

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение  
дополнительного образования  
Детская школа искусств «Юбилейная»**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

**на тему:**

**«Развитие технических навыков на уроках фортепиано в  
младших классах ДШИ»**

**преподаватель по классу  
фортепиано:  
Щепанская О.А.**

**Краснодар, 2020**

## Содержание.

Введение	3
Глава 1. Основные принципы технического развития	5
1.1 Взаимосвязь музыкального и технического развития	5
Глава 2. Возрастные особенности обучающихся младших классов ДШИ	9
2.1. Возрастные особенности обучающихся младших классов ДШИ	9
Глава 3. Методические приемы для развития фортепианной техники	12
3.1. Посадка за инструментом	12
3.2. Гимнастика. Подготовительные упражнения	14
3.3. Первоначальный навык игры non legato, legato, staccato	18
3.4. Работа над инструктивным материалом (гамма, аккорды, арпеджио, этюды), различные виды упражнений	23
3.5. Из опыта современных педагогов-пианист	35
Заключение	41
Список литературы	42

## **Введение.**

Всегда встреча с искусством приносит человеку радость. Счастливы те, кто прикоснется к этой радости в детстве, бережно пронеся её через всю свою жизнь. И особая заслуга здесь будет принадлежать тому, КТО подарит ребенку эту встречу. В отечественном массовом музыкальном воспитании основную роль в привлечении детей к музыкальному искусству призваны играть учреждения дополнительного музыкального образования, ДШИ.

Обучение фортепианной игре включает в себя не только пианистическое, но и общее музыкальное развитие.

Занятие музыкой - мощное средство эстетического и нравственного воспитания школьников. И поэтому педагогу здесь отводится ведущая роль в жизни ученика. Авторитет педагога по специальности является авторитетом для ученика.

Одна из задач пианиста-педагога – воспитать в учениках любовь к работе, к самому процессу упражнения. Воспитательная работа заключается в формировании мировоззрения и моральных качеств, воли, характера, эстетических вкусов и любви к музыке, интереса к труду и умению работать, заботу о здоровье и физическом развитии.

XX век внес много нового в фортепианное искусство – в творчество композиторов, в репертуар и манеру исполнения пианистов-исполнителей, в характер преподавания игры на инструменте. Ученики должны уметь исполнять музыку всех времен – от великих классиков до композиторов современников, необходимо готовить их к восприятию разнохарактерных произведений. Таким же широким должно быть и техническое воспитание.

Вопросы развития фортепианной техники в младших классах детской школы искусств являются актуальными, так как основы мастерства будущего пианиста закладываются именно на начальном этапе обучения.

Необходимость исследования сферы технического развития ученика, особенно в первые годы обучения, - одна из главных ЗАДАЧ данной работы:

показать перспективу развития первоначальных навыков до решения весьма сложных задач пианизма.

**ЦЕЛЬЮ** данной работы является изучение и дальнейшая разработка методических приемов развития фортепианной техники и упражнений для обучающихся младших классов ДШИ, повышение интереса обучающихся к этому виду работы, а также стремление облегчить процесс овладения пианистическими навыками.

**ПРЕДМЕТ** исследования: исполнительский аппарат и технические навыки обучающихся младших классов.

**ЗАДАЧИ** данной работы:

- исследование сферы технического развития ученика в первые годы обучения, перспектива развития первоначальных навыков, пути решения сложных задач начинающего пианиста;
- выявление элементов техники исполнительского аппарата и особенностей развития технических навыков у обучающихся младших классов;
- составление упражнений для развития технических навыков.

**МЕТОДЫ** исследования: анализ литературы по проблеме исследования, обобщения и систематизации теоретического материала, применение комплекса приёмов в практике преподавания фортепиано в ДШИ.

# Глава 1. Основные принципы технического развития.

## 1.1. Взаимосвязь музыкального и технического развития.

Художественное исполнительское мастерство подразумевает хорошую техническую подготовку, но пианистические способности включают в себя не только виртуозную одаренность, но способность музыканта наиболее ярко раскрывать свои художественные замыслы средствами именно фортепиано - исполнительного искусства. Такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие, теснейшим образом связаны с процессом технического развития ученика. В работе над пианистической техникой требуются яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение пульса движения музыкальной ткани, слуховое развитие. Недостаточное внимание при развитии этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, ее ограниченности, скованности, а также «немузыкальности», которая включает в себя недостатки звуковой области. Основная цель технического развития - обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия недостатка звуковой области. Путь пианиста труден тем, что начинается с детства. Здесь не обойтись без регулярных упражнений. Систематическая работа над техникой облегчает преодоление трудностей при исполнении художественных произведений, помогает почувствовать необходимую физическую свободу, при которой все мысли устремлены на воплощение музыкального замысла. «Упражняться, говорил Ф. Лист, - это значит анализировать, обдумывать и изучать. Из духа создаётся техника, а не из механики». О необходимости кратких ежедневных упражнений говорил К. Н. Игумнов: «Упражнения как бы вводят ученика в правильное пианистическое самочувствие и способствуют выработки гибкости, подвижности,

выразительности, чуткости пианистического аппарата». Г. Г. Нейгауз: «Для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела от пальца до всего туловища». Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психических (волевых) свойств. Основная цель технического развития обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы, музыкальной воле исполнителя во всех ее проявлениях, причем подчинению автоматическому. Назначение музыкальной воли - управлять исполнительским процессом, а технического аппарата - подчиняться музыкальной воле. Оба эти процесса с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве. Исходя из этого в практике преподавания всякий игровой прием, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением; точно так же каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений. Нельзя понимать это формально. Навык может сопровождаться целой системой вспомогательных инструктивных заданий, но сам он должен быть обоснован музыкально. В педагогической практике часто можно найти много примеров бледности звукового образа, технической ограниченности. Неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при смене фигураций, регистров. Двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексам. А звуки, «взятые как попало», в последний момент, неподготовленные (даже если они правильные), получают случайную окраску. Поэтому, для успешной работы над фортепианной техникой необходимо развитие общей музыкальности ученика.

Г. Нейгауз настаивал на том, чтобы музыкальное развитие предшествовало техническому, - шло с ним непрерывно, рука об руку.

К числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата, отсутствие слухового контроля. Одна из причин зажатости заключается в искусственности игровых приёмов, не увязанных с музыкальными задачами.

Например, в гаммах, этюдах, упражнениях ставится узкая цель (достижение пальцевой четкости и беглости), а вопросы звучания, фразировки, дыхания, гибкости и пластичности игнорируется. В этих случаях, хотя ученики играют инструктивный материал довольно хорошо, при исполнении художественных произведений у них появляются неловкость, угловатость и корявость.

Некоторые примеры отрыва технического развития от музыкально-звуковых задач:

- 1) «Изолированные пальцы». Независимость пальцев, подъём и опускание изолированных пальцев при застывшей позиции руки - основное препятствие для выражение музыки. Это приводит к разорванности музыкальной фразы, отсутствует пластичность, пассажи звучат однообразно без фразировки, без дыхания и пульса.
- 2) «Свободная кисть». Нередко, стремясь избавить ученика от скованности, ему начинают «освобождать кисть». Таким образом, кисть движется сама по себе, ради собственной свободы; активность пальцев при этом снижается, техника становится поверхностной, а звучание тусклым;
- 3) «Чрезмерная быстрота». Иногда, развивая технику, главной целью ставят «быстроту», не придавая должного значения ясности и глубине звука. Пассажи не звучат. По мере музыкального роста все больше ощущается несоответствие между замыслом и исполнением.

Недостаточное внимание к звуку, цепкости и опоре кончиков пальцев наносит большой вред, как музыкальной выразительности, так и технической ценности исполняемого. Из всего перечисленного ясно, какое огромное

значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика. Поэтому, основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Не забывайте о слуховом контроле!

При развитии пианистического аппарата основными являются следующие принципы:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимосвязь всех его участков при ведущих и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат.
6. Слуховой контроль за всем происходящим - как необходимый итог всей работы.

Без использования этих принципов развитие будет чрезвычайно затруднительно.

С первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приёмом, следует активно развивать перечисленные принципы.

