптом крайнего неблагополучия. С такими учениками нужно снова заниматься упражнениями на подкладывание 1-ого пальца, обратить особое внимание на гибкость и активность запястья. Разумеется, все эти подробности для педагога.

Перед учеником должна стоять ясная и практически осуществимая на данном этапе звуковая задача. Учитель показывает и подсказывает кратчайшие пути её разрешения, не вдаваясь в излишнее теоретизирование и детализацию. Ближайшая цель для начинающего – сыграть гамму как певучую мелодию красивым ровным звуком, ясно произнося каждый тон, безукоризненно ритмично, в умеренном темпе. Все перечисленные качества (звуковая и ритмическая ровность), (напевность и одновременно отчётливость артикуляции) остаются и в дальнейшем главными критериями для оценки в исполнении гаммы. При этом постепенно возрастают требования к темпу, усложняются звуковые задания.

Продолжение работы над гаммами

Разучив с учеником гамму до-мажор каждой рукой отдельно на две октавы, можно в течении ближайших уроков выучить с ним ещё 4 диэзных гаммы, до Ми-мажора включительно, т.к. во всех этих гаммах одинаковый порядок пальцев. Нужно с самого начала требовать осмысливания и твёрдого заучивания аппликатуры гамм. Ориентир- 4 палец, он играет на протяжении октавы один раз (в то время как остальные пальцы по 2 раза). Полезно, кроме того, запомнить, где берётся 1-ый палец. С накоплением опыта можно в какой-то момент совместно с учеником вывести простые аппликатурные правила.

Гаммы разучиваются по слуху (используем навыки подбора мелодии), каждая новая гамма разучивается (подбирается) поначалу в классе с помощью педагога. При этом обсуждается звуковой состав (знаки альтерации) и аппликатура.

Разучив гаммы в 5-ти мажорных диезных тональностях каждой рукой отдельно, переходим к игре 2-мя руками вместе (при этом уже можно идти от Ми-мажора к До-мажору).

Первые двухручные гаммы – расходящиеся. Играем гамму от одной клавиши – центра (т.е. ставим 1-ые пальцы обеих рук на одну и ту же клавишу) – в противоположные стороны на две октавы с возвращением к исходному звуку.

В расходящихся гаммах – симметрия движений рук и аппликатуры, что делает их для ребёнка проще в двигательном отношении и с точки зрения распределения внимания, чем гаммы в параллельном движении. К ним ученик переходит, освоив в нескольких тональностях расходящиеся гаммы.

Гаммы в параллельном движении двумя руками рекомендуется играть длительное время (скажем, всего второго года обучения) с интервалом в две октавы между голосами. Контрастность тембров позволяет лучше расслышать и проконтролировать звучание каждого голоса (кроме того, физически удобнее: руки не прижимаются к туловищу).

Исполнение гаммы двумя руками – задача полифоническая. Это нужно иметь ввиду, добиваясь полноценного звучания каждой мелодической линии и их ансамбля. Играя полифонию, мы стараемся сфокусировать внимание на том, что труднее «услышать». Из этого известного методического правила следует, что нужно постоянно держать под пристрастным контролем левую руку.

На всех этапах работы над упражнениями, как в младших, так и в старших классах, следует шлифовать партию каждого голоса, т.е. обязательно заниматься каждой рукой отдельно, причём не только дома, но и время от времени в классе. Ясно, что левая рука, как правило, требует особенно настойчивой отдельной тренировки.

При игре гаммы двумя руками полезно делать левую руку ведущей (что предполагает соответствующую настройку внутреннего слуха).

В программе ДМШ по классу фортепиано мы найдём в соответствующих разделах какой минимум тональностей и какие виды гамм нужно пройти в каждом классе.

Об увеличении темпа

Успешное развитие этой проблемы во многом зависит от моторной одарённости ребёнка, но также, конечно и от верных педагогических установок.

Больше половины успеха – это воля, настойчивость, спортивный азарт.

Увеличивая темп, ищем соответствующее темпу туше. Нужно помнить о закономерности: чем быстрее темп, тем легче звук. Отсюда – при ускорении темпа – более лёгкое (но точное) прикосновение, без чрезмерного погружения в клавиатуру, забота об особой экономичности движений, их слаженности, обобщённости. Полезны упражнения, немедленно ощутимый прирост темпа – учить гамму с различной группировкой, всё более и более

мелкими длительностями, не меняя исходного метронома (например  = 60). Играть сначала восьмыми, затем триолями, потом шестнадцатыми, квинтолями (эта группировка хороша тем, что освежает наше слышание, преодолевая инерцию привычных для уха двух и трёхдольных построений), секстолями (септоли лучше пропустить из-за постоянных ударений на тонике); наконец, 32-ыми (т.е. по 8 нот).

