

Санкт-Петербургское государственное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Детская музыкальная школа №20 Курортного района»

**Формирование базовых технических навыков
на начальном этапе обучения игре на
фортепиано.**

Подготовила преподаватель ДМШ №20
Кудряшова Оксана Аркадьевна

Сестрорецк
2016 г.

Содержание

Введение	стр.3
I Глава первая	
Необходимость звукового контроля над звукоизвлечением при изучении упражнений.....	стр.7
II Глава вторая	
§1 Упражнения для освоения простейших навыков фортепианной игры.	
1)организация кисти.....	стр.11
2)воспитание цепкости пальцев.....	стр.14
3)организация движения 1 пальца.....	стр.17
4)организация движения запястья.....	стр.20
5)интонированное легато.....	стр.27
6)игра весом руки.....	стр.30
7)навык пальцевой игры.....	стр.39
§2 Основные виды фортепианной техники изучаемой на начальном этапе обучения	
1)исполнение гамм.....	стр.45
2)арпеджио.....	стр.47
3)изучение аккордов.....	стр.49
4)репетиции.....	стр.50
III Заключение	стр.53
IV Список используемой литературы	стр.56.

Введение

Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения – К.Игумнов.

Техника в широком понимании это умение

художника выразить то, что он хочет выразить. – Цыпин.

Организация игрового аппарата на начальном этапе обучения инструменталиста является одним из сложных элементов в учебном комплексе. Кроме того, маленький пианист, в отличие от струнников, не располагает детским инструментом; скрипкой, виолончелью соответствующих размеров. Ему приходится играть сразу же на большом инструменте для взрослых, который, кстати, требует довольно большого размера и специфической формы руки. Эти обстоятельства затрудняют процесс обучения фортепианной технике младших школьников и являются причиной того, что многие педагоги начинают уделять внимание развитию техники лишь в старших или средних классах детской музыкальной школы.

В первые годы обучения начинающие пианисты, как правило, изучают большое количество разнообразных по жанрам и музыкальному характеру произведений. Однако в программах младших школьников пьесы технического плана и этюды зачастую бывают предоставлены недостаточно, либо они исполняются в очень умеренном или медленном темпе, не выполняя своих обучающих функций, не развивая технику. В работе с младшими школьниками следует обратить внимание на серьезные пробелы в техническом развитии учеников, ставшие широко распространенным явлением в начальном обучении.

Кроме того, большое разнообразие детского репертуара ставит перед учеником задачу владения многообразными приемами звукоизвлечения, т.е. разнообразными пианистическими движениями. Начинаящего пианиста невозможно обучить в первый же год всем техническим

приемам, но, тем не менее не следует мириться с довольно низким художественно-звуковым уровнем его исполнения. Более того, неумение достигнуть требуемого педагогом результата часто рождает напряженность (от старания и усилий) игрового аппарата. Представляется, что пианистическая подготовка ученика должна несколько опережать или хотя бы соответствовать сложности изучаемого репертуара. Конечно, частью пианистических умений ученик овладевает в процессе изучения репертуара, но процент технически нового для маленького пианиста в исполняемом репертуаре должен быть минимальным. Если изучаемое произведение состоит только из новых пианистических движений, то вряд ли удастся их прочно качественно освоить в контексте данного произведения.

Дети не могут осмыслить, пережить, интерпретировать сложные по музыкальному складу сочинения из-за отсутствия жизненного опыта, бедности ассоциативного фона, психологической незрелости. Но в то же время дети чрезвычайно наделены двигательными способностями и испытывают ярко выраженную потребность в движениях. Поэтому на начальном этапе обучения не только целесообразно, но и необходимо использовать детскую предрасположенность к движению и на этой основе активно формировать инструментальные, в данном случае – пианистические навыки.

Цель данной работы:

- 1) Обобщение методической литературы по вопросам фортепианной подготовки детей 6-8 лет.
- 2) Выявление форм и приемов практической работы с детьми.

В данной работе изложена серия технических упражнений, формирующих базовые пианистические навыки. Предлагаемые упражнения рекомендуются для занятий с начинающими и рассчитаны на первые два года обучения. Практика показала, что намеченный в данной работе порядок возрастания сложности упражнений подходит для

большинства учащихся, однако он может быть несколько изменен в зависимости от особенностей индивидуального восприятия ученика. По возможности упражнениям придается характер игры, что должно стимулировать детское восприятие, не затемняя педагогическую направленность и методическую сущность обучения технике. Некоторые варианты упражнений рекомендуется выполнять предварительно на столе или крышке клавиатуры. Отделение звуковых и двигательных целей является кратковременно применяемым приемом, способствующим расчленению и упрощению технических задач, стоящих перед учеником. Освобожденный от необходимости попасть на определенную клавишу и достигнуть определенного характера звучности, ученик может все свое внимание временно сосредоточить лишь на двигательной стороне игрового упражнения. Целью же игровой ситуации в таких случаях является самопианистическое движение, его особенности, а не звуковой результат.

Исходной позицией для создания системы упражнений послужило осмысление тех простейших навыков фортепианной игры, без которых невозможно начать обучение технике. В основе выбора лежало несколько целей.

1) Научить маленького пианиста владеть своим игровым аппаратом дифференцированно. Люди, не связанные с игрой на инструменте, владеют своими руками целостно: в зависимости от цели, действия всех частей руки неосознанно организованы. Делая глядящее движение, никто не задумывается о необходимости расслабить пальцы и эластично двигать запястьем. Осознанность же бытовых движений делает их выполнение невозможным или очень затруднительным. Музыкант же инструменталист владеет своим игровым аппаратом расчленено и сознательно может соединить одновременно в движении руки многоплановые тенденции: напряженность конца пальца, мышечно-пружинящий свод, эластично организованное запястье, свободное движение локтя, тяжесть в плече.

Поэтому дифференцированное владение частями пианистического аппарата стало одной из важных целей в создании упражнений.

2) Усвоить в упражнениях основные формы пианистических движений, из которых впоследствии формируются сложные технические комплексы. Воспитать цепкость и чуткость концов пальцев: извлечение звука прикосновением ко «дну» клавиши. Организация округлой формы кисти, мышечно-упругого свода. Обучить движениям запястья: вертикальному, горизонтальному, кругообразному. Определить положение и действия первого пальца, создающего при игре на фортепиано серьезные трудности. Обучить основным принципам пальцевой и весовой игры.

Целостное владение пианистическим аппаратом представляет сложнейший комплекс, находящийся в состоянии постоянных изменений. В зависимости от художественных задач в нем происходят непрерывные модификации: техническое варьирование, синтезирование одних и вычленение других компонентов. Однако базовые навыки всегда присутствуют в пианизме в виде категорий или типов технических движений. К примеру, у истоков пассажной техники лежит навык пальцевой игры, а в основе владения кантиленой – навык весовой игры, цепкость и чуткость пальцев, а также разнообразные движения запястья.

3) Выстроить упражнения и пояснить их выполнение таким образом, чтобы они рождали не только зрительные образы движений, но, главное – создавали технические ощущения, без которых невозможна автоматизация навыков.

Материал этой работы может быть полезен преподавателям ДМШ, кружков, студий, а так же студентам педагогических училищ и высших педагогических учебных заведений.

Работа состоит из введения, основной части, заключения и приложения. Основная часть состоит из двух глав.

I Глава первая

Звуковой критерий.

Техника пианиста должна быть не механической, а музыкально осмысленной. Техническую работу нужно представляет себе обязательно при активном участии слуха.

Вначале пианистические навыки, предложенные детям в виде игр, усваиваются чисто двигательно. Однако каждое пианистическое движение создает определенный звуковой эффект. И если в начале правильность пианистических движений корректируется «условиями игры», то после овладения основами данного движения вводится звуковой оценочный критерий: правильность движения дает нужный (соответственный) звуковой результат; погрешности же звучания свидетельствуют о неправильности игровых движений. К примеру, если в пианистическом приеме «толчковое стаккато» звук лишен яркой звонкости, значит толчок конца пальца и «рессорное» движение запястья лишены должной активности. Неправильная работа первого пальца в гаммах и пассажах, когда он кладется на клавишу всей длиной и играет с помощью запястья, резко выделяется извлекаемый звук и при динамической ровности создает тяжелый акцент. При правильно выполняемом «пальцевом стаккато» звук должен отличаться остротой, краткостью, легкостью. Нарушение задуманной динамики в исполнении легато говорит о неправильном распределении весовых движений руки и т.п.

Звуковой критерий, служащий вначале для корректирования правильности пианистических движений, впоследствии становится ведущим началом, на которое вырабатывается автоматически-двигательная реакция. Т.е., движение, создающее определенную звучность, сначала вырабатывается осознанно, впоследствии же становится средством воплощения звуковых представлений. И путь к этому лежит для начинающего пианиста через усвоение движений-навыков в простом и комплексном виде.

Объяснение ощущений, которые должны сопутствовать тому или иному двигательному приему - самое трудное в показе. Нужно не только давать настройку с помощью образного сравнения, но и пользоваться следующим методом: ученик прикладывает ладони к руке педагога, степень напряжения которых чувствуется осязанием. При этом он сам начинает осознавать и находить у себя ощущения, связанные с правильным выполнением приема. Подобным же образом ученик узнает об опоре и правильной работе пальцев, проверяя на ощупь пружинность свода, легкость первого пальца, подкладывая руку под ладонь педагога – так глубоко, чтобы чувствовались основания пальцев.

Овладевать пианизмом в любом возрасте следует осознанно. Объяснение же технических приемов начинающим пианистам должно соответствовать уровню их мышления, физического развития. Технические возможности маленького пианиста из-за несоответствия размера его рук и инструмента несколько ограничены. Но пассажи, исключаяющие большие интервалы, «альбертиевы» басы в тесном расположении и иные «общие формы движения», различные виды «украшений» - к их изучению можно приступать с первых лет обучения.