## **Глава 2. Возрастные особенности обучающихся младших классов ДШИ.**

### **2.1. Возрастные особенности обучающихся младших классов ДШИ.**

Развитие человека имеет возрастные и индивидуальные особенности, которые необходимо учитывать в процессе воспитания. Каждому возрасту присущи свои возможности и ограничения в развитии. Когда мы даём характеристику определённому возрасту, то исходим из уровня физического развития, познавательных процессов и социального развития. Каждому возрасту присущи свои возможности и ограничения в развитии. Когда мы даём характеристику определённому возрасту, то исходим из уровня физического развития, познавательных процессов и социального развития.

Особенностями физического развития младшего школьника является укрепление скелета в целом. Развитие и окостенение конечностей, позвоночника и тазовых костей находится в стадии формирования. Это необходимо принимать во внимание и постоянно заботиться о правильной позе, осанке. Ещё не закончен процесс окостенения кисти и пальцев, поэтому мелкие и точные движения особенно утомительны для первоклассников. Повышение мышечной силы, общим развитием двигательного аппарата вызваны большая подвижность младших школьников, неумение длительное время находиться в одной и той же позе. Происходит совершенствование мозга, нервной деятельности. Заметно развивается вторая сигнальная система (речь), но, при этом, первая сигнальная система (ощущения) преобладает.

Не менее важное педагогическое значение имеют особенности развития психики и познавательной деятельности: восприятие, внимание, память, мышление, воображение. Особенность восприятия младшего школьника – эмоциональность. Внимание непроизвольное, недостаточно устойчивое, ограниченное по объёму. Память носит, в основном, образный характер.

Ребёнок запоминает материал интересный, конкретный. Задача учителя – научить рациональным приёмам запоминания. Мышление – предметно – образное, воображение – воссоздающее. Возрастная особенность младшего школьника – недостаточность воли, опыта для преодоления трудностей. Ребёнок часто охладевает к начатому делу, оставляет его незаконченным, не любит переделывать.

Специфика обучения детей дошкольного и младшего школьного возраста исходит из возрастных особенностей детей, которые определяют способы детского восприятия и детского познания мира. Наиболее важным из них принадлежат: образно-чувственные представления об окружающем мире, склонность ребенка к одушевлению всего видимого и слышимого. Радость жизни - суть детского восприятия мира, единственная жизненная энергия, которая всегда и везде работает эффективно, и, именно поэтому, она нужна в детской педагогике. Можно радостно и весело учить детей труднейшим вещам, считая при этом количество «выработанной» в процессе обучения радости главным педагогическим успехом. Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Для того чтобы эта инструментально-техническая работа (работа над овладением инструментом и тренировкой двигательного аппарата) приносила пользу, необходимо ставить ученику ясные и определенные цели. Необходимо воспитать у ребенка привычку сначала слушать, думать, а потом играть. В начальный период он знакомится с основными выразительными средствами музыки и своего инструмента. С первых шагов обучения следует стремиться к неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приемом. Это оказывает огромное влияние на дальнейшее развитие. Наиболее полно свои возможности ребёнок раскрывает в игре. Именно игра помогает сделать процесс обучения интересным и увлекательным, активизирует творческие наклонности. С ее помощью каждый извлекаемый звук, любое упражнение приобретает эмоциональное образное содержание. Важно так «выстроить игру», чтобы в ее

ходе ребенок сам ставил перед собой задачи и по возможности самостоятельно их решал.

## **Глава 3. Методические приемы для развития фортепианной техники.**

### **3.1. Посадка за инструментом.**

С самого начала занятий на фортепиано необходимо следить за правильной посадкой детей. Стул стоит напротив середины клавиатуры, сидеть нужно на его половине так, чтобы ноги всей ступней опирались на пол. Обычно дети не достают ногами до пола, поэтому им требуется подставка под ноги. При игре в верхнем регистре или в ансамбле стул ученика следует передвинуть в нужную сторону на расстояние, пол. Обычно дети не достают ногами до пола, поэтому им требуется подставка под ноги. При игре в верхнем регистре или в ансамбле стул ученика следует передвинуть в нужную сторону на расстояние, обеспечивающее удобные и естественные движения.

- Высота. Локти на уровне клавиатуры. В дальнейшем может изменяться в зависимости от задач: высокая – для тренировки крупной техники, низкая – для тренировки мелкой техники.

- Расстояние. При взятии звуков, локоть слегка выдвинут вперёд. Может изменяться: прямые руки - охват клавиатуры при широкой фактуре, локти на уровне туловища при вычленении участка клавиатуры.

- Запястье находится примерно на уровне белых клавиш, чуть ниже «косточек» основания пальца. Может изменяться: чуть ниже уровня клавиш внятная артикуляция и дифференцированное звучание вертикали, выше ударные тембры в крупной технике и подкладывание через 4-5 пальцы в мелкой технике, иногда при имитации оркестровых тембров.

Пальцы слегка закруглённые: ставятся плоскими в legato, закругляются при staccato и «бисерной» технике.

Правильная посадка ученика за инструментом предполагает непринуждённость, отсутствие напряжённости спины, но в то же время и

организованность, подтянутость корпуса; удобное ощущение плеч, шеи, без изменений скованности позы. Чрезмерная расслабленность корпуса свидетельствует не о физической свободе, а об отсутствии внутренней собранности, равнодушии к делу или о недисциплинированности ученика.

Свобода плечевого пояса, правильное ощущение и использование движений рук от плеча до кисти – необходимы как для исполнения кантилены, так и для технического развития, так как пальцевая беглость не может быть воспитана без свободы всего аппарата. Пианист использует целый комплекс движений и ощущений (спины, плечевого пояса, локтя, предплечья, кисти, пальцев). Во время игры все эти движения образуют единый «трудовой» процесс, наибольшими «тружениками» оказываются пальцы, их кончики.

Известный педагог, автор интенсивного курса «Аллегро» Т. И. Смирнова рекомендует на занятиях с маленькими детьми стараться не делать замечания непосредственно ребенку «ты плохо сидишь, неправильно», лучше сказать «так медвежонок сидит, а Леночка у нас как сидит?». На такое замечание ребенок не обидится, так как оно обращено к медвежонку, и с удовольствием покажет свое умение красиво сидеть.

Надо создавать психологическую комфортность для ребенка, ведь при индивидуальной работе он все время ощущает наше пристальное внимание к себе, что часто приводит к внутренней скованности, стеснительности и излишней старательности, из-за которой упражнения выполняются хуже возможностей ребенка. Усвоив правила посадки за инструментом, с некоторыми детьми приходится выполнять задания на инструменте стоя, так как лучше чувствуется опора и «дно клавиши». От первых шагов ребёнка в музыкальном воспитании зависит и его дальнейшее музыкальное образование.

### 3.2. Гимнастика. Подготовительные упражнения.

В воспитании техники у младших школьников большое значение имеет освоение первоначальных навыков игры на фортепиано:

- правильная посадка за инструментом;
- гибкость и пластичность игрового аппарата;
- приёмы звукоизвлечения, предполагающие естественность и рациональность движений рук и пальцев;
- контакт кончиков пальцев с клавишами;
- звуковой результат (как необходимый итог) – это основа для технического и музыкального развития ученика.

До начала обучения игре на фортепиано руки ребёнка были орудием труда или игровых действий. Теперь возникает новая ситуация: руки становятся голосом ребёнка. Они, как бы, выражают его душу, чувства, музыкальные восприятия. Игровые движения начинающего пианиста налаживаются постепенно и связаны с физическими особенностями строения рук ребёнка.

Руки у детей бывают самые разные: широкие и узкие, крепкие и слабые, пластичные и «корявые», мягкие и жесткие. «То, что подходит одной руке, - пишет Маргарита Лонг, - может быть вредным для другой, и нужно всегда приспособлять технические задания к характерным особенностям руки, к её анатомическому строению, структуре, размеру и природному растяжению».

Каждый ребёнок диктует свой особый путь развития и цель – как можно скорее найти этот путь. Но принципы, составляющие основу для воспитания пианистических навыков, должны быть неизменными. Главный принцип – научить ребёнка слышать звуковой результат того или иного движения рук на клавиатуре. Запоминание физических ощущений, приспособление рук и пальцев к клавиатуре должно идти вместе с восприятием звучания. Организации игрового аппарата и «постановке рук» необходимо уделить

особое внимание с первых занятий. Ребёнок должен различать игру неорганизованной рукой от организованных игровых движений.