Разумеется, не каждый ученик дойдёт до 32-ых, но уже 16-е дают заметное увеличение темпа.

Гаммы нечётными группировками можно играть только в прямом движении. Правильная (т.е. внимательная и настойчивая) работа над этим упражнением, помимо прочего, способствует достижению звуковой и ритмической ровности мелодической линии.

Более сложные звуковые задачи

Тут мы вновь обратимся к афоризму Перельмана, уже частично цитированному во введении: «Играя гаммы, следует предвидеть, что у Баха и Генделя придётся столкнуться с нонлегатным видом пальцевой техники, у Шопена пассажи потребуют легатной техники, а пассажи Листа потребуют стремительности, быстроты, огненности и т.д.

Шопена и Листа ученики музыкальной школы, как правило, не играют, но в средних и старших классах регулярно звучат прелюдии и инвенции Баха, более лёгкие сонаты и концерты венских классиков, пьесы Мендельсона, Грига, Чайковского, Прокофьева. Увеличение сложности и стилистического разнообразия репертуара диктует постановку на этом этапе обучения более разнообразных темброво – динамических задач и артикуляционных задач – также и при работе над упражнениями.

Например, можно играть два голоса гаммы с различными динамическими нюансами: левая рука играет полным звуком, в рамках *mf*, а правая – *p* легко и наоборот. Играя расходящуюся гамму, можно в восходящей ветви давать крещендо и одновременно в нисходящей (в противоположном голосе) – диминуэндо. Можно также сочетать в двух голосах разные штрихи, например *legato* и *staccato*, и т.п. Лучше всего, когда подобные задачи подсказываются художественным репертуаром ученика. Напомню, кроме того, что всему своё время, т.е. постановка перед учеником более сложных задач должна быть уместной и оправданной.

Хроматическая гамма

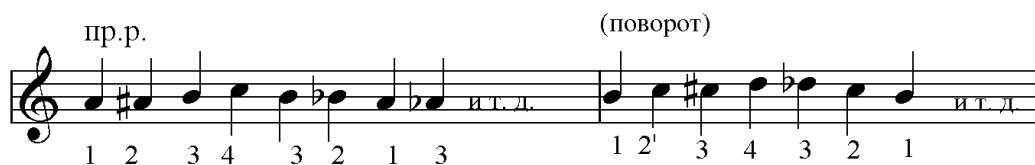
Хроматическую гамму показывают ученику, согласно программе в 3 классе (сначала каждой рукой отдельно). Особенности хроматической гаммы – в частом использовании первого пальца, следовательно успех зависит от его сноровки. Ясно, что без полной свободы и самостоятельности 1-ого пальца вместо лёгкого скольжения руки вдоль клавиатуры получится «ковыляние», вместо безупречно ровной мелодической линии – ряд «ям» и «ухабов». При игре хроматической гаммы нередко наблюдается лишние, тормозящие движения руки вглубь и к краю клавиатуры. Эти движения возникают от того, что 2-ой и 3-ий пальцы берут чёрные клавиши слишком далеко, вместо того, чтобы брать их у края.

Чтобы рука шла не зигзагами, а по прямой, нужно слегка сблизить кончики пальцев (1-2 и 3 го). Существуют различные варианты аппликатуры хроматической гаммы. Наиболее практична аппликатура с использованием 2-го пальца на чёрных клавишах (в правой руке – при движении вверх, в левой – при движении вниз).

Очень удобна и вполне применима в музыкальной школе аппликатура с 1-м пальцем на си-бемоле в правой руке и на фа-диезе в левой, разрежающая позиции (а поэтому имеющая больший скоростной потенциал).

Не всегда помнят, что хроматическая гамма от белых клавиш левая рука начинает с 3-его или 4-ого пальца, а не с 1-ого (т.е. в начале гаммы получается более длинная позиция, что удобнее и красивее). Это же самое правило действует для правой руки при повороте сверху вниз.





Группировать хроматическую гамму можно квартолями или секстолями.