Естественно, что обучение ребенка не следует начинать со сложных технических формул из арсенала профессионального пианизма, так как каждая из них сама по себе является сложным двигательным комплексом. В техническом обучении детей необходимо следовать одному из важных дидактических принципов – расчленению сложного явления (действия) на простые, но важные элементы, выстраивая их в процессе усвоения по степени возрастающей сложности. Если даже упрощенный навык состоит из нескольких элементов, то его усвоение также производится поэтапно.

Следующим этапом технического воспитания является соединение отдельных навыков (или их элементов) сначала в облегченные, а затем и в сложные комплексы. Он осуществляется на материале как специальных упражнений, так и пьес. Инструктивно-технический репертуар следует

подбирать с особой тщательностью и методической направленностью. В этюдах и пьесах должны быть представлены как отдельные технические навыки, так их последовательность, требующая своевременного переключения внимания, и их сочетание, требующее многопланового внимания. Все это находится в тесной зависимости от задач, стоящих на данном этапе развития техники. Следует особо помнить, что технический навык является усвоенным не после его понимания учеником, а лишь после его двигательной автоматизации. Должна возникнуть «память рук» на определенные движения.

Осознанное владение базовыми техническими навыками в детстве с течением времени рождает умение самостоятельно анализировать технические сложности, встречающиеся в работе инструменталиста на любом уровне обучения. Умение расчленить сложный технический комплекс на простые (часто уже знакомые) элементы помогает и зрелому пианисту найти у себя технические ошибки, преодолеть неудобство в исполнении, добиться задуманной звучности. Правда сам процесс овладения сначала элементами сложного, а затем целым комплексом у детей и взрослых происходит по-разному. Дети усваивают сначала элементы, потом собирают их в технические комплексы. Взрослый же пианист, столкнувшись со сложным техническим комплексом, должен расчленить его на знакомые ему простые элементы, а затем, овладев ими, снова объединить в целое. Анализ сложных технических комплексов, встречающихся в произведениях училищного или консерваторского репертуара, не всегда сводим к простым элементам-навыкам, которые изучались в детстве. Однако сам принцип понимания сложного как целого, состоящего из системы простых элементов, способствует развитию «технического мышления»: умению в процессе анализа находить решения в нестандартных технических ситуациях.

Систематичность, охват видов техники в упражнениях являются школой последовательного овладения пианистическими навыками. От

самого простейшего приема – извлечения одного звука (зерна, из которого вырастает вся система), ученик постепенно подводится к техническим задачам, требующим виртуозности.

Часто педагоги начинают обучение пианиста с требования свободы рук, в то время как у учащегося понятие свободы иногда ассоциируется с понятием расслабленности игрового аппарата. Кроме того, частые напоминания о свободе: «опусти плечи», «освободи локоть», «не напрягай кисть» и т.п. – вызывают особое внимание к этим частям аппарата и как результат – их зажатость. Представляется, что правильнее говорить о целесообразности, организованности действий рук и их частей. Причем сам характер игровых движений должен обеспечивать необходимое состояние каждой из частей руки: упругую или эластичную организованность одной части и расслабленность или пассивность – другой. Свобода рук должна быть не самоцелью для ученика, а лишь средством для выполнения тех или иных заданий.

К вопросу о *терминологии*. В музыкально-педагогической практике широко распространена и закреплена своя терминология частей руки. Кисть называют иногда рукой в отличие от локтя и плеча: «держи руку округло» (имеется в виду кисть). Сустав запястья или запястье называют кистью. Следует признать, что некоторые из терминов, родившихся в практике, более лаконичны и удобны. К примеру, суставы кисти музыканты называют сводом. Это название не только короче, но и несет в себе образность представления: свод – это округлая форма суставов кисти с мышечной упругостью. Ребенку значительно понятнее, когда речь идет о концах пальцев, чем о ногтевых фалангах. Чтобы не возникало сложностей. В тексте используются оба вида терминологии.

II Глава вторая

§1 Упражнения для освоения простейших навыков фортепианной игры.

1. Организация кисти

Основная функция руки и пальцев – брать различные предметы, манипулировать ими; точно так же можно брать аккорды, интервалы, пассажи. Поэтому, избирая форму – позицию кисти, следует исходить не из ее положения в состоянии покоя, а из необходимости ею работать: брать различные фактурные элементы.

Организацию движений ученика мы строим таким образом, чтобы воспитать у него правильное отношение к клавиатуре – струнам, отношению к фортепиано как к «поющему» инструменту.

Прикасаться к клавише будем не ногтем, а мягкой подушечкой пальца – всей или частью ее, в зависимости от того, какой звук мы хотим получить. Такое прикосновение позволяет сохранить чуткость осязания кончика пальца и является одним из условий певучести. Чувствуя упругое сопротивление клавиши, тем не менее будем стараться не давить на нее, не извлекать звук толчками и тычками.

При выборе положения пальцев необходимо учитывать индивидуальное строение рук ученика, а также конкретные особенности звучания и фактуры музыкального произведения. Положение пальцев должно быть таким, чтобы его можно было бы легко изменить. Слишком вытянутые пальцы трудно сокращать; согнутые, крючкообразные неспособны разгибаться во второй фаланге. Поэтому предпочтительнее естественная, слегка закругленная форма пальцев, дающая возможность и сокращать, и свободно «открывать» и «закрывать» их (поднимать и опускать).

Положение кисти на клавиатуре должно быть с опорой не в так называемые «косточки» (пястно-фаланговые суставы), а дальше – в мякоть, в середину ладони, широкой, с пологим пружинящим «сводом».

Пястно-фаланговые суставы при этом не выдаются наружу, но и не продавлены. Упругий свод ладони способен выдержать любую нагрузку.

Опора в поднятые «косточки» менее желательна, так как придает кисти несколько фиксированную форму, при которой сужается ладонь и затрудняется работа пальцев. «Косточки» - внешний признак опоры. Устойчивость «свода» может быть достигнута и без того, чтобы они выступали наружу.

Широкое положение ладони, являясь условием независимости пальцев, позволяет добиться певучего, сочного звучания.

Большую роль в работе пианиста играют крупные части руки, с помощью которых производится смена позиций на клавиатуре. Практика показывает, что наиболее удобны и естественны движения, совершаемые «всей рукой от плеча». Наибольшая точность и управляемость движений достигается в том случае, когда рука, нерасчлененная от корпуса до кончика пальца, находится в положении, при котором отсутствуют острые углы, вызывающие напряжение и придающие жесткость звучанию. При этом лучше, если рука будет слегка отставлена от корпуса, - так, чтобы в подмышечной впадине чувствовался воздух.

Можно использовать метод предлагаемый Л.Баренбоймом. Естественно свободная кисть имеет округлую форму и соответствует пианистическим требованиям ее организации. В этом можно убедиться, глядя на кисть руки, свободно висящей вдоль корпуса: пальцы полусогнуты, не напряжены, не сжаты – кисть имеет пианистически правильную форму. Эту природную организованность кисти нужно использовать в упражнении у стола.

Рост ребенка шести-семи лет, стоящего у стола стандартной высоты, обеспечивает естественное положение рук, лежащих на столе от локтя до кисти: локти слегка отведены от корпуса, пальцы свободной кисти всегда округлены и касаются поверхности стола «подушечками». Упражнение с выстукиванием ритма стишка всеми пятью пальцами, попеременно каждой

рукой на столе можно назвать игрой в «Барабанщика». Педагог сначала объясняет и показывает сам, как выполнять роль барабанщика, затем – вместе с учеником, сидя рядом или напротив. Потом ученик выполняет упражнение сам. Второй этап этого упражнения – выстукивание стихотворного ритма попеременно каждой рукой разными пальцами. Далее можно предложить простукивание ритма парами пальцев, т.е. всеми пальцами по очереди в соединении с первым: 1-2, 1-3, 1-4, 1-5.

Простукивание ритма всеми пальцами создает у ученика зрительное представление о правильной форме кисти, но при этом ощущение пружинистости свода (суставов кисти) часто не возникает – кисть расслаблена. Удары отдельными пальцами уже предъявляют требование к опоре пальца на сустав кисти (свод). Поэтому рекомендуется промежуточное звено: работа каждого пальца в паре с первым, создающая ощущение свода. Первый палец, как бы противостоящий каждому из играющих с ним пальцев, помогает ощутить свод как пружинистую арку. Таким образом, от восприятия внешней формы кисти осуществляется переход к приобретению технических ощущений.

Упражнение может выполняться в двух вариантах. С постоянной аппликатурой: весь стишок выстукивается одинаковыми парами пальцев обеих рук. Пары пальцев меняются лишь при повторении задания. Во втором, более сложном, варианте аппликатура все время меняется. Например:

Вес – на, вес – на в лег – ком пла – тыи – це о – на
1-5 1-5 1-4 1-4 1-3 1-3 1-3 1-3 1-2 1-2 1-2
лев. пр. лев. пр. лев. лев. пр. пр. лев. лев. пр.

При перенесении этого упражнения на фортепиано, оно приобретает иную форму и изменяет название. Играем в «Стрекозу» (бабочку, пчелку).

Упражнение состоит из двух фаз.

Сначала рука плавно поднимается и кладется на пюпитр, пальцы свободно раскрыты: стрекоза плавно взлетела, расправила крылышки и греется на солнышке. Вторая фаза: рука также плавно опускается на клавиатуру, третий палец ставится на черную клавишу, пальцы собираются. Стрекоза села на сучек и собрала крылышки, чтобы не сломать их о ветки. Стрекоза легка, значит звук, извлекаемый третьим пальцем, должен быть тихим, нежным. Собранные же крылышки придают кисти округлую форму.