Дети не имеют «мышечного контролёра» - привычки постоянно в жизни, в работе сбрасывать мышечное напряжение, поэтому желательно активное освобождение в движении. Гимнастика – небольшая часть того, что педагог должен использовать для физического воспитания и подготовки рук будущего пианиста. С помощью гимнастики мы заставляем работать крупные мышцы руки (плечо, локоть, кисть), мелкие мышцы (пальцы), координировать движение правой и левой рук.

Можно фантазировать и придумывать свои физические упражнения на освобождение игрового аппарата, пальцевую гимнастику. Хорошо выполнять упражнения на столе, закрытой крышке инструмента. Подготовительные упражнения хорошо сопровождать стихами (поэтический текст создает эмоциональный настрой ребенка, помогает понять ритмическую сторону).

У музыки и слова одна первооснова – это интонация. Трудно определить, что возникло раньше слово или музыка. Словесный образ и музыкальный неразделимы. А значит, чем глубже мы постигаем словесно-поэтический образ, тем легче создаем музыкальный и наоборот.

С начинающими регулярно перед занятиями выполняется комплекс упражнений и вращательный массаж кистей из сборника А. Артоболевской.

Следующий этап это упражнения на крышке инструмента, проводится каждой рукой отдельно: ученику, опуская руку на закрытую крышкой клавиатуру, необходимо придерживать его третий палец на крышке (пальцы слегка собранные) и предложить движение «крыла». Несколько преувеличенное вначале, это движение вводится в разумные рамки при переходе к работе над звукоизвлечением, игре *non legato*, когда сила звука, продолжительность его требует соответствующего движения руки. Упражнение «Крыло птицы» может оказаться полезным для детей с недостаточной пластичностью рук.

Все упражнения всегда вызывают у детей большой интерес. Образность поэтической речи и звуковая изобразительность помогает проникнуть в содержание и подготовить игровой аппарат. А так же взаимодействие этих компонентов развивает творческий потенциал учеников.

Следующим этапом в работе будет организация свода кисти, кистевая «рессора».

Без ощущения прочности свода не может быть и прочности пальцев, их опоры, естественной подвижности. Необходимое положение свода обеспечивается присобранностью пальцев, выпуклостью суставов, немного ниже расположенным кистевым суставом.

Существуют различные образные сравнения, помогающие детскому восприятию:

- рука образовала «домик», «купол», «крышку»;
- держим «яблоко», «мячик».

Необходимо при этом контролировать движение первого и пятого пальцев. Фридерик Шопен советовал положить руку на клавиатуру таким образом, чтобы закруглённые второй, третий, четвёртый пальцы приходились на три черные клавиши, а первый и пятый пальцы на соседние белые. Это положение пальцев считается благоприятным.

Кистевая «рессора» (мягкое, гибкое движение кистевого сустава) обеспечивает чередование «работы» и «отдыха» руки, «амортизирует» удар пальца по клавишам. Важно воспитать у ученика правильное ощущение опоры пальцев, их цепкость.

#### 1) Постановка руки:

Руки лежат на клавиатуре, но не давят на неё. При этом плечи должны быть опущены. «Подушечка» первого пальца находится сбоку и не должна занимать больше половины фаланги. В результате, между первым и вторым пальцами образуется «полукольцо». Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, - образует «купол» и определяет положение кисти

на уровне этого «купола». Степень упругости руки проверяется легким покачиванием.

## 2) Движение пальцев при игре:

Пальцы, чередуясь, «ходят», переступают по клавишам. Не нащупывают очередную клавишу, не вталкиваются в неё, не ударяют по ней, а активно берут её. Пальцы всегда «смотрят» вниз.

## 3) Движение руки:

Рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение в кисти. Главное здесь - полная синхронность работы пальцев с перемещением точки опоры, внутри руки, без толчков. «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т.п.» (К. Игумнов). Рука активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа.

## 4) Движение кисти:

Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки (нельзя допускать, чтобы пальцы смотрели в разные стороны).

К моменту подкладывания пальца рука отклоняется в сторону движения и тем самым даёт возможность первому пальцу свободно приблизиться к очередной клавише, взять без толчка и дополнительного взмаха кисти. Это избавляет технику пианиста от угловатости, резких переходов, не нужных акцентов, лишних движений руки пальцев. Тем самым создаются условия для плавной цельности движения и звуковой ровности.

## 5) Движение всей руки.

Этот способ игры облегчает переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, как бы уходя «внутрь». На поверхности остается крупное движение всей руки. Гибкое взаимодействие между всеми частями аппарата, взаимодействие, меняющееся в зависимости от музыкально-звуковой задачи и регулируемое музыкальной волей исполнителя. Надо помнить, что в практических занятиях с учениками от педагога требуется большая гибкость при индивидуальном подходе.

В связи с рассмотренными принципами развития техники, нельзя не отметить преимущества системы начального обучения (первоначальные упражнения на перенос рук, исполнения простых мелодий нон легато, переход к легато, приёмы стаккато, комбинации стаккато и легато и т.д.). Эта система позволяет с первых шагов фиксировать внимание ученика на звуковых задачах, облегчает выражение характера и настроение музыки в то время, когда пальцы ещё развиты слабо.

В своей практике я применяю много технических упражнения в более простых и доступных вариантах: ввожу их уже в начальном периоде занятий на фортепиано. Задача пополнения технических упражнений становится особенно актуальной, если учесть огромное разнообразие фактуры в произведениях, составляющих репертуар современного пианиста.

При работе с детьми используются знания, почерпнутые из книг А.А.Шмидт-Шкловской, А.Артоболевской, Л.Баренбойма и других педагогов-пианистов и собственный опыт. Все педагогические наработки и приемы приходится переводить в другую плоскость, на иной уровень восприятия и иную двигательную оснащенность. Во время занятия педагог показывает и комментирует каждое движение. Иногда в игру вступает сказочный персонаж, который наблюдает за работой. Дети должны хотеть приходить на урок, войти в рабочий режим, чтобы работа – учёба была в радость.

Древняя китайская пословица гласит: люди могут забыть слова, которые вы им говорили, но они никогда не забудут чувства, которые вы у них вызывали.

### **3.3. Первоначальный навык игры non legato, legato, staccato.**

Штрих (нем. линия, черта) – приём игры способ извлечения звука на каком – либо инструменте. Начинающие пианисты знакомятся с основными фортепианными штрихами: non legato, legato, staccato.

Первоначальный навык игры non legato должен воспитывать ощущение опоры пальца, цепкого «осязания», чувство кончика пальца, который поддерживает всю руку. От чувства опоры, контакта пальца и клавиши зависит качество, окраска звука. В зависимости от звукового замысла кончики пальцев «погружаются» до дна клавиши, «охватывают» её. Без активности пальцев нет чёткой игры, красоты звучания, уверенности исполнения.

Извлечение звука:

- производится движение всей руки, от плеча «толчок»;
- когда движение освоено, переходят к освоению дифференцированного пальцевого движения «удар»;
- если палец хорошо работает от основания, осваивают «нажим» (с использованием кончиков пальцев) от клавиш без замаха.

Звукоизвлечение можно считать освоенным, когда ребёнок может сбрасывать излишнее мышечное напряжение, сразу после «взятия» звука, оставляя минимальное, необходимое для удержания клавиш.

Последовательность освоения пальцев: 3 2 4 5 1. Возможно извлечение терций 2-4, 1-3, 3-5 и квинты 1-5, которая хорошо формирует устойчивость кисти.