Работа над аккордами

Работу над трехзвучными аккордами тонического трезвучия и его обращений можно начать параллельно с работой над гаммами или чуть позже. Ребёнок должен уметь строить в каждой изучаемой тональности тоническое трезвучие, он должен уяснить, какие ступени гаммы составляют аккорд. Обращения трезвучия мы поначалу называем перестановками (1-ая и 2-ая перестановки), позднее вводим взрослую терминологию. Чтобы ученик не путал звуки в перестановках, объясняем ему, что во всех трёх аккордах звуки одни и те же. Меняется лишь их порядок. Удобно показать это, перекладывая три различных предмета (например, 3 карандаша разного цвета).

Аккорд следует «взять» пальцами (как всё, что мы берём в руку) не напрягая при этом тыльной стороны кисти (она «отдыхает») с упругой опорой, рессорящим запястьем. Лучше не скажешь. Перед взятием аккорда вся рука (кисть в первую очередь) совершенно свободна, пальцы присобраны (но не склеены), ладонь - широкая. При погружении в клавиатуру чувствуем, как ладонь как бы эластично расширяется. Внимание! Категорически нельзя готовить заранее жёсткую форму аккорда (т.е. говоря словами Нейгауза, превращать живую руку в палку с загнутыми крючками). Руку приготавливаем невысоко над клавиатурой (но не на клавишах, что может вызвать отталкивание от клавиатуры, нежелательное на начальном этапе обучения).

Движение – взятие – цельное, незаторможенное (т.е. нельзя останавливать руку перед «погружением»), рука как бы «вливается» в клавиатуру. Не допускайте кистевых шлепков – вся рука ощущается как единое пружинистое целое. Кончики пальцев – активные, цепкие, чуткие. Сразу после взятия аккорда проверить свободу руки, отсутствие давления на клавиши (при устойчивых пальцах), готовность руки к взлёту. Цепочку аккордов можно играть со счётом на «три» (вслух, затем про себя), чтобы организовать ритм упражнения.

Перенос руки с аккорда на аккорд на счёт «три» - плавный дугообразный перелёт на лёгком крыле локтя. В конечном итоге ряд аккордов должен исполняться и слышаться как оформленная музыкальная фраза на одном

дыхании. Бывает, что начинающий ученик боится взять трёхзвучный аккорд, сковывается. В подобных случаях целесообразно проработать предварительные упражнения: взять два звука, добавляем 3-ий (для каждого аккорда получается, т.е. три варианта).

Упражнения к аккордам:

(Выписаны для правой руки. Для левой руки аналогичные упражнения с соответствующей аппликатурой).



С самого начала работы над аккордами добиваемся наполненного протяжённого звучания, сложенного «трёхголосного хора». Голоса «хора» вступают с точной одновременностью (без кваканья). В дальнейшем нужно научиться подчёркивать в аккордах линию 5-х пальцев, т.к. в художественной практике мы часто встречаемся с необходимостью вести в аккордовой фактуре 5-ым пальцем правой руки мелодию, а 5-ым пальцем левой – басовый голос.

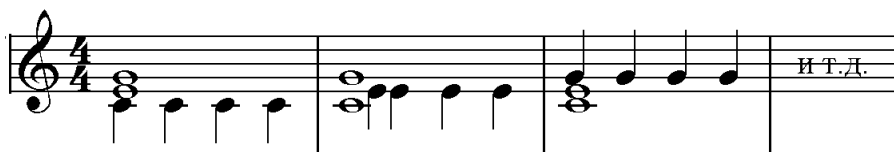
Для успешного разрешения этой задачи главное – настройка внутреннего слуха, слуховой контроль, а также настойчивость внутреннего слуха в достижении цели. Специальные соответствующие упражнения помогают выработке соответствующего навыка.

Упражнение на воспитание чувства 5-ого пальца:



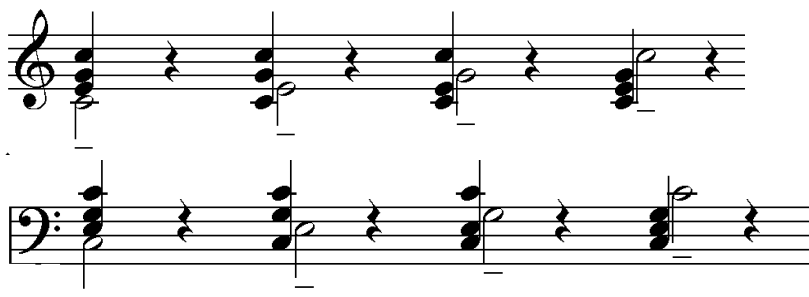
Сосредотачивая энергию руки в кончике 5-ого пальца, ставим его несколько круглее (рука помогает удобным поворотом), остальные пальцы ложатся несколько плосче.