2. Воспитание цепкости пальцев

Одним из сложных моментов в организации пианистического аппарата у начинающих является воспитание цепкости и чуткости концов пальцев (ногтевых фаланг). Обычно, во избежание скованности, зажатости пианиста с первых шагов приучают к свободным широким движениям всей руки от плеча. Таким образом, первые пианистические движения связаны, с извлечением отдельных звуков, т.е. с различными видами игры нон легато. Первые пьесы исполняются указанными движениями, причем педагог старается сразу же достигнуть полноты, глубины извлекаемых учащимся отдельных звуков. Не отрицая правильности указанных игровых приемов, следует, однако, отмстить их некоторую ограниченность, односторонность, ибо данные способы звукоизвлечения не предъявляют требований к цепкости, плотному прикосновению «подушечки» ногтевой фаланги пальца, чуткому осязанию «дна» клавиши. Конец пальца в указанных способах игры выполняет функции опоры. Он должен не сгибаясь выдержать вес вышележащих частей руки. Сам же момент контакта пальца с клавишей обычно учеником не контролируется, так как необходимый характер звучности (чаще всего полнозвучие) обеспечивается весом, замахом, силой всей руки. Таким образом, у учащегося не вырабатывается слуховая и физическая ориентация на

ногтевую фалангу (конец пальца), не возникает «чувство конца пальца» как «органа речевой артикуляции» в пианизме.

При переходе к игре легато учащиеся часто прибегают к формальному соединению звуков не цепкими, слегка поднимающимися пальцами. Отсутствие цепкости ногтевых фаланг пальцев закрепляется в практике игры на инструменте и превращается в пианистический дефект: громкая звучность достигается давлением на пальцы, что снижает их беглость, пиано же становится неозвученным, поверхностным. Как уже говорилось выше, ногтевые фаланги пальцев выполняют при игре на фортепиано как бы «речевые» функции. Поэтому воспитание столь важного пианистического навыка, как способ прикосновения ногтевой фаланги пальца ко «дну» клавиатуры необходимо развивать с первых уроков игры на фортепиано.

Начальное упражнение для выработки ощущения цепкости пальцев ученик выполняет стоя у стола. Педагог рассказывает историю о том, как десять братьев — десять пальцев, пришли в гости к своей тете и хором поздоровались. Вышло так громко, что теть испугалась. Тогда братья решили, что придя в гости, все будут только молча кланяться, а двое с одинаковыми именами — «вторые» или «четвертые» — от имени всех вслух поздороваются. Сначала нужно показать ученику, как правильно выполнить это упражнение-игру. «Братья приготовились к поклону» — обе кисти поднимаются, предплечье же лежит на столе. Затем кисти снова опускаются в первоначальное положение («поклон»). Далее, по выбору педагога или ученика, любая пара одноименных пальцев (вторые, третьи, пятые) обеих рук «произносят приветствие»: ногтевые фаланги делают цепляющее движение, при котором

сустав ногтевой фаланги образует тупой угол, но

палец с места не соскальзывает (рис. 1).



рис 1

Это движение воспринимается более точно, если - педагог прибегает к элементам «ручного метода»

обучения, т.е. показывает движение на руке ученика: ногтевая фаланга цепким движением натягивает слегка кожу той части руки, на которой ведется показ, но не скользит по ней. Упражнение выполняется поочередно всеми пальцами, и каждая одноименная пара получает оценку за «красоту» (правильность) «приветствия». Движение ногтевых фаланг можно сопровождать словесной подтекстовкой: «здравствуй» — одно движение длиной в четверть или: «здравствуй, тетя» — два движения восьмыми. Если при исполнении упражнения сустав ногтевой фаланги прогибается внутрь (проламывается), то необходимо дать какое-либо название этому «речевому дефекту» К примеру, прогнувшийся конец пальца «теряет голос» или «шепелявит».

Дети с удовольствием и интересом принимают любые игровые версии, помогающие им запомнить учебные правила как условия игры. Сами часто обнаруживают нарушение игровых правил, исправляют ошибки, самостоятельно оценивают свою деятельность.

После того, как упражнение два-три раза выполнено на столе, оно переносится на инструмент. Кисть легко кладется на клавиатуру (основание ладони лежит на белых клавишах). По собственному выбору или заданию педагога ученик «здоровается разными пальцами, причем правильность движения теперь уже связывается с характером звучности

В этом упражнении можно предъявлять различные требования к качеству туше: апеллировать то к цепкому, то к чуткому (нащупывающему) прикосновению. «Здороваться» можно ясным, звонким, веселым голосом. В этом случае ногтевая фаланга совершает очень цепкое движение: «подушечка» плотно прижимается ко дну клавиши и делает активно-цепляющее движение. Педагогу же необходимо следить за тем, чтобы активность ногтевой фаланги не подменялась давлением руки на пальцы. При цепком прикосновении конца пальца кисть и запястье свободны, легко изменяют свое положение, что может быть проверено педагогом. Приветствие можно произнести и тихим, нежным голосом. Для

этого палец слегка выпрямляется и, подтягиваясь в направлении ладони, осторожно нащупывает звучащую поверхность. Ошибочное исполнение создаст звуковые погрешности. Выявление и исправление ошибок в уже знакомом и понятном движении позволяет достигнуть нужного звукового результата.

3. Организации движений первого пальца.

Серьезные трудности в пианистическом аппарате представляет организация движений первого пальца, от неправильных действий которого возникает целый ряд пианистических недостатков. Технические неудобства, связанные с первым пальцем объясняются тем, что при естественном положении и действиях рук первый палец как бы противостоит остальным пальцам и его движения направлены встречно. Т.е., сравнивая движение первого и остальных пальцев, можно оказать, что они работают в разных направлениях — навстречу друг, другу. В связи с этим игровая позиция скрипача, виолончелиста значительно более естественна для природного строения руки (точнее кисти): встречно движущийся первый палец не играет. У пианиста же играют все пять пальцев, причем в одной, плоскости, что неудобно, неестественно для первого пальца. Кроме того, в бытовых движениях первый палец выполняет роль опоры, ему свойственны силовые движения — короткий, сильный, наиболее прочно связанный с рукой через запястье и отсюда малоподвижный палец. Привычные в бытовых движениях опорность и малоподвижность первого пальца в фортепианной игре создают ряд неудобств. Часто учащиеся, не зная, как обращаться при пятипальцевой игре с неудобным первым пальцем, прижимают его к пясти, прячут под ладонь, отводят от пясти и держат перпендикулярно остальным пальцам. Плохо чувствуют ту часть «подушечки», которой первый палец должен играть (она сбоку) и кладут его на клавишу полностью, всей длиной. При исполнении «подкладываний» и «перекладываний» первый палец держит

жестко, поэтому при «подкладывании» первого пальца поднимается запястье, чтобы переместить его на соответствующую клавишу. При «перекладывании» разворачивается вся рука для перемещения через первый палец. Все сказанное говорит о том, что организация движений первого пальца требует особого внимания.

Одной из основных методических задач в организации первого пальца является необходимость сразу же создать у ученика впечатление о нем как о сильном, длинном, подвижном. Малоподвижный в быту первый палец: обладает довольно большими двигательными ресурсами. Играющий первый палец состоит не из трех фаланг, как остальные, а из двух, т.е. играя, он становится более коротким. Но в свободных движениях положение первого пальца сбоку от пясти позволяет использовать и пястную фалангу. Это значит, что неиграющий первый палец имеет три фаланги и по своей длине и маховым движениям не уступает самым длинным пальцам. Если размашисто двигать первым пальцем, то видно, что по длине он равен третьему и может быть довольно подвижным. Следует заметить, что в ряде пианистических движений и играющий первый палец используется как длинный. Например, взятие далеко отстоящего от основной позиции звука требует сильного отведения первого пальца (с подключением пястной фаланги).

Вторая задача — научить начинающего пианиста хорошо владеть концом первого пальца (ногтевой фалангой): играть цепко боковой частью «подушечки». Первому пальцу по сравнению с другими нужно уделять больше внимания — следить за ним постоянно.

Начальные упражнения для первого пальца нацелены на то, чтобы дать ученику представление о его двигательных возможностях и соответствующие этому ощущения.

Ряд упражнений для первого пальца называются игра в «Подпольщика».

Первый палец — наш подпольщик (разведчик), выполняющий важные задания, мы обязаны его беречь и охранять. Наш подпольщик живет в лесу, поэтому строим для него шалаш. Шалаш строится из четырех пальцев (исключая первый), которые ставятся на одну плоскость — это может быть стол или рама клавиатуры. У шалаша должна быть высокая крыша — это свод (суставы кисти). Если суставы кисти не образуют свод, то подпольщик не может жить в шалаше с «проваленной крышей».

Первое задание — «подпольщик выходит на связь»: первый палец проходит под ладонью и касается пальца педагога, находящегося у наружной стороны пясти ученика, «передает информацию» (письмо), затем возвращается в исходное положение. Обязательным условием игры является «неподвижность шалаша», особенно его «крыши». Если при движении первого пальца под ладонью запястье поднимется, пропуская палец, то подпольщик может быть обнаружен — шалаш движется, значит там кто-то есть.

При переносе этого упражнения на клавиатуру «шалаш крепится на одной стойке: третьем пальце. К примеру, третий палец находится на клавише «ре», первый же играет поочередно «до» и «ми». При этом соблюдается условие неподвижности кисти и запястья. Движения осуществляются за счет гибкости первого пальца (рис.2).



рис 2

После освоения указанных упражнений можно перейти к исполнению гаммы «до мажор» поочередно каждой рукой от «до» малой октавы в противоположные стороны, применяя следующую аппликатуру: 1 - 2, затем 1 - 3, потом 1 - 4. Если пятый палец достаточно длинный, то можно играть гамму также 1 и 5. Главное условие: при «подкладывании» первый палец берет необходимую клавишу без вспомогательных движений кисти и запястья. Необходимо следить, чтобы первый палец

после извлечения звука сразу же был подведен под играющий вслед за ним палец — «подпольщик, выполнив задание, прячется».

Одновременно с упражнением на «подкладывание» можно дать и упражнение на «перекладывание» пальцев и пясти через первый палец (обратное движение в гаммах). Продолжим нашу игру в подпольщика.

Упражнение выполняется вторым и первым пальцами. Второй палец берет любую из белых клавиш. После этого первый палец нажимает клавишу рядом и в этот же момент пясть и пальцы быстрым, единым движением накрывают его: «прячем подпольщика от внезапно возникшей опасности». Накрывающее движение должно быть легким («не ушибить подпольщика») и быстрым («опасность велика»), так как только в этом случае кисть остается свободной. Медленно это движение можно выполнить и напряженной кистью, быстро — только свободной.