Критерием правильности ощущений служит певучий, ясный, полный звук. Но, звуковое задание должно быть посильным для ученика. Физически слабый ребёнок не в состоянии извлечь очень яркий, сочный звук. Но о красоте тона, ощущении глубины клавиши кончиком пальца следует заботиться в любом случае. Укрепление свода рук начинающего, развитие крепости и независимости пальцев, активности их кончиков, происходит как на материале технических, так и кантиленных произведений. Работа над «артикуляцией» пальцев, их независимость начинается с момента изучения игры legato. Беглость пальцев, отчётливость и ровность звучания в значительной степени зависят от подвижности суставов свода кисти. Амплитуда движения (степень подъёма) закруглённых пальцев определяется физическими особенностями строения рук ученика (величиной их, растяжением), и также фактурой

исполняемого, звучностью, которую требуется воспроизвести выразительностью фразировки.

С первых шагов изучения legato важно дать понять ребёнку, что музыкальный мотив – это музыкальное «слово» со своими «главными» звуками, что движение и сила пальцев зависит от того, как «выговаривается» данное «слово». Без налаживания объединительных движений кисти невозможно исполнение legato и хорошее «выговаривание» мотивов, а также ощущение руки. Хорошая артикуляция предполагает не только достаточную активность движения пальцев, но и своевременный их подъём после извлечения звука, без «увязания» в клавишах дольше, чем этого требует длительность звука. «Вязкие», с опозданием поднимающиеся пальцы лишают исполнение чёткости, ясности. «Дисциплинированность» пальцев воспитывается только слухом, вниманием ученика к своей игре, ритмичности её. При игре legato в медленном темпе важно, чтобы начинающий не поднимал следующий палец слишком рано (только перед тем, как следует на него «переступить»), опуская на клавишу без толчка руки, немного отводя мягкую кисть, помогая ощущению её пластичности. По этой же причине пальцы, не играющие в данный момент, также не должны быть подняты; мягко и свободно закруглённые, они располагаются совсем близко от клавиши. Большую наглядность артикуляции «переступающих» пальцев могут доставить начинающему подобные вопросы:

- Идя медленно по улице, поднимаешь ли ты ноги?
- Очень высоко или так, чтобы было удобно?
- Топаешь при этом или просто ставишь? Попробуй изобразить это пальцами.
- Топаешь при этом или просто ставишь?
- Попробуй изобразить это пальцами.

Вялая артикуляция проявляется в том, что пальцы не «переступают», а «переваливаются», «переползают» с клавиши на клавишу, вдавливаются в них. Движение пальца подменяется толчком руки вниз. В результате – «тряска» рук,

невозможность сыграть в подвижном темпе ровно, чётко. Преувеличенная артикуляция, как и всякое преувеличенное физическое действие во время игры, вызывает напряжённость, зажатость рук (особенно у начинающих), быструю утомляемость.

Staccato - артикуляционный штрих, связанный с извлечением коротких, отрывистых звуков. Для staccato важен момент снятия пальца с клавиши (быстрое, экономное движение вверх). Следует предостеречь от распространенных излишних движений кисти («шлепки» по клавиатуре). Обычно это приводит к нарушению целостности фразировки. Для staccato как и для legato имеет значение рисунок мелодии. Поэтому полезно поучить связно те эпизоды, которые впоследствии исполняются отрывисто. Найденная при игре legato объединяющее движение послужит правильным ориентиром и для staccato. Ознакомление с этим штрихом проводится почти сначала обучения. К концу первого класса и в последующих классах необходимо включать в репертуар обучающихся произведения, которые целиком играют staccato.

Работая с учеником над артикуляцией важно обратить его внимание на движение первого пальца. Дети часто не используют вертикальное движение этого пальца, привыкают к пассивному «продавливанию» им клавиши. Иногда чёткость, ровность исполняемого нарушается именно в силу неотработанного движения первого пальца. Как и все остальные, он должен подниматься естественно, активно, но с ощущением удобства, некоторой расслабленности мышцы; опускаться плавно и не на весь последний сустав, достаточно прочно.

Артикуляция, независимость пальцев бывает затруднённой, если руки ученика недостаточно пластичны, без хорошего растяжения пальцев. Этот недостаток может быть несколько исправлен, если использовать упражнения и этюды, построенные на элементах арпеджио и гармонических фигурациях, когда пальцам предстоит сделать на клавиатуре большие «шаги» (при этом увеличиваются вспомогательные движения кисти).

Как в начале обучения, так и в дальнейшем, работа ученика над техникой не должна идти в отрыве от восприятия звучания. Ряд звуков, необъединённых

между собой по смыслу, даже идеально звучащие каждый в отдельности, ещё не представляет собой музыкальной фразы. Следует предостеречь ученика от утрирования движений, что происходит, когда он слишком «старается», увлечён только гимнастической стороной движений, но не слушает звучание. Налаженное движение объединительного движения у детей нарушается при переходе к игре legato более длинных мелодических отрезков. В таких случаях надо объяснять ученику, что мелодия состоит из ряда мотивов, объединённых лигой. Для лучшего усвоения ребёнком задачи, допустимо вначале расчлнить мелодию, поучить первый её элемент и наладить звучание и движение руки. В начальном периоде обучение часто бывает затруднительным исполнение пятипальцевых последовательностей. Четвёртый и пятый пальцы у начинающих обычно слабые и зависимы друг от друга. Укрепление их должно идти постепенно, на материале подбираемого педагогом репертуара. Важно, чтобы слабые пальцы при игре правильно располагались на клавишах (не сползали на края), и чтобы кисть вовремя игры «помогала» объединительным движением. В случаях, когда по смыслу исполняемого пятый палец должен сыграть достаточно крепко, то движение налаживается в соответствии с новым звуковым заданием: рука (кисть) так же отводится в сторону к пятому пальцу, в этот момент делается небольшой толчок руки от себя (к крышке инструмента). Такая фактура является удобным материалом для укрепления пятого пальца, так как здесь требуется большая активность его движения. Постепенное прибавление темпа в изучаемых упражнениях и этюдах предполагает сохранение усвоенных объединительных движений. Они будут мельче, менее заметны для глаз, сохраняясь в ощущениях самого исполнителя. Нарушение этого приводит либо к манерности игры (когда движения преувеличены), либо к невыразительности, жесткости звучания, «тряске» руки (когда они совсем исключены). Последующие этапы работы над техникой представляют собой совершенствование первоначальных навыков игры и на этой основе – развитие пальцевой беглости, четкости, цепкости кончиков пальцев, ловкости движений руки на клавиатуре. Эти качества могут развиваться только при постоянном

слуховом контроле исполнителя над выразительностью, четкостью и ритмичностью своей игры, без чего невозможно естественное и рациональное приспособление рук и пальцев. Технические приемы, движение, навязываемые ученику в звуковой, художественной задаче, без учета особенностей строения его рук и психологического склада, могут оказаться только тормозом. И так как приспособляемость рук к клавиатуре, пианистическим трудностям, степень природной беглости пальцев у различных детей различна, не может быть технических рецептов «на все случаи жизни». Необходимо проанализировать общие принципы дальнейшей работы начинающего пианиста над этюдами и упражнениями.

### **3.4. Работа над инструктивным материалом (гаммы, аккорды, арпеджио, этюды), различные виды упражнений**

Само слово «техника» происходит от греческого слова *techné*, которое означает «искусство», «мастерство».

Надо ли музыканту-исполнителю для развития техники прибегать к специальным упражнениям? Этот вопрос разрешался педагогами по-разному. В настоящее время технические упражнения стали основной частью фортепьянной школы. Сегодня преподаватель имеет обширный материал упражнений для учащихся всех ступеней обучения. Технические упражнения общепризнаны, как хорошее средство для достижения и сохранения фортепианной техники на должном уровне.

Начинать следует с наиболее простых – связывания двух-трех соседних звуков с тем, чтобы постепенно дойти до исполнения пяти звуков и т.д. Играть их полезно в различных октавах правой и левой рукой, что способствует лучшей координации движений и руки, развивает необходимую свободу игры и ориентировку на клавиатуре.

Упражнения описанного типа следует использовать не только в первые месяцы обучения, но и на протяжении всего пребывания ученика в младших и средних классах школы. При этом необходимо все время варьировать упражнения и добиваться лучшего качества их исполнения – большей ровности, четкости, увеличения темпа, усложнять метроритмические варианты.