В старших классах школы можно поработать с подвинутыми учениками над упражнениями, которые любил давать Блюменфельд: выделение в аккорде поочерёдно каждого голоса. Польза от этого упражнения скажется в особенности при использовании полифонии.



Хороши упражнения Листовой (их можно давать и младшеклассникам): повторять по несколько раз каждый звук аккорда, выдерживая остальные.

Звучание аккорда при этом как бы «промывается» и попутно развивается самостоятельность, «независимость» пальцев.



Как только позволит рука ученика, можно переходить от 3-х звучных аккордов к 4-х звучным. Подготавливая игру 4-х звучий, можно проработать промежуточную форму: брать три звука, добавляя четвёртый (этот 4-й звук берётся энергичным стаккато 5-ым пальцем или 1-ым). При снятии рука собирается.

Подготовительные упражнения к четырёхзвучным аккордам:



Пока ученик играет 3-х звучные аккорды, вопрос об аппликатуре практически не возникает, т.к. пальцы во всех тональностях получают одинаковые и запоминаются без труда. Аппликатура 4-х звучных аккордов сложнее, но в ней есть система, которую нетрудно объяснить ученику. Практически ученики усваивают эту аппликатуру по коротким арпеджио, с которыми знакомятся гораздо раньше, чем с 4-х звучными аккордами.

Таблица аппликатуры четырёхзвучных аккордов

Правая рука

Т - 1235 - во всех тональностях

Т6 -1245 - во всех тональностях

Т64-1245 - во всех мажорных тональностях + ля, до, ре-минор

Т64- 1235 – во всех минорных тональностях, кроме ля, до, ре-минора

Левая рука

Т - 5421 – во всех минорных тональностях + До, Соль, Фа-мажоре

Т - 5321 - во всех мажорных тональностях, кроме До, Соль, Фа-мажора

Т6 – 5421 – во всех тональностях

Т64- 5321 – во всех тональностях

Чаще всего путают аппликатуру в правой руке в Т64, а в левой в Т53. Следовательно, на запоминание пальцев в этих звеньях аккордов (также коротких и ломаных арпеджио) нужно обращать особое внимание.

Работа над короткими арпеджио

К коротким арпеджио естественно перейти, проработав с учащимися в нескольких тональностях трезвучия с обращениями (ведь арпеджио и есть не что иное, как аккорд, представленный мелодически).

Можно начать с 3-х звучных коротких арпеджио; освоив их в ограниченном круге тональностей, переходим к 4-х звучным. Этапы работы над 3-х и 4-х звучными вариантами – одни и те же, поэтому то, что будет сказано по поводу 4-х звучных арпеджио, в равной степени может быть отнесено и к 3-х звучным.

Первый этап работы – разучивание каждого звена арпеджио (а всего их три) отдельно со снятием руки между мотивами. Цель объединить 4-х звучный мотив одним движением, сыграть его как бы на «одном смычке». Кстати, арпеджиобразные фигуры невольно ассоциируются со скрипичной фактурой. Пусть ученик, играя арпеджио, вызовет в своём воображении пение скрипки. Он представит себе идеальный звуковой образ, к которому нужно стремиться.

Упражнения к коротким арпеджио:



Следует поискать соответствующее объединяющее движение от 1-ого к 5-ому (или наоборот, в зависимости от направления) пальцу (оно ощущается, главным образом, в гибком ведении запястья).

Основа исполнения каждого мотива – расширение и моментальное вслед за этим «собрание» пальцев. Эластичность кисти позволяет избежать фиксирования пальцев в растопыренном положении, мешающего их подвижности (так называемой деконцентрации).

В правой руке при движении вверх, в левой – вниз – сразу же «забираем» отыгравший 1-ый палец ко 2-му, что и ориентирует руку на собранную позицию. В противном случае, если 1-ый палец отведён от 2-ого, застыл на месте, так и не присоединившись к нему – кисть теряет свою эластичность, возникает напряжённость, неудобство. Напоминаю об этом потому, что часто наблюдая у учеников подобный недочёт. Играя правой рукой вверх (левой –вниз) разворачиваем кисть в сторону 5-ого пальца, который идёт вглубь клавиатуры (т.е. к чёрным клавишам). Это обеспечит впоследствии удобную смену позиции при соединении мотивов – звеньев.