4. Организация движений запястья

Сустав запястья или запястье, именуемое в педагогической практике «кистью», является важнейшей по своей универсальности частью пианистического аппарата, выполняющей многообразные функции. Оно является проводником разнообразных движений, идущих от пальцев к вышележащим частям руки и в обратном направлении. Запястье изменяет, направляет, корректирует эти движения, выполняя, кроме того, множество самостоятельных функций. Его можно назвать «дыхательным аппаратом» руки. Поэтому попытки «установить» запястье, придать ему только высокое, низкое или среднее положение создает фиксацию сустава запястья, нарушающую кровообращение и приводящую обычно к зажатости не только запястья, но и других частей руки — руга перестает «дышать». Начинающего пианиста необходимо сразу же вооружить всеми основными формами движения запястья в виде элементарных упражнений. Это упражнения на активные и пассивные движения, которые делятся на вертикальные, горизонтальные и вращательные. Упражнения вводятся

одновременно или в быстрой последовательности: на каждом уроке — новое. Если на каждом упражнении останавливаться до его полного закрепления, автоматизации, то одно из движений запястья может стать доминирующим и последующее введение иных движений встретит противодействие сформировавшегося навыка.

Первые три упражнения формируют *вертикальные* движения запястья. Выполняем «дыхательное упражнение». Кисть ставится или на второй, третий и четвертый пальцы одновременно, или только на третий палец. Предлагается задание — «подышать рукой»: движение запястья вверх (очень высокое положение) — это вдох, вниз — выдох (рис. 3).

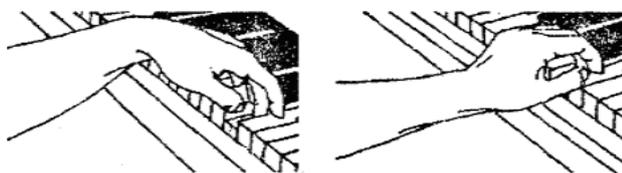


рис 4

Обычно дети пытаются подменить движение запястья движением всей руки. Если после повторного показа и объяснения ребенок продолжает движение всей рукой, то педагог должен слегка придержать локоть ученика в низком положении (ближе к корпусу) во время следующей попытки. Лишенный возможности поднимать локоть, ученик выполняет «дыхательное упражнение» запястьем.

Детям всегда легче удаются движения запястья вниз: оно с трудом поднимается и легко опускается в самое нижнее положение — «провисает». В этом случае ученику предлагается делать «большой, глубокий вдох» и «маленький выдох». Чтобы установить нижнее положение, педагог во время выполнения «выдоха» подставляет под запястье ученика палец, не давая возможности опустить его слишком низко. Найденную (ручным способом) «глубину выдоха» нужно закрепить на уроке и без помощи педагога, чтобы убедиться, что домашняя работа будет выполнена правильно. Это упражнение может выполняться по желанию педагога либо сначала на столе, либо сразу на клавиатуре.

Из описанного упражнения легко формируется первый пианистический навык — облегченное нон легато, который называется «Игра на выдохе».

«Вдох» запястьем следует сделать над клавиатурой (пассивное положение), «выдох» же — на клавише (активное движение легкого вдавливания) (рис. 4).

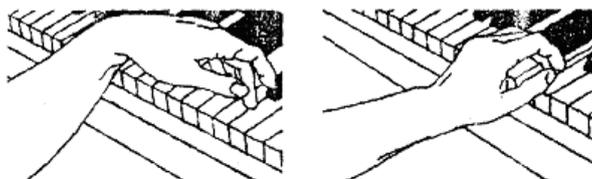


рис 5

Исполнять это упражнение следует всеми пальцами поочередно и поначалу каждой рукой отдельно. Навык следует закрепить в ряде пьес, постоянно обращая внимание на правильность игры «на выдохе».

Одновременно следует ввести противоположное по направлению вертикальное движение запястья — стаккато толчком, при котором запястье делает «рессорное» движение вверх. Этот пианистический, навык имеет особое значение, так как после резкого, пружинистого толчка рука автоматически расслабляется.

Стаккато толчком осваивается в игровой ситуации, именуемо игрой в «Кузнечика». Игровая ситуация создана на основе упражнения «Кузнечик скачет и говорит стишки» из фортепианной школы «Путь к музицированию» и песни Н. Шаинского на стихи Е. Носова «Песенка про кузнечика».

Почти все дети видели кузнечика, наблюдали за его высокими прыжкам: сильный толчок длинных задних ножек — и кузнечик высоко в воздухе. Из песенки, которую знают почти все дети, известно, что за кузнечиком охотится лягушка. Исходя из характера движений кузнечика и лягушки, придется добавить, что лягушка от лени так растолстела, что разучилась прыгать. Она хочет полакомиться кузнечиком и неуклюже подбирается к нему (ведь детям известно, что лягушки хорошо прыгают).

А наш кузнечик не боится лягушки-толстушки, подпускает ее близко, а мотом толчок ножками и он, высоко взлетая, далеко прыгает. Лягушка повторяет попытки, но кузнечик — начеку.

Методика выполнения движения толчка состоит из двух фаз. Первая фаза — подготовка: чтобы оттолкнуться, необходимо приблизиться к предмету, от которого следует отталкиваться. Если упражнение выполняется на инструменте, то достаточно прикоснуться к поверхности клавиши — до дна клавиатуры остается расстояние, достаточное для толчка. Кисть принимает несколько заниженное положение (пассивная позиция) — приготовились к толчку. Затем палец резким движением отталкивается от дна клавиши, а запястье одновременно резко поднимается вверх, выполняя роль рессоры. Рука взлетает и перемещается вправо или влево. «Приземление кузнечика» осуществляется «на выдохе»

Упражнение выполняется сначала третьим пальцем, затем всеми другими по очереди (после автоматизации движения с третьим пальцем). Исполнение упражнения двумя пальцами, особенно первым и третьим или третьим и пятым, не рекомендуется на начальной стадии его освоения. Указанная аппликатура разворачивает кисть к первому или пятому пальцам, что несколько сковывает, затрудняет рессорное движение запястья. Для исполнения упражнения двумя пальцами можно выбрать второй и четвертый, но только в случае, когда знание клавиатуры автоматизировано. Иначе момент «приземления» на терцию может вызвать затруднение и лишить полетное движение свободы. Упражнение сначала покачивается педагогом. Показ ведется двумя руками: одна исполняет роль лягушки, другая — кузнечика. Затем роль кузнечика передается ученику.

В случае затруднений в освоении упражнения, вводится второй вариант показа — «ручным способом» для передачи физических ощущений.

Двумя пальцами одной руки педагог держит ногтевую фалангу третьего пальца ученика, двумя пальцами другой руки — окольцовывает

запястье. Сначала кисть приводится в подготовительное положение — запястье несколько занижено. Затем педагог, действуя одновременно двумя руками, осуществляет толчок ногтевой фалангой третьего пальца в сочетании с резким поднятием запястья ученика.

При этом внимание ученика фиксируется на одновременности этих движений. Толчок пальцем дети воспринимают быстро. Резкий подъем запястья — значительно труднее. При неподвижном же запястье невозможно выполнить стаккато толчком — пальцы не отрываются от клавиш. Сложна и одновременность указанных движений, поэтому для достижения целостности движения целесообразно придать ему игровое обоснование.

Предположим, что запястье — это «спинка» кузнечика. Игровое условие: если кузнечик, оттолкнувшись ногами, хорошо выгнет спинку, то сумеет прыгнуть далеко. Если же спинка не выгнется — значит, он болен, далеко не сможет прыгнуть, сделается добычей лягушки.

При таких условиях игры ученик внимательно следит за всеми правилами, чтобы не проиграть и быстро овладевает ими. Правильное овладение этим навыком иногда занимает до полутора-двух недель.

Но затраты времени оправданы, так как трудно переоценить значение данного навыка в формировании пианистического аппарата. Это — одна из форм вертикального движения запястья (снизу — вверх), которой необходимо владеть пианисту. Кроме того, это — движение, после которого активно расслабляются все мышцы руки. И, наконец, это — способ извлечения звучности, имеющий индивидуальный, неповторимый характер.

Описанное упражнение создаст довольно точное физическое ощущение исполнения стаккато толчком, но для пианистического владения этим приемом, он несколько двигательного преувеличен. Поэтому возникает необходимость введения еще одного этапа, уменьшающего амплитуду движения.

Игровая ситуация: у кузнечика родились детишки — десять маленьких кузнечиков. Прыгать высоко они еще не умеют, но ужасные непоседы. Прячась, в траве от лягушки, они все время скачут. Ножки у них маленькие, и спинки выгибаются не сильно. Поэтому, оттолкнувшись, маленький кузнечик может перепрыгнуть только на соседнюю клавишу. Но, коснувшись ее, он сразу же снова отталкивается и скачет, скачет беспрерывно.

Сначала изобразим маленького кузнечика одним третьим пальцем. Затем — всеми пальцами подряд. Этот вариант упражнения представляет собой уже сформированный игровой навык, готовый для использования в исполняемом репертуаре.

В указанном упражнении сложность исполнения нарастает постепенно. Сначала его можно выполнять на столе, чтобы ученик не затруднялся в выборе клавиш, ибо знание клавиатуры еще не автоматизировано. При перенесении его на клавиатуру, поначалу не следует точно определять клавиши для «толчка» и «приземления» — ученик представляет себе лишь расстояние для перемещения руки: «дальность прыжка». Лишь, последний, окончательный вариант связан с определенными клавишами.

Перейдем к *горизонтальным* движениям запястья или движениям в плоскости. Владение такой формой движения запястья пианисту необходимо для достижения ровности звучания, в гаммах, пассажах, коротких арпеджио и иных «общих формах движения» в тесном или широком расположении при необходимости избежать акцентов.