Выбор упражнений для ученика так же индивидуален, как и выбор этюдов. «Отвлеченные» упражнения могут иметь место в практике обучающегося, но действеннее, интереснее, (так как понятнее для ребенка их необходимость) и полезнее те упражнения, которые помогают преодолеть трудности в исполняемых произведениях. Упражнения должны преследовать ясную цель, давать достаточно эффективный, ощущаемый результат. Игра упражнения предполагает осмысленное его исполнение, выразительное, ритмическое звучание с активным ощущением кончиков пальцев в глубине клавиши, четким поднятием пальцев, правильным объединительным движением кисти. Для построения упражнений используются отдельные элементы пассажей (мотивы), которые и разучиваются разными способами. Наиболее употребительны следующие способы:

- многократное повторение элемента на одном месте (с перерывами между повторениями);
- с переносом руки по октавам;
- постепенное прибавление темпа во время повторений;
- повторение, но с движением мелодии и в обратную сторону;
- непрерывное повторение мелодии, используя движения вверх и вниз;
- образование секвенций из выделяемого элемента;
- игра стаккато, ff (для достижения нужной энергии удара);
- игра стаккато, pp (для достижения чувствительности и мягкости);
- игра легато, высоко поднимая пальцы (для достижения подвижности пальцев).

Особенно важно, чтобы ученик ясно понял цель упражнений и ту пользу, какую они могут принести: максимально сосредоточиться на выполнении требуемой задачи и следить за качеством звучания.

При работе над упражнениями крайне важна точность заданий и систематичность их проверки – развитие, сотворчество ученика и педагога.

Изучение гамм, этюдов и арпеджио является одним из важных разделов музыкально-технического развития ученика, поэтому необходима систематическая работа над инструктивным материалом в течение всего периода обучения. Ученик должен быть приучен играть комплекс гамм, аккордов, арпеджио каждый день – бессистемные эпизодические занятия приносят мало пользы. Ребенок должен хорошо понимать, что занимаясь лишь перед уроком, он теряет большую часть того, что было сделано на предыдущем уроке. В первом классе изучение гамм следует начинать примерно со второго полугодия. Рекомендуется предварительно освоить построение двух тетрахордов от любого звука (вначале от белых клавиш). Играть их нужно в пределах октавы: нижний тетрахорд - левой рукой, верхний - правой. После этого можно переходить к игре гамм каждой рукой отдельно с традиционной аппликатурой. Затем следует начинать игру двумя руками расходящихся гамм в октаву, сначала от одного звука (с симметричной аппликатурой) и после усвоения расходящихся гамм приступить к игре в параллельном движении. Темп должен быть таким, в котором ученик может контролировать и играть безошибочно. Далее желательно ввести подвижные темпы для того, чтобы ученик постепенно научился быстрее мыслить звуками, а также автоматизировал игровые движения. Изучение гамм и арпеджио необходимо для развития технических навыков у ученика. Полезное занятие можно сделать еще и интересным, ведь сухие последовательности звуков можно играть, как будто это фрагменты музыкальных произведений. Здесь необходимо проявить фантазию: подобрать стихотворный текст, изменить штрихи и ритм, не забывать о динамических оттенках, разнообразить тембровыми красками. Не играть механически, а контролировать слухом художественный результат. При

такой работе игра гамм и арпеджио станет занятием полезным и увлекательным. Изучение гамм целесообразно связывать с их применением в музыкальнопедагогической литературе. «Техника должна с самого начала идти рука об руку с подлинным музыкальным развитием», - пишет И. Гофман.

Одним из важнейших элементов игры на фортепиано является правильная аппликатура. Она должна быть логически оправданной, способствующей более свободному исполнению. Что касается логики аппликатуры, то она складывается в типовые формулы, которые надо просто понять. Самых правил два:

1. Применять 1 и 5 пальцы на черных клавишах – запрещается.
2. В пределах одной позиции (т.е. без подкладывания и перекладывания) пальцы следуют друг за другом без пропуска (исключение составляет мелодический минор гамм – до#минор, фа#минор, соль#минор, где на вершине, перед движением правой руки вниз за первым пальцем следует третий, но этих двух простых правил недостаточно).

Гаммы и арпеджио можно подразделить на группы, соответствующие этапам работы. Каждый этап нужно объединить не только определенным уровнем трудности, но и определенным типом аппликатуры. Одинаковая аппликатура внутри каждого этапа позволяет сэкономить время и силы. После того, как ученик пройдет гаммы во всех тональностях, необходимо начать их повторять, но каждый раз ставить перед учеником новые задачи: добиваться лучшего качества исполнения, более подвижного темпа, вводить акценты, работать над динамическими оттенками. Карл Черни в своей «Полной теоретической и практической школе» советует играть гаммы и упражнения обязательно *ff* и *pp*, с крещендо и диминуэндо, стремясь достичь самого быстрого темпа, который только доступен ученику.

В гаммообразных и многих других фигурациях нередко представляет трудность подкладывание первого пальца. Надо проследить, чтобы оно происходило плавно, без толчка, чтобы большой палец подводился к нужной клавише постепенно, не рывком. Большую пользу могут принести специальные

упражнения на подкладывание первого пальца. Одним из самых распространенных являются те, в которых вычленяются и несколько раз повторяются отрезки гаммы, где происходит подкладывание первого пальца.

Еще одно упражнение: в среднем темпе играть пятипальцевые последования аппликатурой, той, которая применяется в гаммах, в правой руке при движении вверх и в левой - при движении вниз: 1,2,3,1,2. Неровность звучания становится особенно заметной. Когда ученик может исполнить достаточно ровно пять звуков новой аппликатуры следует перейти к фигуре из шести звуков, сыграв ее: 1,2,3,1,2,3 пальцами, постепенно дойти до тонического звука. Это упражнение – переход от пятипальцевых последовательностей к гаммам.

У учеников еще не сформировалась пальцевая техника, возникает напряжение в руке при быстром темпе и ровность линии утрачивается. Показателем этого служат «тряска» руки. Полезно немного сбавить темп и поработать над достижением большей цельности мелодической линии, используя «объединяющие» движения. Переход от медленного темпа к быстрому можно осуществлять путем вычленения отдельных отрезков фигураций, исполнения их в подвижном темпе и последовательного укрепления. В случае «зажатости» ученика полезно даже начинать с одного звука и затем постепенно прибавлять к нему последовательные.

Учить группы следует сначала в умеренном темпе и постепенно увеличивать его. Потом приступить к объединению групп - сначала по две, потом по три и т.д. Применяются ритмические варианты, состоящие из чередования групп коротких и длинных звуков. Вводить следует не ранее второго-третьего года обучения. Необходимо правильно применять их: короткие звуки исполняются решительно, четко, ровно и легко, а длинные звуки выдерживать полную их длительность, чтобы они были достаточно насыщенными. Без правильного исполнения долгих звуков нельзя хорошо сыграть и короткие. На долгих звуках надо учиться освобождать руку и мысленно готовиться к исполнению ряда коротких звуков. Игра пунктирным

ритмом (долгий – короткий или обратная последовательность). Артикуляционные ритмические варианты: учить последования *non legato legato*. Этот способ приучает к более точным и скупым движениям, которые так необходимы при исполнении несвязных звуков.

**Аккорды.** Освоение аккордовой техники начинается практически одновременно с освоением гамм. Малыши сначала знакомятся с трехзвучными аккордами, учатся играть трезвучие с его обращениями. Ученик, начинающий освоение аккордов, должен хорошо понимать структуру аккордов, знать названия, обозначения и обязательно слышать их. Выдающийся пианист И.Левин отмечает: «Развитию гармонического слуха предела нет и не может быть. Ученик, который не в состоянии определить на слух простые аккорды и септаккорды имеет также мало шансов достигнуть высших сфер в музыке, как и тот, кто не зная слова по латыни будет пытаться понять прочитанную вслух страницу из «Вергилия».

Аппликатуру в трехзвучных аккордах важно не столько выучить, сколько понять. 1-5 пальцы - во всех аккордах, а смена 3 или 2 – в зависимости от расположения. Важная роль 1 и 5 пальцев – это держать свод - ровность всех звуков и единовременность взятия аккорда. Еще одна не маловажная роль 5 пальца – в правой руке он голосообразующий, а в левой составляет бас (фундамент).