Второй этап работы – присоединение к каждому мотиву первого звука следующего звена. На последнем звуке каждого мотива, перед переходом в новую позицию, - супинационный разворот кисти (если играть правой рукой вверх, а левой – вниз), в противоположных направлениях – пронация. Супинация – наклон кисти к 5-му пальцу, пронация – к 1-му с помощью ротации предплечья. И то, и другое – необходимые спутники, сопутствующие движения при игре коротких и ломаных арпеджио, а также ломаных октав, тремоло, альбертиевых басов. Сходные по характеру движения мы нередко применяем в быту: ввинчивание лампочки – супинация, вывинчивание – пронация. Рука делает вдох (полное «освобождение») – и мягко ложится на первый звук нового звена. При смене позиции ни малейшего давления на пограничный палец (1-ый или соответственно 5-й). Он ощущается как ось, на которой непринуждённо поворачивается рука.



Завершающий этап – объединение всех звеньев в мелодическую фразу. Добиваемся чёткой артикуляции в рамках напевного (скрипичного) звучания. Пальцы – активные, живые (при исполнении коротких арпеджио возникает соблазн «катать» пальцы по клавишам, пользуясь «тягой» руки). Запястье – постоянно гибкое, локоть – спокойно скользящий.

В коротких арпеджио 3-х звучий наиболее естественна квартольная группировка. Акценты на опорных звуках не следует преувеличивать: нужно стремиться к непрерывности и тягучести мелодической линии. Чтобы

сохранить квартольную группировку при повороте сверху вниз и в конце арпеджио, прибавляем в переходных и заключительных мотивах по одному лишнему звуку. Недопустимо при повороте снимать руки или превращать последний восходящий мотив в триоль. Увеличение темпа требует экономии движений (а также, разумеется, соответствующей тренировки). Супинация и пронация в быстром темпе еле заметны, они присутствуют в преображённом «снятом» виде (однако диалектика работы такова, что, если эти приёмы не освоены в умеренном темпе с некоторым запасом, то исполнение становится неуклюжим, рука прижимается к клавиатуре).

Ломанные арпеджио

Ломанные арпеджио – разновидность коротких. Работа над ними начинается в 4 классе. Чтобы ученик не путал звуковой состав мотивов, полезно каждое звено некоторое время играть сначала в прямой последовательности и тут же вслед за этим – в ломанной.

Упражнения к ломанным арпеджио:



В технике исполнения ломанных и коротких арпеджио много общего: мы точно также пользуемся эластичным расширением и собиранием кисти, также «забираем» 4-й палец ко 2-му, стремясь к наиболее удобному концентрированному состоянию пальцев.

Но есть и существенное отличие – в ломанных арпеджио звуки каждого звена идут в разных направлениях (а не в одном, как в коротких), что ограничивает помощь руки пальцам, требуя от них большей энергии и самостоятельности.

При изучении ломанных арпеджио в медленном темпе можно использовать в сочетании с активной пальцевой артикуляцией супинационные и пронационные движения предплечья к кисти, раскрывая и расширяя ладонь. Такой приём позволяет, как бы физически прочувствовать и передать интонационную напряжённость широких интервалов, вырабатывает рельефную дикцию. Помимо коротких и ломанных арпеджио трезвучий, школьная программа предусматривает также работу над короткими арпеджио Ум 7 т Д7. Можно рекомендовать для некоторых (более подвинутых) учеников – старшеклассников – ломанные арпеджио этих

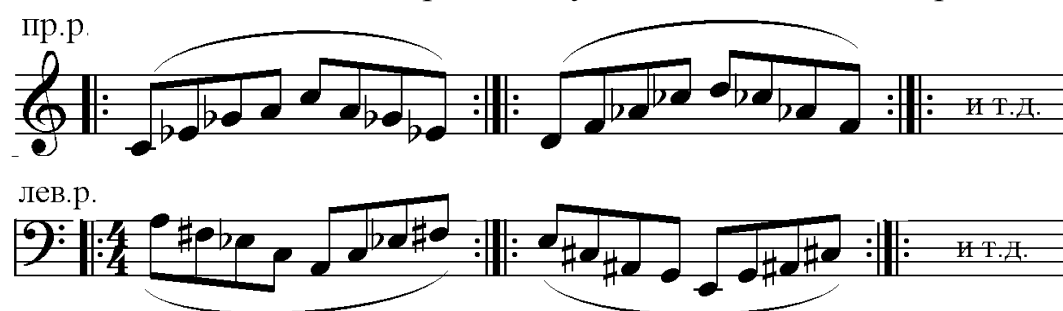
септаккордов в качестве в высшей степени полезных и трудных упражнений на развитие беглости.