Горизонтальные движения запястья осваиваются в упражнении «Рулевой». Рулевым назначается третий палец как самый длинный и занимающий центральное положение. Третий палец ставится на любую белую клавишу, затем кисть с помощью запястья совершает повороты вправо и влево до отказа (рис. 5)

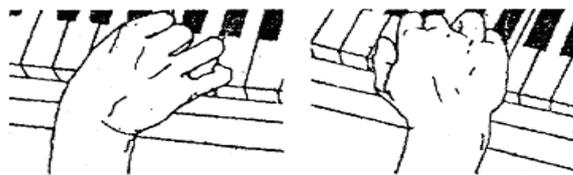


рис. 7

Чтобы избежать вспомогательных вертикальных движений (создающих впоследствии нежелательные акценты) и подмены движения запястья работой всей руки, педагог может корректировать исполнение упражнения «ручным способом»

Одна рука педагога придерживает локоть ученика, не давая ему возможности разворачиваться вместе с запястьем. Выпрямленная кисть другой руки держится как плоскость над кистью ученика довольно близко. Ставится игровое условие: работать рулем так, чтобы не касаться ладони педагога.

Таким образом, создаются условия, при которых ученик должен двигать запястье вправо и влево только по горизонтали и без помощи вышележащих частей руки. Такие движения в практике часто называют боковыми движениями запястья».

Известно, что движения запястья к первому пальцу легче для ученика, так как в быту они встречаются чаще, благодаря силовым функциям первого пальца. Движения же в сторону пятого пальца — сложнее. Их-то ученик и пытается подменить движением локтя от корпуса. Передать ощущение этого движения также можно с помощью рук педагога. Если взять ребенка за кисть и слегка нажать на запястье у первого пальца, то ученик убедится, что запястье — послушный руль и хорошо разворачивается и в сторону пятого пальца. Условия игры в том и заключаются, чтобы «руль» мог поворачиваться в обе стороны, иначе будем ехать только вправо или влево.

Вращательные движения запястья — «Рисуем круг»,

Третий палец стоит на клавише, не забывая с ней «здороваться» (цепкость). Запястьем рисуем круги в разные стороны. Руки соревнуются

между собой — какая из них лучше нарисует круг и получит выше оценку. Тогда она становится «учителем» другой руки.

Вращательные движения запястья в качестве игрового приема не нужны в первый год обучения. Но пианистический аппарат ученика должен получить разнообразную «двигательную информацию». Кроме того, в применении «весовой динамики», описанной ниже, вращательное движение используется хотя и не в целостном, а частичном виде. Запястье выполняет небольшие дугообразные движения, а они — из категории вращательных.

5. Интонированное легато

Прием игры легато должен усваиваться одновременно с динамическим интонированием. Задача следующего ряда упражнений — вооружить ученика не только элементарными приемами игры легато (формальное соединение звуков), но, главное, приучить его слышать интонированно осмысленное легато

Автоматизированный в упражнениях и соответствующих пьесах навык игры «на выдохе» (облегченное нон легато, см. ниже) легко трансформируется в прием игры легато двухзвучных интонаций — «интонации вдоха».

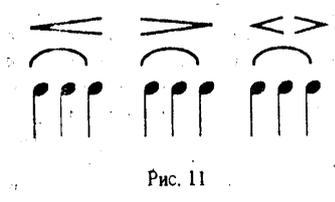
Первый из двух звуков играется «на выдохе» — движением запястья от высокого положения к относительно низкому (по вертикали). На этом же звуке запястье начинает медленно подниматься снова в высокое положение, а рядом стоящий звук (клавиша) исполняется скользящим, «глядящим» движением соседнего пальца. В практике часто приходится слышать такое объяснение этого приема: на первом звуке рука должна опуститься вниз, при исполнении же следующего звука — подняться вверх. При таком объяснении у учащегося возникает естественное желание оттолкнуться пальцем от последнего звука, чтобы поднять кисть вверх, т.е. воспользоваться



Рис. 9, а

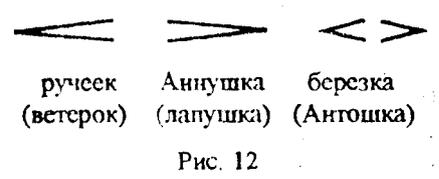


последней клавишей как опорой. Таким образом, вместо характерного звучания «интонации вдоха»: (рис.6а) получается интонация иного характера: (рис.6б) по причине неправильной технологии исполнения. Поэтому важно обратить внимание ученика на то, что запястье поднимает и опускает кисть только на первом звуке, второй же звук играется цепко ногтевой фалангой соседнего пальца как бы скользя по клавише, на уже начавшемся движении запястья вверх, что обеспечивает интонационную правильность звучания. По аналогия с речью «интонация вдоха» похожа на двусложные слова с ударением на первом слоге: мама, папа. Таня и др. Для уточнения различных видов динамического интонирования удобно применять подтекстовки. Если динамика интонаций исполнена неверно, то в словах меняются ударения. Ошибки становятся очевидными. Указанные интонации вначале (один-два урока) удобнее выполнять парой пальцев, из которых первый короче, второй длиннее, так как «нащупать» тихий второй звук во время движения запястья вверх легче более длинным пальцем: 4 - 3, 2 - 3, 5 - 4, 1 - 2. Затем интонация исполняется любыми парами пальцев



подбираются соответствующие их динамике слова (рис. 8).

После усвоения двузначных интонаций легато, можно перейти к изучению трехзвучных (возможные варианты интонирования рис.7). К интонациям



соответствующие их динамике слова (рис. 8).

Сначала эти интонации лучше исполнять 2-3-4 пальцами (или в обратном порядке): позиция наиболее устойчива, пальцы почти равны по длине.

Интонация «ручеек» начинается высоким запястьем — «на вдохе». Первый из играющих пальцев почти выпрямлен. Медленно и плавно запястье опускается к последнему звуку «на выдохе», что создает небольшое нарастание динамики.

Интонация «Аннушка» начинается низким запястьем «на выдохе», а заканчивается «на вдохе», что ослабляет звучность. Интонация «березка» начинается и заканчивается высоким запястьем, на среднем же звуке оно опускается вниз.

Таким образом, интонационная динамика создается с помощью вертикальных движений запястья. Его верхнее положение облетает звучность, движение вниз создает небольшую весовую нагрузку и соответствующее усиление динамики.

Подобные упражнения постепенно усложняются и включают не только поступенное, но и интервальное движение. Если первоначально динамика как бы задается акцентуацией слов, то впоследствии определяется степенью интервальной напряженности звукового состава интонации: высотной направленности интервалики, степенью диссонантности. Не следует настаивать на однозначности динамической расшифровки мелодии без текста, но необходимо обратить особое внимание на эмоционально-смысловую наполненность интонирования, что должно переместить для детей интонированное легато из сферы словесно-смысловой в музыкально-смысловую.

После коротких интонаций легато можно перейти к фразировочным построениям. Для начала лучше, чтобы фразы состояли из знакомых ученику двух и трехзвучных интонаций, «расшифровка» которых производится в зависимости от характера мелодии, но по уже знакомым принципам. Интонационное строение фразы ученик пытается выяснить самостоятельно. В практической работе ученик знакомится с новым материалом: более развернутыми интонациями, способами их членения и объединении. Все эти сведения как бы продолжают его «интонационное образование» на основе знаний, полученных в виде базовых навыков. В процессе такой работы ученик постепенно осознает, что музыкальные фразы отличаются интонационной многосоставностью, а значит — и

динамической гибкостью, в отличие от бытующих у детей представлений о прямолинейных динамических нарастаниях и спадах внутри фразы.

Музыкальный смысл фразировки выясняется из контекста сочинения. Анализ же интонационного строения фразы, превращающие ее в живую музыкальную речь, часто носит индивидуальный характер. В связи с этим невозможно точно систематизировать фразировочные и интонационные правила. Именно поэтому особенно важно приучить молодого музыканта с первых шагов обучения мыслить и слышать интонационно. Элементарные примеры интонирования закладывают в этом смысле прочную основу. Важно, чтобы освоение навыка игры легато не носило формального характера: механического соединения пальцевых прикосновений дающих эффект акустически слитного звучания. Легато для начинающего обучение музыке сразу же должно иметь интонационно-смысловое значение.

6. Игра весом руки

Принято считать, что первые пианистические движения ребенка связаны с игрой весом руки. Это суждение представляется не совсем верным, так как, не имея хорошо организованной кисти с мышечно-упругим сводом (суставами кисти) и крепкими пальцами, невозможно использовать тяжесть вышележащих частей руки — кисть будет «раздавлена», не сможет удержаться на клавиатуре. Игру с замахом руки, ее широкие переносы следует отнести к свободным, целостным, эластичным, но достаточно легким движениям. Игра же весом руки, подразумевает довольно большую нагрузку, равную весу всех частей руки.

Учить детей весовой игре сложно, но необходимо, так как игра весом относится к базовым навыкам, лежащим в основе будущего пианизма. Приступить к изучению этого навыка можно лишь после того, как кисть ученика хорошо организована, чтобы выдержать груз вышележащих частей руки.

Главная задача — передать ученику ощущение тяжести его собственной руки. Часто педагоги, пытаясь создать у ученика ощущение тяжести руки, апеллируют к свободе плеча, точнее — плечевого сустава. Психологически это представляется не совсем верным приемом. Плечевой сустав мало подвижен и учащийся его недостаточно хорошо чувствует. Указание «опустить плечо» дети часто выполняют, изгибая корпус в сторону одного плеча или сутулясь, если речь идет о двух плечах. Плечо для детей недостаточно зримо и ощутимо. Более целесообразно обращаться к ощущению свободы и тяжести, движения локтя (локтевого сустава). Локтевой сустав соединяет плечо с предплечьем, и освобождение, утяжеление локтя влечет за собой свободу всей руки. Кроме того, движения локтя можно контролировать зрительно.

Подготовительное упражнение.