Приступать к изучению четырехзвучных трезвучий и обращений следует по мере роста руки. Начинать при первой возможности не дожидаясь, когда рука начнет легко охватывать октаву.

Правило аппликатуры для четырехзвучных аккордов:

- 1,2,5 пальцы – в каждом аккорде;
- 3 или 4 палец – по принципу их отношения к клавише, на которой находится 5-ый палец.

Учащийся должен научиться исполнять аккорд активно «берущими» пальцами, свободной рукой и эластичным запястьем – рука устойчиво опирается на пальцы, которые надежно, без напряжения удерживают форму

аккорда. При исполнении цепочки аккордов нужно добиваться исполнения каждого следующего аккорда без предварительных лишних «поисковых» движений пальцами.

В качестве упражнения для достижения тембрового и динамического ансамбля можно использовать пропевание каждого голоса поочередно с поддержкой и без поддержки инструмента. Динамическое выделение любого звука аккорда, дробление аккорда на составные части по два-три звука с прослушиванием полученных интервалов и созвучий.

**Арпеджио.** Поскольку арпеджио – это не что иное, как разложенные аккорды, начинать их освоение, желательно, после освоения самих аккордов. Это поможет ощутить в руке форму аккорда, осознать еще раз принципы аппликатуры.

Исполнять короткие арпеджио можно двумя способами.

Первый способ заключается в том, что рука находится в позиции аккорда, и арпеджио играется как бы внутри этой позиции. Следует играть по выражению А.Шмидт-Шкловской «забирая в руку все звуки, предварительно открыв ладонь и пальцы, обнимая октаву».

Исполняя арпеджио вторым способом, играющий сохраняет ощущение аккорда во внутреннем представлении и при этом, стремится вовремя уводить палец с клавиши, как только он отыграет, переводя руку в позицию максимально удобную для работы следующего пальца. Игра по второму способу дает большую пальцевую четкость и независимость, и подготавливает к исполнению длинных арпеджио.

Независимо от способа исполнения, кисть должна проделывать волнообразное движение, начиная приподниматься на втором звуке и снова опускаясь к первому пальцу.

Длинное арпеджио надо научиться исполнять, как ровную непрерывную мелодическую линию. В них особое внимание необходимо уделять плавному подкладыванию первого пальца, так как в арпеджио оно еще труднее, чем в гаммах; помочь подкладыванию может небольшое отведение запястья по

направлению движения. В быстром темпе добиться такой же связности при подкладывании первого пальца сложно и надо использовать плавный перенос руки. Для учеников с маленькой рукой арпеджио трудны растяжением, часто вызывающим заметное напряжение. Рука по возможности должна находиться в свободном собранном состоянии. Трудность для учеников представляют различные гармонические фигуры встречающиеся в фортепианной литературе, начиная с разложенных аккордов («альбертиевых» басов). Их полезно учить плавным, «объединяющим» движением, свободно собранной рукой. Это освобождает от напряжений. Напряжение нередко вызывается излишней затратой силы, стремлением к яркости исполнения. Надо показывать ученику, что достаточно сыграть насыщенно опорные звуки, басы и рельефно воспроизвести *crescendo*; общая звучность должна быть легкой, иначе фигурация станет вязкой и будет затемнять мелодию.

**Выбор этюдов.** Техническая работа ученика должна идти по пути использования наибольшего разнообразия фортепианной фактуры:

- во-первых, это разносторонне развивает его технические навыки;
- во-вторых, выявляет те индивидуальные качества ученика, которыми педагог может руководствоваться при выборе технического репертуара.

Для правильного подбора этюдов учитываются и такие моменты: величина рук ученика, особенности их строения, растяжение пальцев и степень технической подготовленности. Наряду с этюдами, преследующими цель подвижности пальцев, важно использовать и мелодические этюды. Они способствуют налаживанию гибких, пластичных движений руки, большей глубине ощущения пальцами клавиш. Не следует только перегружать ученика сухими инструктивными этюдами, не представляющими музыкальной ценности, «абстрактными» упражнениями, так как этот эмоционально-непривлекательный материал вряд ли пробудит интерес ребенка к технической работе.

Изучение этюдов распадается на следующие этапы:

- Тщательный разбор (игра целиком и по частям).

- Музыкальное усвоение.
- Умение сыграть осмысленно с правильной фразировкой, достаточно выразительно.
- Исполнение этюдов в подвижном темпе, определение недостатков игры.
- Работа над неудавшимися элементами, упражнения.
- «Собирание» отдельных эпизодов в целый этюд, дальнейшее прибавление темпа и опять работа над необходимыми упражнениями.

Желательно, чтобы этюд возможно скорее был выучен наизусть. Разобрав этюд и приступив к музыкальному освоению и технической работе над ним, ученик обязан руководствоваться правилом, что любое проигрывание этюда должно быть полноценным в музыкальном отношении, так как грубое исполнение этюда мало приносит пользы. Любой быстрый пассаж, этюд (как в предварительной стадии работы, так и при тренировке) должны быть хорошо «пропеты»: пальцы, четко переступая, «берут», «осязают» дно клавиши, мягкая кисть, сообразно с фразировкой, помогает объединительными движениями. Не следует при этом слишком задерживать пальцы на клавишах, «увязая» в них, якобы для лучшего легато. По мере прибавления темпа степень плотности опоры пальцев в клавишах несколько ослабляется, облегчается звук, но цепкость кончиков пальцев, четкость артикуляции сохраняется.

После разбора этюда наиболее эффективна работа над ним в спокойном (для начинающих) и в среднем темпе (для более подвинутых учеников). Слишком медленные темпы мешают слышать фразировку и, в связи с этим, налаживать верные движения; слишком быстрые - приводят к «забалтыванию», так как ученик не успевает во время занятий слушать фразировку, контролировать свои действия.

В дальнейшей работе над этюдом (или другим техническим произведением, определением оптимального темпа является хорошее звучание при исполнении, ритмичность, четкость игры, удобство и естественность в движении рук и пальцев.

Нарушение четкости, ровности, свобода игры может происходить не только из-за недоступного на данном этапе темпа или вялости пальцев, но и в результате неправильного членения пассажа, искажения контуров мотивов, его составляющих. Это лишает мелодию пассажа смысла и создает технические неполадки, так как мешает пальцам «приладиться» к клавиатуре.

При изучении этюдов ученику следует следить и за аккомпанементом, который очень часто является «дирижером», так как несет функции ритмического управления движением, хотя остается и на втором плане звучания.

**Аппликатура.** Каждый зрелый музыкант хорошо понимает значение аппликатуры. Выбор пальцев помогает осуществлять различные художественные задачи и способствует преодолению многих пианистических трудностей. Удачно найденная аппликатура позволяет сэкономить немало времени и найти более короткий путь к достижению цели: правдивому воссозданию художественного образа произведения.

С первых лет обучения необходимо воспитывать в учениках сознательное отношение к аппликатуре, бороться с невнимательным отношением к обозначенным в нотах пальцам. Но, если педагог чувствует, что ребенку неудобно в силу каких-либо его индивидуальных особенностей или же по причине того, что в тексте может быть опечатка, аппликатуру необходимо пересмотреть. Надо помнить, что аппликатура, удобная в медленном темпе, может оказаться неприемлемой в быстром. Обозначать пальцы необходимо там, где возникает неясность, и приучать ученика самостоятельно подыскивать нужную аппликатуру, но для этого он должен знать основные аппликатурные принципы, руководствуясь задачами художественной выразительности:

- по возможности надо стремиться к естественной последовательности пальцев;
- следующие друг за другом клавиши обычно нажимаются поочередно каждым пальцем;

- пропуск одной клавиши - это пропуск пальца (в дальнейшей работе от этой закономерности иногда приходится отказываться);

- в секвенциях одинаковые группы надо играть теми же пальцами. ( Это способствует большей скорости и прочности запоминания);

- иногда приходится играть первым и пятым пальцами на черных клавишах.