Работа над длинными арпеджио

Это – самые сложные упражнения из всего комплекса, требующие значительной ловкости, гибкости, неослабленного слухового контроля. Главная трудность в длинных арпеджио та же, что и в гаммах: незаметная смена позиции (иными словами воссоздание непрерывной и ровной мелодической линии) но интервал при смене позиции шире, чем в гамме – от терции до кварты (исключение длинное арпеджио Д7 в основном виде), что предполагает повышенную гибкость кисти, особую точность пальцев.

Приступая в 4 классе к изучению длинных арпеджио отдельно каждой рукой, можно начать с предварительных упражнений, построенных по звукам Ум 7 . Здесь при смене позиции наименьший после секунды интервал – малая терция.

Лучше выбрать такие мотивы, чтобы смена позиции была после чёрной клавиши – это наиболее простой и удобный для начала вариант.



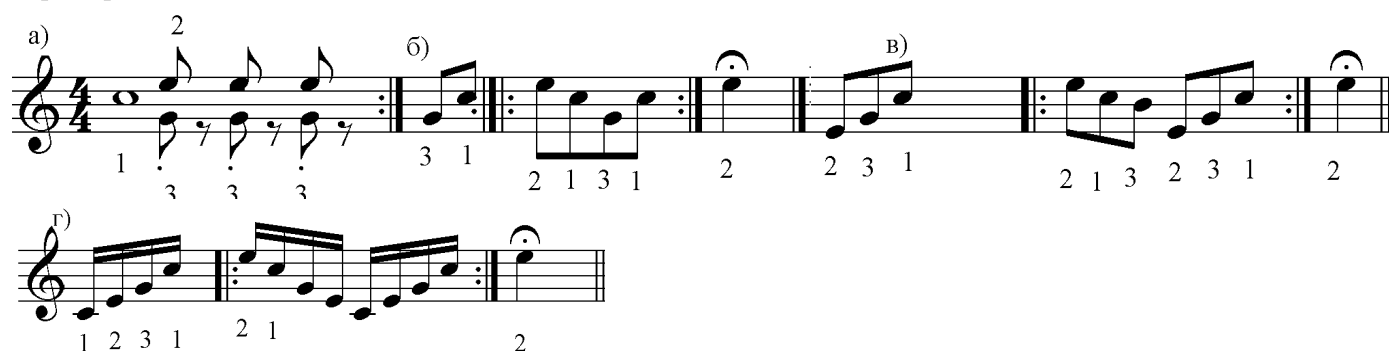
По этой причине начинать работу над длинными арпеджио трезвучий лучше не с До-мажора, а например с тональности Си-мажор.

Итак, ученик разучивает длинно арпеджио Си-мажор (трезвучие и обращения, думаю, что так целесообразнее, хотя по программе 4 класса игра обращений не требуется каждой рукой отдельно на 4 октавы (вверх и вниз), с квартольной группировкой. При игре в медленном темпе следует добиваться буквального физического легато при смене позиции, дотягиваясь первым пальцем до своей клавиши. Кисть при этом эластичная, гибкая, помогает 1-му пальцу, который действует также предупредительно и точно, как в гаммах, перемещаясь предельно близко к поверхности клавиатуры. При приближении к новой позиции не поднимать запястье! Опираясь на 1-ый палец как на ось (т.е. без давления), рука легко скользит в новую позицию в то мгновение, когда он касается клавиши. При движении правой руки вниз (левой – вверх) кисть с помощью предплечья описывает поверх первого пальца дугу с ним, чтобы заранее (а на самом деле своевременно)