Для ощущения тяжести всей руки, ее следует закрепить в двух точках — плечевом суставе и пальце, чтобы между ними в подвешенном состоянии находился локтевой сустав. Плечевой сустав имеет естественное крепление, палец же ученика педагог берет в свою руку, и поднимает несколько ниже уровня плеча. Получается как бы «подвесной мост». Если рука ученика расслаблена, то педагог чувствует ее тяжесть. Стоит ученику поддержать локоть — тяжесть исчезает, и нарушаются правила игры в «подвесной мост»: он должен висеть, немного покачиваясь — ведь посередине он не закреплен. Педагог, слегка покачивая локоть ученика, говорит, что мост получается не настоящий — не подвесной, понуждая своими движениями ученика к расслаблению локтевого сустава, после чего рука заметно тяжелеет. Далее педагог предлагает ученику изобразить подвесной мост самостоятельно. Ученик должен сам, зацепившись ногтевой фалангой за палец педагога (сбоку), повиснуть на нем, а затем другой рукой покачивать свой локоть, чтобы удостовериться, что он свободно движется.

Для освоения навыка весового звукоизвлечения предлагается игра в «Лебедя».

Принцип этого упражнения напоминает «дыхательное» движение запястья, только выполняется локтевым суставом. Так как внимание ученика фиксируется лишь на локтевом суставе, то выше и ниже лежащие части руки расслабляются автоматически, от незанятости. Внимание ученика не рассредотачивается из-за необходимости следить за разными частями руки. Внимание детей не отличается многоплановостью.

Упражнение имеет два подготовительных этапа.

Первый этап; выполняется «дыхательное» движение локтем. Для большей зримости — локоть поднимается отведением от корпуса, как «крыло», затем тяжело опускается на бедро. В это действие естественно включается вся рука. Боковое движение — отведение от корпуса — позволяет сделать большой замах, что увеличивает инерцию падения руки и возможность увидеть само движение.

Второй этап. Локоть поднимается вертикально: локтевой сустав движется как бы вперед и вверх. Затем свободно падает в исходное положение. Внимание ребенка обращается на то, что это «дыхательное» упражнение не совсем похоже на предыдущее, нет прежней плавности: локоть «на выдохе» тяжело падает и как бы говорит «уф!».

Если внимание ученика сосредоточить только на локте, то кисть, находясь в расслабленном положении, слегка провисает вниз, запястье же оказывается поднятым. Если провисание кисти не возникает автоматически — ученик держит ее фиксировано, то следует обратить внимание на название игры: рука сбоку должна быть похожа на красиво изогнутую шею лебедя. Правильного положения легко достигнуть, если рукой показать тень птицы на стене.

Добившись уверенного выполнения подготовительных вариантов, переходим к исполнению весового движения на клавиатуре. За инструментом не следует прибегать к боковым движениям локтя от

корпуса. Необходимо сразу же начать с вертикальных движений (вдоль корпуса, вперед, вверх), так как именно они присущи основному, базовому навыку игры весом руки. Все остальные вышеописанные движения служат лишь для создания ощущения тяжести руки. Дети довольно легко осваивают движения, связанные с тяжелым падением руки. Главная же сложность заключается в другом. Как уже говорилось выше, тяжесть всей руки может быть погружена в клавиатуру при хорошо мышечно-организованных кисти и запястья. В противном случае, либо кисть не выдержит нагрузки, либо зажмется запястье — возникнет неосознанный поиск опоры для руки, либо рука не удержится на клавиатуре. Чтобы избежать указанных неполадок, следует «бросать тяжелый локоть» на почти выпрямленный палец при высоко поднятом запястье. Причем высокое положение запястья необходимо сохранить и во время звукоизвлечения.

Игре весом можно обучать через два-три месяца после начала занятия на инструменте: Даже хорошо организованные кисть и запястье ребенка не могут сразу выдерживать тяжесть всей руки, мышцы еще недостаточно развиты и сильны. Необходимо найти такое положение, при котором даже слабая мышечная организация указанных частей руки соответствовала бы требованиям весовой игры. У маленького ребенка появляется способность к извлечению глубокого, довольно мощного звука. Указанное упражнение лучше всего исполнять на запаздывающей педали, с которой учащийся знакомится через месяц-полтора после начала занятий.

Иногда ученик, играя тяжелым локтем, не может удержать запястье в высоком положении из-за непривычности. Чтобы не отвлекать внимание разговорами о положении запястья, обратимся к игровой стороне упражнения: «У твоего лебедя сломалась шея — держи ее красиво выгнутой». Напоминание об игре, о визуальной стороне движения, отсутствие профессиональных терминов обычно помогает быстро исправить ошибку. Причем вначале упражнение несколько раз можно

выполнять с исправлениями: опустившееся во время звукоизвлечения запястье снова поднять, не снимая пальца с клавиши и не облегчая веса руки. А затем попросить «за красотой лебединой шеи» следить сразу же во время исполнения упражнения.

Если на первых занятиях под тяжестью руки прогибается ногтевая фаланга - на это не следует обращать внимания. Когда же тяжелый локоть и высокое запястье соединятся в одновременном движении, необходимо обратить внимание ученика на «невежливость играющего пальца: он не здороваётся с клавишей» (цепкость ногтевой фаланги, см. пункт 2).

Во время исполнения описанного упражнения рука иногда выглядит непианистично: слишком высокое запястье при низком положении локтя. Следует особо оговорить, что это положение руки временное, а не окончательное. Оно помогает лишь добиться нужного физического ощущения: соединения противоположных начал — свободной тяжести вышележащих частей руки и упругости кисти и запястья. Как же устранить укачанные преувеличения, служащие промежуточной цели? Чаще всего положение руки стабилизируйся самостоятельно в исполнении упражнений и пьес. Запястье при непрерывном исполнении ряда звуков, интервалов, аккордов заметно начинает пружинить с амплитудой рессорного движения от высокого к нормальному — срединному. В случаях же, когда ученик склонен держать запястье только в высоком положении необходимо вмешательство. Педагог слегка нажимает на запястье ученика, находящееся в высоком положении, и просит оказывать ему сопротивление. Неравенство усилий приводит запястье в рессорное состояние, и это физическое ощущение включается в исполнение.

Естественно возникает вопрос, не является ли более целесообразным освоение весового звукоизвлечения в окончательном, варианте без предварительных преувеличений? Ответим на этот вопрос. Некоторые преувеличения движений обостряют мышечные ощущения, легче

контролируются зрительно, лучше осознаются и запоминаются. Мышечно противоречивое состояние аппарата: свобода и тяжесть предплечья и плеча, пружинистая организованность кисти и запястья, цепкость ногтевой фаланги — создаст движение сложное, многосоставное. Поэтому освоение отдельных элементов, затем комплексное исполнение с преувеличением функций одного из них легче и быстрее рождает необходимые технические ощущения. Когда же создана основа мышечных ощущений, мера движений легко регулируется.

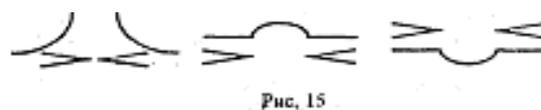
Динамика выполняемая весом руки.

После исполнения весом руки отдельных звуков интервалов или аккордов не сложно перейти к легато с динамикой, выполняемой весовыми движениями всей руки. Это динамика, создающая глубокую, насыщенную звучность. Данный навык в сочетании с пластикой запястья и разнообразием пальцевых прикосновений широко применяется в исполнении произведений кантиленного характера. Ученик, хорошо ощущающий вес своей руки, может регулировать весовую нагрузку на играющие пальцы. Пальцы в данном случае почти не отрываются от поверхности клавиш: нет замаха и удара, необходима лишь цепкость прикосновения.

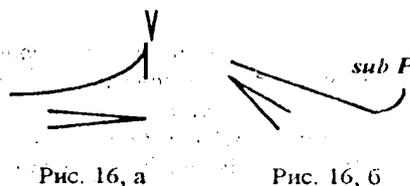
В качестве упражнения предлагается играть пятью пальцами подряд, по любым клавишам в удобном для ученика расположении, меняя весовую нагрузку на пальцы. Облегчение руки уменьшает динамику, утяжеление — увеличивает. Педагог может задавать ученику различные динамические варианты, для которых можно подбирать соответствующие тексты, либо обращаться непосредственно к динамике.

В данном упражнении двигательный комплекс усложняется. Если в интонациях легато, состоящих из трех звуков, в динамических целях используется в основном вертикальное движение запястья, то в пятизвучных интонациях для достижения плавности динамической линии необходимо сочетать вертикальные движения с горизонтальными — рука

движется как бы по относительно плоской дуге. Эти движения можно изобразить графически (рис. 9).



Можно так же использовать внезапную смену динамики с условием, чтобы вес динамические изменения выполнялись только весовым движением (большой или меньшей тяжестью):



- постепенное затихание с внезапным весовым акцентом 'на последнем звуке (рис. 10 а);
- усиление звучности, где последние 1-2 звука внезапно, исполняются пиано (рис. 10 б).

Эти варианты можно исполнять временно с остановками перед резкой сменой звучности для психологической перестройки. Затем играть ритмически ровно.

Вслед за пятизвучными интонациями в тесном расположении можно использовать четырехзвучные в относительно широком расположении: септаккорд и его обращения, короткие арпеджио (если у ребенка достаточно большая рука), не объясняя строение и название аккордов. В этих интонациях роль горизонтальных движений возрастает: более широкие дуги выполняет запястье, локоть при уменьшении звучности отводится от корпуса и поднимается.

Дети хорошо ориентируются в несложных графических схемах, изображающих звуковысотность, ритм, а также движения. Поэтому, чтобы облегчить восприятие какого-либо движения, его можно нарисовать. Графическое же изображение подсказывается двигательной ситуацией. В упражнениях следует широко применять различные динамические варианты, чтобы ученик приобрел большой опыт разнообразного

интонирования — в контексте музыкального произведения это удается значительно сложнее, чем в упражнениях.

После овладения приемом «весовой динамики» учащийся двигательно подготовлен к изучению произведений кантиленного склада. Комбинирование движений ногтевых фаланг, основанных на цепкости и чуткости прикосновений, с различными видами весовой нагрузки создает довольно широкую палитру для кантиленной звучности.

Игра корпусом.

Динамические возможности фортепиано очень велики. Если тихой звучности можно добиваться лишь с помощью мастерства через слышание и тренировку, то для мощности звучания необходима сила, масса. Однако громкая (с силой) игра на фортепиано чревата появлением жесткого, резкого звука. Чтобы мощный звук не был ударно-жестким, необходимо освоить два вида рессорного туше: игра весом и толчком.