При некоторой привычке это не будет казаться неудобным, особенно если немного подвинуть руку вглубь клавиатуры. При выборе аппликатуры надо обратить внимание на то, чтобы рука, по возможности, находилась в естественно-собранном положении. Следует помнить, что большой палец - наиболее «тяжелый» - уместно применять, если это возможно, для извлечения особенно насыщенных звуков, четвертый палец - там, где требуется некоторая утонченность звучания. Этот принцип аппликатуры был разработан еще пианистами-романтиками. Большие трудности для учеников представляют места, требующие достижения максимальной связности при помощи пальцевого легато. Это относится к исполнению повторяющихся звуков легато. В таких случаях обычно используется подмена пальцев, придающая игре больше плавности. При повторении несвязных звуков, особенно, когда они должны прозвучать с одинаковой силой, удачно применяются одинаковые пальцы. Постепенно обучающихся необходимо познакомить с более сложными видами аппликатуры, которые используются для достижения легато:

- перекладывание пальцев;

- беззвучная подмена пальцев на одной клавише;

- скольжение пальцев с клавиши на клавишу.

При перекладывании пальцев четвертого через пятый, третьего через четвертый и так далее, важно обратить внимание на гибкость запястья, оно должно быть пластичным. Большое значение для этого приема имеет воспитание нужного ощущения в кончиках пальцев: ни один палец не должен покидать своей клавиши, пока другой не возьмет следующую.

Трудности обычно представляет скольжение пальцев с клавиши на клавишу. Встречаются самые разные случаи скольжения: с белых клавиш на белые, с черных на черные, с черных на белые и с белых на черные. Важно найти наилучший угол наклона пальца, иногда это имеет решающее значение для достижения нужной плавности звучания. Один из важных аппликатурных принципов - соответствие пальцев правой и левой рук. Соответствие аппликатур может быть достигнуто при противоположном движении. К.Н. Игумнов говорил: «...очень много внимания трачу на аппликатуру...Тут не только расстановка пальцев, но и распределение материала между руками. Большое значение я придаю тому, чтобы рукам было удобно и спокойно, особенно в кантилене. Я часто передаю некоторые элементы из одной руки в другую, если так будет меньше суеты и лучше будет звучать». Изменение авторского распределения рук возможно в том случае, если это ведет к более совершенному разрешению художественной задачи. Оно недопустимо, когда в целях достижения чисто пианистического удобства авторский замысел хотя бы в незначительной мере искажается. Было бы неправильно во многих произведениях с широким фигурационным изложением партии левой руки передавать ее частично в правую руку, так как при этом утрачивается впечатление широты, которое призвано создать сопровождение. Все же некоторые изменения авторского распределения рук оказываются вполне оправданными.

К.С.Станиславский говорил, что во время больших эмоциональных подъемов ослабление мышц должно стать явлением более нормальным, чем их напряжение. Это замечание применимо и к искусству музыканта исполнителя. Пользу в борьбе с напряжениями могут оказать также некоторые двигательные приемы. Например, «дыхание». Привычку систематически освобождать кисть можно уподобить умению правильно, ритмично дышать во время бега. Иногда снятию лишнего напряжения помогает беззвучное проигрывание трудной фигурации. При работе над мелодией важно обратить внимание на достижение цельности линии. Для активности пальцев важно усилить звуковой контроль за

качеством звучания, направить внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, насыщенным.

Недостаток четкости исполнения вызывается неправильным положением пальцев. Надо следить, чтобы они не прогибались в суставах и оставались закругленными. Следить, чтобы не вдавливать «косточки», так как это лишает палец должной опоры.

### **3.5. Из опыта современных педагогов – пианистов.**

В прошлом веке упражнениям уделялось чрезвычайно много внимания. Едва ли не каждый видный педагог предлагал свою систему ежедневной технической тренировки. Постепенно это практика занятий начала подвергаться всё более решительному осуждению. Выступая против механичности процесса тренировки, обычно сопутствовавшей длительной игре упражнений, ряд музыкантов подвергли сомнению и самый метод работы с помощью упражнений. В связи с этим, развитие техники стало протекать менее успешно, так как работа над ней не велась систематически.

Эти тенденции, особенно характерные для западноевропейского пианизма, получили известное распространение и у нас. К счастью, ошибочность их была довольно скоро осознана. Современная педагогика рассматривает упражнения как **ВАЖНОЕ И ЭФФЕКТИВНОЕ СРЕДСТВО** для технического развития ученика. Их **ЗНАЧЕНИЕ** в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными фактурными формулами, над самым ядром пианистических трудностей, что способствует рационализации процесса обучения.

О необходимости кратких ежедневных упражнений говорил и замечательный представитель русского пианизма К. Игумнов.

Упражнения, как бы вводят ученика в правильное пианистическое самочувствие и способствуют выработке гибкости, подвижности, выразительности и чуткости пианистического аппарата.

К.Н. Игумнов своим ученикам постоянно рекомендовал играть некоторые упражнения Сафонова, Брамса, Йозефи, А.Корто, М.Лонг и других. Из этих упражнений особого внимания заслуживают упражнения на растяжение, беззвучную подмену пальцев и хорошее ощущение клавиатуры.

Заслуживают также внимание отдельные упражнения Таузига, Местнера, Клементи, с помощью которых развивается беглость и «разъединенность» пальцев, ровность и мягкость туше, полнота звучания. Но следует запомнить известное правило Сафонова: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами». Пути развития пианиста в двигательном отношении, как и во всех других, индивидуальны. «То, что хорошо одному, может оказаться негодным для другого». Но в индивидуальном есть всегда общее. Это - особые закономерности ритма, лежащие в основе всякого движения и позволяющие судить нам о правильности или неправильности того или иного движения.

Нельзя обойти стороной упражнения Ш.Ганона, поскольку они, в свою очередь, содержат материал раной трудности. Шарль Луи Ганон – французский пианист, органист, педагог, автор этюдов и пособий. Известный сборник «Пианист – виртуоз», в который вошли 60 упражнений для достижения беглости, независимости силы равномерного развития пальцев, лёгкого запястья. Упражнения занимательные, после недолгого разучивания их можно играть быстро, они дают прекрасную работу пальцам.

Для применения можно использовать сборники упражнений, сообразуясь с потребностью того или иного ученика. Елена Фабиановна Гнесина – известная русская пианистка, педагог, музыкально – общественный деятель, автор многих педагогических произведений. Созданные «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники» по праву относятся к жемчужинам русского педагогического репертуара.

Упражнения Анны Абрамовны Шмидт-Шкловской - выдающегося педагога и музыканта - это небольшие технические формулы, в которых закодированы различные способы звукоизвлечения и приемы работы над произведением. Они сгруппированы по видам техники. Внутри каждого раздела задания усложняются постепенно, и можно одновременно работать над упражнениями одинаковой трудности на разные виды техники. Отличительная особенность системы А.А.Шмидт-Шкловской ряд упражнений, предназначенные для развития важных качеств рук пианиста легкости пальцев, растяжения. Они применимы и при разучивании пьес. Так, «полетные» движения (свободное раскрытие ладони и всех пальцев быстрым движением) вырабатывает ощущение легкости, расчлененности пальцев. Обращает на себя внимание строгая систематичность, охват всех видов техники. Можно сказать, что они являются шкалой последовательного овладения пианистическими навыками.

Обращает на себя внимание строгая систематичность, охват всех видов техники. Можно сказать, что они являются шкалой последовательного овладения пианистическими навыками. Главное задание, данное ученику, не «повторить» движение, а «найти звук» - установка, которая требует, в первую очередь, активной работы слуха. Поиски звука всегда связаны с поисками определенного тонуса мышц состояния руки, мускульного ощущения от движения, с помощью которого извлекается данный звук. В итоге такой работы создаётся прочная связь, когда одно только представление о звуковой краске сопровождается соответствующим настроением, ощущением в руке. Объяснение ощущений, которые должны сопутствовать тому или иному двигательному приему - самое трудное в показе. С помощью образного сравнения даётся общий настрой. Целью всей её работы в области воспитания пианистических навыков - помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения. При этом она давала установки, которые могли бы служить основой для построения индивидуальной техники в каждом отдельном случае.

Для расширения и обновления педагогического репертуара, на начальном этапе обучения в качестве дополнительного материала к имеющимся школам и пособиям, был создан сборник 50 упражнений для беглости пальцев Т. Симоновой «Скороговорки для фортепиано», - доступность, знакомство с новыми музыкальными образами и техническими комбинациями – характерная черта данного сборника. Упражнения рассчитаны для детей 6-7 лет.