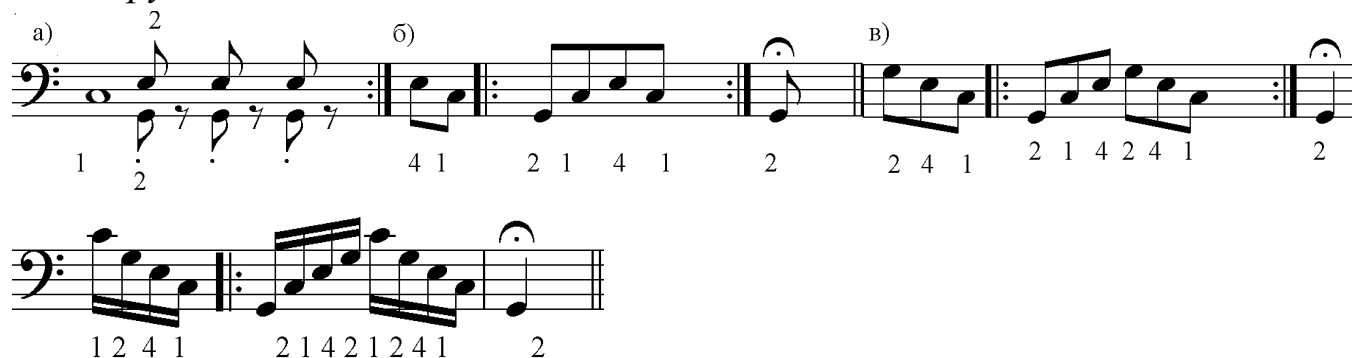
подготовить ловкий, незаметный переход в новую позицию. При игре длинных арпеджио особенно реальна опасность кручения локтями в момент соединения позиций, мешающих, неэстетичных (разумеется, только с точки зрения пианиста) движений. Обычно это означает, что ученик не умеет использовать потенциальную гибкость своего запястья. Локоть должен легко скользить параллельно клавиатуре по воображаемой подставке («на подводных крыльях»), как при глиссандо. Одновременно с изучением длинных арпеджио «как таковых» в каждой тональности рекомендуется для пользы дела прорабатывать упражнения, предложенные Нейгаузом. В каждой тональности можно построить столько вариантов этого упражнения для каждой руки, сколько разных аккордов арпеджируется (т.е. трезвучий с обращением по три варианта, для септаккордов – четыре).

Правая рука:

прав. р.



Левая рука:



Также работать над обращениями трезвучий

Первое звено: легко (без давления) опираясь на первый палец (выдержанный звук), играть острым, упругим стаккато окружающие звуки (правая рука снизу вверх, левая – сверху вниз). Круговые движения кисти – незаторможенные, непрерывные; пальцы – цепкие, меткие, берут («хватают») клавишу слёту, без подготовки.

В следующих звеньях добиваемся непрерывного легато. Ход упражнения схож с предварительными упражнениями к гаммам, поэтому нет

необходимости подробно описывать его. Опорный палец, как и там, неизменно 2-ой.

Полезно сравнивать звучание одного и того же мотива, играя его различной аппликатурой: в одной и в двух позициях. (Слуховой приём, который может быть разумеется, с успехом использован и при работе над гаммами). Эти превосходные упражнения, развивающие гибкость кисти и меткость пальцев, полезны, конечно, не только для начала работы. Их можно применять на любой ступени обучения для ликвидации пробелов в технике ученика.

Переход к быстрому темпу

Ни одна «техническая формула» не требует таких существенных изменений приёма игры в зависимости от темпа, как длинные арпеджио. Уже говорилось, что в медленном темпе мы добиваемся при смене позиции реального легато дотягиваясь 1-ым пальцем до своей клавиши (в противоположном движении) – додерживая первым пальцем клавишу.

В быстром темпе «дотягивание» и «додерживание» становится невозможным; вместо буквального физического легато иллюзорное, «фиктивно», но акустически, конечно, абсолютно реальное. При условии ритмичной и динамической ровности наше ухо не в состоянии зафиксировать в условиях быстрого темпа мельчайшие «просветы» на стыке позиций. Так возникает иллюзия легато.

Если мы будем стараться в быстром темпе в буквальном смысле слова связывать пограничные звуки позиций, то неизбежно появляются неловкие, тормозящие движения кисти и локтя, игра станет корявой, прибавление темпа – недостижимым.

В быстром темпе каждая ветвь длинного арпеджио (восходящая и нисходящая) исполняется как бы броском руки, при этом 1-ый палец не успевает пройти под ладонь, скорее, работает «на поверхности», близко к кончику 2-го пальца. (Это легче показать, чем описать, как, впрочем, и всё, что относится к фортепианной игре). Спрашивается, имеет ли смысл в таком случае добиваться в медленном темпе «реального» легато, вырабатывать гибкие движения кисти; «дотягиваться» 1-ым пальцем от клавиши до клавиши, не лучше ли сразу переносить (перебрасывать) руку по позициям? Оказывается, что так нельзя делать по двум причинам. Во- первых (и это главное), движениями руки пианиста управляет слух, поэтому уши с самого начала должны быть «сориентированы» на связное, непрерывное звучание. В медленном темпе при переносе руки (вместо связывания) будут отчётливо слышны разрывы между позициями. Если эти разрывы закрепятся в слуховой памяти ученика (а при неоднократных повторениях это неизбежно), то и

прибавление темпа не даст слитного звучания: мы услышим разъединённые группы звуков.