Однако эти движения, осуществляемые лишь руками, не создают звуковой мощности, очень высокого уровня динамики (три форте). Поэтому, добиваясь мощной звучности, пианисты применяют движения корпуса.

Рессорный толчок корпусом:

- перед взятием звука (аккорда) слегка наклониться вперед и вниз к клавиатуре;
- извлекая звук, следует сделать движение похожее на сильное отталкивание тяжелого предмета или на отталкивание себя от прочной опоры;
- во время звукоизвлечения руки выпрямляются;
- корпус отбрасывается назад силой толчка.

Отталкивающее движение можно направить и вверх (вертикально над клавиатурой). Типичная ошибка: толчок рук и отбрасывание корпуса не совпадают по времени, становятся самостоятельными отдельными и тогда движение теряет естественность, логику и звуковой результат.

Учащимся должна быть уяснена логика пианистического движения; руки отталкивают корпус — значит порядок мышления и действий таков: сначала действия рук, затем как следствие, отбрасывание корпуса.

Игра весом корпуса.

Это падение корпуса вперед на руки. Для выполнения этого движения необходимо подготовить ту часть аппарата, на которую обрушится тяжесть корпуса — это кисть. В организации кисти важно положение пальцев и запястья. Чтобы выдержать большой груз, пальцы должны быть выпрямлены и хорошо оперты на суставы пясти (свод). В таком положении они становятся очень крепкими.

Важно определить положение запястья. При среднем положении под грузом корпуса в нем возникает зажатость. При низком положении вес, как бы, пройдет мимо клавиатуры, не попав на нее. Передачу веса корпуса хорошо осуществит высокое запястье. В высоком запястье не возникает фиксация и жесткость, оно всегда сохраняет некоторую пружинистость. Через высокое запястье звук, как бы, «перетекает», «перекатывается» в пальцы. Следует помнить, что высота запястья зависит от положения локтя. Высокий и сильно отведенный от корпуса локоть снижает запястье и наоборот: некоторая приближенность локтя к корпусу поможет запястью сохранить высокое, положение. На прочно организованную кисть можно смело «падать корпусом».

Широко известно вспомогательное упражнение для ощущения движения:

- отодвинуть стул от фортепиано на 10 см дальше обычного положения;
- взять обоими руками какие-либо аккорды;
- поджав ноги под стул и держа их на весу пытаться повторять аккорды. Корпус, лишенный опоры на ноги падает всей тяжестью на руки.

Игра корпусом дастся детям довольно легко, а возможность играть большим звуком увлекает.

7. Навык пальцевой игры

Навыки пальцевой игры включают в себя четыре основных вида туше, это «цепкость», «ударность», «щипок», «тычок». Три из перечисленных видов могут быть освоены в первый год обучения пианиста. Звукоизвлечение «тычком», как более сложный вид движения — следует отнести ко второму году обучения.

Навык пальцевой игры изучается в описанном порядке, после усвоения всех предыдущих пианистических приемов, так как компонентами этого навыка являются владение весом руки (ощущения тяжести и облегченности) и цепкость ногтевых фаланг пальцев (разделы 2 и 6). Подразумевается, что указанные компоненты не только знакомы ученику в ощущениях, но и до некоторой степени автоматизированы, ибо без этой базы обучение пальцевой игре весьма затруднительно.

Ударность.

Самостоятельность пальцевых действий — будущая мелкая техника: пассажная и позиционная — представляется одним из самых сложных навыков для первоклассников. Однако необходимость изучения основ пальцевой техники очевидна. Если ученик с самого начала не осознает самостоятельности двигательных возможностей пальцев, то усвоит другое: пальцам нужно помогать и вместо них или вместе с ними должны действовать другие части руки, что является серьезной помехой в развитии пальцевой техники (отсутствие беглости, тяжелый звук, «тряска» запястья, зажатость). Поэтому, понимая всю сложность овладения навыком пальцевой игры, нужно постараться поэтапно ввести его в пианистический арсенал первоклассника.

Первое подготовительное упражнение посвящено созданию ощущения самостоятельности движения пальцев.

Юный пианист учится передвигаться по столу любыми парами пальцев, как ходит цапля — высоко и важно поднимая длинные ноги.

Ученику нужно представить свои пальцы длинными, тогда они будут подниматься выше.

Второе подготовительное упражнение служит созданию ощущения расчлененности игрового аппарата: свободная тяжесть плеча, слегка поддерживаемое предплечье, легкая кисть, самостоятельно двигающиеся пальцы. Учитывая комплексную сложность действий руки, упражнение включает несколько этапов.

1. Ученик кладет основание ладони на раму клавиатуры: для свободы вышележащих частей руки вначале необходима опора. В этом положении производятся легкие «барабнящие» удары пальцев по клавишам.

2. Упражнение снова повторяется, но основание ладони кладется на белые клавиши так, чтобы они не звучали, а это подразумевает легкое поддерживание предплечья.

3. Упражнение повторяется в третий раз, но уже без всякой опоры: кисть слегка приподнята над клавиатурой. Если в этот момент произойдет фиксация локтевого и плечевого суставов или они окажутся приподнятыми вместе с кистью, можно восстановить ощущения, вернувшись к первым двум этапам упражнения, либо применить новый вариант действий:

Руки висят вдоль корпуса. Затем сгибаются в локте, а кисть делает движение, которым дети прощаются: маховые движения вперед. Эти же движения можно сделать только пальцами. Таким образом, восстанавливаются все необходимые ощущения: свободное плечо, облегченное, поддерживаемое предплечье, легкая кисть, самостоятельно двигающиеся пальцы. После этого варианта снова повторяется третий этап упражнения.

В результате выполненных упражнений ученик убеждается, что для самостоятельного движения пальцы не нуждаются в активной помощи руки. Но вес пальцев настолько мал, что звук не извлекается. А это значит,

что сила пальцев заключена не в их весе, а в быстроте удара и активности замаха.

Следующее упражнение направлено на тренировку маховой силы пальцев.

Каждый из пальцев поочередно поднимается высоко и быстро, резко ударяет по клавише. При подъеме палец почти выпрямлен. В этом случае расстояние между ногтевой фалангой и клавишей будет больше, чем при закругленном пальце, а значит удар — сильнее. Кроме того, при высоком подъеме закругленного пальца возникает напряжение, что легко проверить. Положение запястья несколько занижено, ибо при высоком за-пястье кисть часто подключается к ударам пальцев. В этом упражнении не следует обращать внимания на способ прикосновения к клавише. Временное невнимание к качеству звукоизвлечения даст возможность полностью сосредоточиться на маховом движении пальца. Звук может быть поверхностным, прерывистым: клавиша отталкивает палец.

Упражнение выполняется со счетом: «и — раз». На длинное «и - и - и» ученик медленно и свободно поднимает палец до возможного предела, которым является мышечное усилие, напряжение. На быстрое «раз» — делает резкое маховое движение вниз,

В окончательном, комплексном варианте упражнения активные замахи пальцев соединяются с цепкостью ногтевых фаланг (уже усвоенное движение) в момент звукоизвлечения, что сразу же исправляет дефекты туше (рис. 11).



Рис. 17

Важное примечание. После взятия звука, палец тотчас же теряет активность — не давит на клавишу. В противном случае, напряжение предыдущего пальца затруднит действия последующего.

Характер удара без дальнейшего давления удобно показать ученику на его руке. В качестве же проверки во время исполнения можно легко ударить пальцем по только что отыгранному пальцу ученика. Если этот палец легко покидает клавишу, значит, давление на него отсутствует.

В таком виде упражнение может применяться в качестве рабочего приема для разучивания гамм и этюдов. Однако слишком высокий подъем пальцев требует лишнего времени, что замедляет темп. Для увеличения темпа предлагается, сохранив быстроту удара, уменьшить, подъем пальца, отчего он приобретет более закругленную форму. При дальнейшем увеличении темпа за основу высоты подъема пальца принимается высота клавиши. Палец осуществляет те же активные, быстрые удары, но уже с минимальной высоты. Необходимо стремиться к тому, чтобы при любом подъеме и в любом темпе пальцы осуществляли максимально быстрые удары. В медленном темпе (тренировка) между быстрыми ударами пальцев — большие паузы. С прибавлением темпа они сокращаются, за счет чего темп и увеличивается. Проверить качество ударности пальцев можно на столе: беззвучность пальцевых прикосновений говорит об отсутствии ударности.

Пальцевое стаккато.

Пальцевое стаккато не только входит в арсенал пианизма как один из художественно-звуковых приемов, но и является очень эффективным способом технического тренажа. Изучение пальцевого стаккато возвращает нас к проблеме цепкости ногтевых фаланг (раздел 2), но на более высоком уровне пианистической сложности. Пальцевое стаккато осваивается сначала в виде упражнения.

Кисть кладется легко основанием ладони на клавиши. Пальцы почти выпрямлены. Затем один из пальцев делает резкое хватательное движение под ладонь. Движение пальца похоже на щипковое прикосновение к струне, только значительно резче и протяженнее по расстоянию. Из почти

выпрямленного состояния ногтевая фаланга доходит до середины ладони (рис.12)

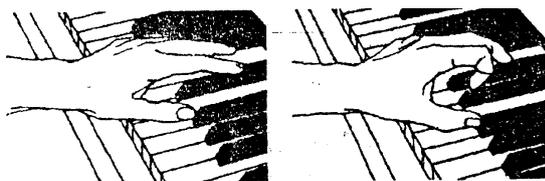


Рис. 18

Это преувеличенная модель пальцевого стаккато. В дальнейшем расстояние постепенно сокращается и щипок осуществляется на минимальной площади клавиши. Преувеличенность нужна для лучшего ощущения характера движения.