Известный педагог, автор интенсивного курса «Аллегро» Татьяна Ивановна Смирнова рекомендует на занятиях с маленькими детьми не употреблять слово «упражнение» или словосочетание «делать упражнение», лучше использовать фразы «давай поиграем в «куклу» и так далее.

Необходимо сразу построить и показать ребёнку мостик из того мира, где он сейчас находится к тому миру, который несёт в себе музыка.

Запоминается всё, что было в первый раз. Поэтому важно, чтобы ребёнок запомнил свои первые занятия на фортепиано, как что-то очень привлекательное, приятное, эмоционально яркое и артикуляционно-удобное. Он должен справляться сразу со всем или со многим, чему его учат. У него должно получаться. Потом будет труд, упорный труд - по мере таланта. Но вначале ребенок должен восхититься.

Путь пианиста труден тем, что начинается с детства. Здесь не обойтись без регулярных и продолжительных упражнений.

Каждый из нас в своей повседневной педагогической практике пользуется преимущественно достижениями отечественной фортепианной школы, и практически очень редко следим за развитием фортепианной педагогике за рубежом.

Основное внимание предлагается уделить сборнику упражнений для юных пианистов из серии «A dozen a day», сочиненной Эдной Мейе Барнем, английской пианисткой и педагогом. Эта работа замечательна тем, что она легко усваивается детьми, поскольку в ней найден оригинальный к детскому восприятию подход.

Дети любят музицировать, но не любят заниматься техническими упражнениями изо дня в день. Они считают это нудным и скучным делом, но зато им нравится заниматься физкультурой – бегать, прыгать и т.д. Разнообразные движения необходимы для их физического развития и доставляют им массу удовольствия. Эта любовь к движениям и положена в основу серии «A dozen day» («Каждый день»). Аналогия с простыми физическими упражнениями, приятными для тела, помогает чувствовать такие же приятные ощущения в руках и пальцах при игре на фортепиано. Ученики, которым представилась возможность познакомиться с данными упражнениями, были в восторге оттого, что они могли подвигаться не только дома, но и на уроке, оживить свои ощущения и мысли. Усиливает этот эффект удачное графическое оформление серии.

Дети с энтузиазмом тренируют своё тело, руки и пальцы. Наблюдая за тем, как ученики осваивают фортепианную технику, мудрый педагог никогда не останется в стороне, полагаясь на «чудодейственный» сборник упражнений и интуицию. Фортепианная техника – дело чрезвычайно точное и многообразное, требующее постоянного включенного слухо-двигательного контроля-процесса, для которого необходимо немалые умственные усилия, особенно, когда неправильные навыки («зажимы») уже успели, «пустить корни» в подсознание ученика. Напряженный слухо-двигательный контроль и психологический комфорт – два гаранта успешного освоения фортепианной техники.

Оригинальная система технического развития юного пианиста «Дюжина упражнений на фортепиано каждый день» представляет собой практические упражнения 5 групп по 12 упражнений. Оригинальность этой системы в том, что Э-М.Барнем предлагает названиями пьес и рисунками к ним установить ассоциативную связь в мышлении ребенка между исполнением упражнений на рояле и гимнастическими упражнениями, с целью достижения психофизического комфорта, способствующего развитию мысленного чувства естественности и гибкости движений рук, силы и независимости пальцев.

Цель этих упражнений: помочь развить сильные и гибкие руки, пальцы. «Многие люди делают утреннюю зарядку перед тем, как идти на работу. Такую же зарядку должны делать наши пальцы, перед тем, как начать заниматься.... Когда первая дюжина будет вами освоена в совершенстве, начинайте учить в том же порядке вторую дюжину».

Тональное решение сборника традиционно. Все упражнения написаны в До- мажоре. Это облегчает начальный этап работы, а в дальнейшем, при транспозиции, обеспечивает свободное владение всеми остальными тональностями. Темп упражнений не указан. Первоначально для каждого ученика - он свой.

Необходимо отметить отсутствие в сборнике каких-либо динамических указаний. Надо сказать, что в этом вопросе инициатива представляется педагогу.

Применение этого сборника упражнений на уроках в ДМШ, внесли приятное разнообразие в воспитание фортепианной техники учеников.

Дети с увлечением, и интересом разучивают эти упражнения, достигают хороших результатов в своём развитии. Новый творческий подход к решению технического развития пианиста вносят в процессе обучения максимум разнообразия и фантазии.

## **Заключение.**

Техника - понятие широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению.

Развитие техники на начальном этапе обучения требует от педагога особого внимания и умелого планирования.

Фортепианная педагогика рассматривает упражнения как одно из важных средств формирования, развития, совершенствования, а также становления техники исполнителя. Обоснование роли упражнений и их места в процессе технического развития пианиста, как и методические рекомендации к их выполнению, даются в пособиях по методике обучения игре на фортепиано, книгах фортепианного искусства, монографиях, обобщающих опыт выдающихся пианистов- педагогов.

Оживление интереса к работе над упражнениями в наши дни вызывает потребность в новых пособиях, созданных современными мастерами фортепианной школы на материале современной фортепианной литературы, с её новыми техническими проблемами.

Высокий уровень фортепианного исполнительства пианистов наших дней, широкий репертуарный диапазон звучащей музыки основывается на высокой культуре фортепианной педагогики, которая располагает богатым и разнообразным материалом по вопросам техники пианиста и методике работы над упражнениями.

Данные материалы могут быть полезными для начинающих педагогов и для преподавателей со стажем, так как всегда полезно дополнить свою педагогическую копилку.

Эта тема неисчерпаема, можно продолжать ее в будущем по мере появления новых методических материалов.

## Список литературы

- 1.Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано.- М.,«Музыка»,1978.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. – М., 1988.
3. Андреева М. От примы до октавы. – М., 1983.
- 4.Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. - М.,1989.
- 5.Баренбойм Л. А. Перунова Н. Путь к музыке. Ленинград, «Советский композитор», 1988.
- 6.Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности - М., 1978.
- 7.Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребенка – М., 1978.
- 8.Гнесина Е. Ф. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. «Композитор. Санкт – Петербург» 2010.
- 9.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы по фортепианной игре. М., Классика ХХ1, 2002.
- 10.Калачева С.В. Стих и ритм. – М., 1978.
- 11.Кончаловская Н. Нотная азбука. - М., 1997.
12. Лонг М. Фортепиано – школа упражнений. «Музгиз» , 1963.
13. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., «Музыка» 1977
- 14.Музыкальная энциклопедия, том 1, том 2, том 3 – М.,1973.
- 15.Милич Б. Воспитание ученика-пианиста – К., 1997.
- 16.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.,1982.
17. Николаев А.А. Некоторые вопросы развития фортепианной техники. М., «Музыка» 1965.
- 18.Печковская М.П. Букварь музыкальной грамоты – М.,1996.
19. Симонова Т. Скороговорки для фортепиано 50 упражнений для беглости пальцев «Композитор» Санкт – Петербург, 2005.
- 20.Смирнова Т.И. Allegro, фортепиано, интенсивный курс. Методические рекомендации, изд-во ЦСДК., М.,1999.
- 21.Тимакин Е.М. Воспитание пианиста, М., Советский композитор, 1989.

22. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Издание второе дополненное. М., 1969.
23. Финкельштейн Э. Маленький словарь маленького музыканта. Санкт – Петербург «Композитор» 1995.
24. Школа фортепианной техники. /Сост. В. Дельтова, В. Натансон.- М., Музгиз , 1963.
25. Шмидт - Шкловская А.А. Воспитание пианистических навыков, Ленинград «Музыка», 1985г.
- 26 . Энциклопедический словарь юного музыканта Э68 /Сост. В. В. Медушевский, О. О. Очаковская. – М.: Педагогика, 1985.
27. Ядова И. В. Не хочу играть гаммы. – Челябинск, 2006. Методическая культура педагога- музыканта: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений /под редакцией Э. Б. Абдулина.- М., 2002.
28. Э.М.Барнем Сборник упражнений «Каждый день», Лондон.