Во- вторых, те технические приёмы, которыми мы пользуемся в быстром темпе, включают в себя в обновлённом, внешне преображённом виде элементы приёмов медленного темпа. Об этом уже говорилось в связи с работой над короткими арпеджио. Важно только с самого начала культивировать такие формы движений, которые являются перспективными в смысле увеличения темпа, отказываясь от бесперспективных. В случае длинных арпеджио имеется в виду максимально близкая к клавиатуре и непринуждённая работа 1-го пальца, ровное (в горизонтальной плоскости ведение запястья, «мгновенный» перелёт руки через 1-ый палец в новую позицию – вот те зёрнышки быстрого темпа, которые мы проращиваем в медленном и среднем. На практике те ученики, которых не приучали с первых шагов добиваться в длинных арпеджио точного легато (а такое, к сожалению, встречается), играют их обычно до карикатурности плохо.

При правильном ходе работы у более способных в моторном отношении детей приспособление к быстрому темпу происходит естественным путём (т.е. они интуитивно находят нужную модификацию приёма). В иных случаях приходится заниматься специальными упражнениями. Рекомендуется превращать арпеджио в ряд сомкнутых аккордов, что даёт возможность представить мелодическую линию крупными позициями, а не звук звуком. Можно, кроме того, играть арпеджио «броском» на 2 октавы вверх и вниз (сначала каждой рукой отдельно) с мысленной подготовкой броска на длинных опорных звуках в начале и при повороте.

Уже упоминалось, что длинные арпеджио трезвучий с обращениями группируются квартолями, с тем, чтобы опорные звуки перемещались, а 1-ый палец оставался бы в теме. С той же целью арпеджио септаккордов и их обращений будем группировать триолями.

Несколько слов об аппликатуре. Если длинные арпеджио начинаются с чёрной клавиши, то 1-ый палец берётся в правой руке на ближайшую белую клавишу по движению вверх, а в левой руке – на ближайшую белую по движению вниз. Аппликатура, таким образом, устанавливается относительно положения 1-ого пальца.

Аппликатура коротких арпеджио:

По белым клавишам:

пр.р.

Т - Т₆ - Т₆₄

З - 4 - 4

лев.р.

4 - 4 - 3

По чёрным клавишам:

Мажор

пр.р.

T - T₆ - T₆₄

3 - 4 - 3

лев.р.

3 - 4 - 3

Минор

пр.р.

T - T₆ - T₆₄

3 - 4 - 3

лев.р.

4 - 4 - 3

Заключение

Опыт работы показывает, что использование разных видов упражнений способствует организации правильных пианистических движений, приобретению свободы исполнительского аппарата, заметно повышает эффективность обучения базовым исполнительским навыкам. Упражнения позволяют усвоить основные формы пианистических движений: воспитать цепкость и чуткость «подушечек» при округлой форме кисти и упругом своде; обучить основным принципам пальцевой и весовой игры; привить навыки разнообразных движений запястья; организовать положение и действия 1-го пальца и т.д.

Важно помнить, что эффективность упражнений зависит от определенных педагогических условий:

- упражнение должно быть доступным для данного ребенка, соразмерным его силам;
- ребенок должен хорошо понимать смысл выполняемых упражнений, видеть, что они действительно помогают ему выработать новые необходимые навыки;
- педагог должен обязательно отмечать достижения ребенка, обращая внимание на точность, последовательность и качество выполняемых упражнений.

Список литературы

1. *А. Артоболевская*. «Первая встреча с музыкой.» М.: Сов. композитор, 1987.
2. *Й. Гат* «Техника фортепианной игры». М.: Будапешт, 1957.
3. *Н. Любомудрова* «Методика обучения игре на фортепиано» М.: Музыка, 1982.
4. *Г. Нейгауз* «Об искусстве фортепианной игры». М.: Музыка, 1961.
5. *Т. Смирнова* «Фортепиано. Интенсивный курс: Метод. пособие». М.: ЦСДК, 1992.
6. *А. Шмидт – Шкловская* «О воспитании пианистических навыков». Л.: Музыка, 2012.
7. *О. Узорова, Е. Нефедова* «Пальчиковая гимнастика». М.: АСТ Астрель, 2006.
8. *Т. Уралова* «Искусство игры на фортепиано». СПб.: Нива, 1999.
9. *И. Гофман* «Фортепианная игра : ответы на вопросы о фортепианной игре». М.: Музыка, 2014.
10. *В. Ражников* «Диалоги о музыкальной педагогике». М.: Музыка, 2015