Активность щипкового движения каждого пальца вызывает сильное сокращение мышц всей кисти. Поэтому чрезвычайно важно вначале следить за регулярным расслаблением кисти после каждого щипка. В связи со сказанным упражнение рекомендуется осваивать несколько уроков только под руководством педагога, следящего за тем, чтобы между моментами звукоизвлечения кисть принимала исходное расслабленное положение. После того как ученик сам сможет контролировать расслабления, упражнение задается на дом. Чтобы форма выполнения этого упражнения приобрела для ученика игровой характер, сравним его с охотой кошки на воробья. Кошка лениво лежит под деревом и прикидывается спящей, ожидая, когда воробей опустится пониже. Затем мгновенный прыжок, но — мимо! И лакомка-кошка терпеливо все начинает сначала.

Необходимо следить за тем, чтобы щипковые движения ногтевых фаланг не подменялись замахами кисти или ударом всего пальца — это иные виды стаккато. Пальцевое стаккато отличается краткостью, звонкостью, легкостью звучания. Часто применяется там, где стаккато нужно играть в быстром темпе. Так как в этом приеме кисть не делает замахов, то пальцы могут играть почти с той же быстротой, как при исполнении легато. Как способ технического тренажа пальцевое стаккато

служит укреплению мышц ногтевых фаланг и быстрому техническому выигрыванию пьесы,

Этот вид туше является производным от рессорно-толчкового движения (см. раздел «Организация движения запястья»: стаккато толчком упражнение «Кузнечик»).

Если рессорный толчок уменьшить во много раз, т.е. уменьшить рычаг толчка: не рука, не предплечье, не кисть, и даже не палец. Тогда для звукоизвлечения останется лишь ногтевая фаланга, а роль рессоры будет выполнять последний сустав. Таким образом «тычок» — это микро толчок концом пальца.

Этот вид туше следует осваивать, когда у учащегося появляется дифференцированное ощущение частей пианистического аппарата, т.е. он может ощутить и осуществить движения отдельно запястьем, пальцем, локтем.

«Тычок» — очень мелкое движение, у неопытных пианистов возникают сочувствующие «движения-помощники»: концу пальца помогает весь палец и даже запястье. Чтобы донести до понимания учащегося точность туше, исключить ненужные движения, следует показать его на руке (пясти) ученика, а для проверки — учащийся показывает движение на руке педагога. Движение «тычком» похоже на «нервный тик», легкое вздрагивание конца пальца. Движение короткое по времени, сила звука зависит от активности движения. Характер звука плотно-звонкий или легкий и звонкий.

Для последовательного овладения звукоизвлечения «тычком» следует начинать с максимально тихого и легкого звука. В этом случае легче отключить от активных действий весь палец и запястье. Легкий звук не создаст потребности в помогающих движениях, конец пальца в состоянии справиться с этим заданием сам. Плотно звучащим «тычком» следует заняться после овладения легким, когда конец пальца приобретет двигательную самостоятельность.

Во «взрослом» пианизме ударные пальцы применяются в легко звучащей бриллиантной технике. Звукоизвлечение «тычком» создает звучание ясное, тонкое, четкое. Игра «тычком» широко применяется в изучении технических произведений, фрагментов как способ упражнения.

§2 Основные виды фортепианной техники изучаемой на начальном этапе обучения

1. Исполнение гамм

Перед тем как перейти к изучению гамм, необходимо «вписать» в гаммаобразное движение поворот запястья в конце гаммы к пятому пальцу. В качестве подготовительного — используется упражнение для пяти пальцев, продолжающее линию «игры в рулевого».

Упражнение состоит из пяти звуков, расположенных последовательно и выполняемых «ударно» (пальцевая игра).

Для взрослого пианиста с большой рукой — это одна позиция, для ребенка — две: 1-2-3 и 3-4-5 пальцы. Иногда педагоги не объясняют место и степень поворота запястья, указывая лишь на необходимость поворота руки к пятому пальцу. Не зная как скоординировать это движение, ученик разворачивает руку (а не запястье) больше (меньше), чем нужно или резким рывком на четвертом (пятом) пальце, что приводит к неровности звучания и физическому неудобству.

Степень поворота запястья определяется следующим образом:

Нажмем три белых клавиши 1-2-3 пальцами — позиция естественная и удобная (если, конечно, первый палец не лежит на клавише плашмя). Если нажать клавиши 3-4-5 пальцами, окажется, что пятый палец не достает до дна своей клавиши и необходимо развернуть к нему запястье. Насколько? Это определит длина пятого пальца. При длинном пятом пальце поворот небольшой и запястье останется почти на том же уровне.

При коротком пятом пальце Поворот будет больше и запястье несколько опустится.

Таким обрезом, и степень поворота, и высота запястья определяются индивидуально в зависимости от строения руки.

Наиболее удобным местом для поворота запястья является положение третьего пальца. Он входит в обе позиции и ему знакомо движение «рулевого».

Чтобы поворот запястья был свободным и плавным, целесообразно выполнять упражнение с остановкой на третьем пальце с последующим поворотом до тех пор, пока пятый палец не коснется своей клавиши: 1-2-3 — остановка для поворота 4- 5. При движении в обратном направлении — к первому пальцу — упражнение как бы теряет свою двухсоставность и становится однопозиционным. Подойдя к 1 пальцу «прячем подпольщика».

При движении от первого к пятому пальцу педагог заостряет внимание ученика на «рулевых» функциях третьего пальца. При обратном движении не дает никаких указаний. Если же ученик сам пытается вернуть кисть в исходное положение, то следует ввести игровое пояснение: «Вперед мы ехали с поворотом, а обратно возвращаемся прямой дорогой — так ближе».

Изучение гаммы следует начинать обязательно отдельно каждой рукой. После относительной автоматизации аппликатуры можно переходить к двуручному исполнению гамм в расходящемся движении с зеркальной аппликатурой («до», «соль», «ре», «ля мажор»), лишь после этого — к параллельному движению.

В гаммах применяются уже знакомые ученику навыки. Это — цепкость ногтевых фаланг, свобода и гибкость первого пальца, горизонтальные движения запястья. Если ученик продолжает закрепление этих навыков в пьесах и прекратил их изучение в упражнениях, то перед

знакомством с гаммами следует повторить необходимые навыки в виде упражнений, где модель движения наиболее ясна, имеет четкую форму.

Приступая к изучению гамм, педагог объясняет, как уже известные правила применяются по ходу исполнения гаммы. Сначала первый палец должен занять положение, в котором он сможет «быть вежливым — здороваться с клавишей»: стоять на боковой части «подушечки», а не лежать всей длиной на клавише. Затем следует вспомнить о его роли «подпольщика», которую он будет выполнять при игре второго, третьего и четвертого пальцев — ногтевая фаланга первого пальца подводится под каждый из играющих пальцев. Тогда к своей клавише первый палец придет подготовленным. Перед окончанием расходящегося движения гаммы третий палец выполняет функции «рулевого»: запястье разворачивается в сторону пятого пальца. При обратном движении положение кисти не меняется — «едем прямо, рулевой не нужен».

Учащихся раннего возраста следует приучать к возможно беглому исполнению гамм, не превращая их в задания по выучиванию новых тональностей и аппликатуры в замедленном темпе.

2. Арпеджио

Исполнение арпеджио сложно для детей из-за малого размера рук, и пока низкого уровня технической подготовки. Для детей затруднительна смена позиций в широком (сравнительно с гаммами) расположении звуков, а отсутствие быстрых темпов не ставит задачи ловкой, точной и быстрой смены позиций. Исполнение арпеджио в медленном темпе порождает укрупненные движения запястья при смене позиций, которые впоследствии при переходе к быстрому темпу становятся серьезной помехой в виртуозном исполнении арпеджио. Часто освоенные в детстве арпеджио приходится переучивать иными движениями, пригодными для достижения быстрого темпа.

В связи со сказанным представляется, что учить арпеджио следует начинать, в том возрасте, когда рука ученика с помощью избранного вспомогательного движения сможет охватить расстояние октавы. Обычно это второй и третий класс ДМШ. Изучать арпеджио следует сразу же верными с точки зрения будущего звучания движениями. Например, соединение, позиций в длинных арпеджио, исполняемых легато требует пластичных довольно дугообразных движений запястья, что обуславливает медленный темп.

Для подготовки длинных арпеджио в быстром темпе необходимо освоить быстрое перемещение руки по позициям без вспомогательных движений запястья путем скольжения пальцев по поверхности клавиш. При переносе руки с одной позиции на другую, для учащегося является более естественной, дугообразная форма движения. Однако такое движение создаст звуковую неровность: движение руки вверх на последнем звуке позиции облетает его, а движение вниз в начале следующей позиции — создаст акцент. Кроме того, дугообразные движения при смене позиции снижают скорость движения. Поэтому при смене позиции следует использовать скольжение концами всех пальцев по поверхности клавиш, отчего исчезает дугообразность движения. Пальцы ударяют прямо, вертикально не дотягиваясь до нужных клавиш, что увеличивает темп.

В исполнении коротких арпеджио следует использовать горизонтальные движения запястья, которые создают равные условия для звукоизвлечения для всех пальцев. Мера горизонтальных движений (вправо — влево) определяется «опытным» путем. Они зависят от величины кисти и длины пятого пальца: большая кисть и длинный пятый палец уменьшают амплитуду горизонтального движения запястья и наоборот: малый размер рук компенсируется широкими движениями запястья.

Ломаные арпеджио по исполнению похожи на короткие. Величина горизонтального движения запястья определяется точно, если ломаное арпеджио сыграть как две сексты (1-й с 3-им звуком, а 2-й с 4-ым), необходимый горизонтальный разворот запястья хорошо виден.

При необходимости выделения отдельных звуков в арпеджио (акценты ритмические и иные) следует пользоваться движением «тычок» или быстрым рессорным движением вниз: первый вид акцента — более острый, второй — более звучный.

В изучении всех видов арпеджио следует помнить о своеобразной «ленивости» пальцев. Разная длина пальцев располагает к «перекатыванию» кисти по пальцам: то первого через длинные пальцы к пятому и наоборот, без пальцевой активности и самостоятельности, что лишает звучность виртуозного характера и темпа.

Поэтому освоение арпеджио следует начинать с активной ударности всех пальцев (кроме первого, играющего с места).

Применяя любые «объединяющие» движения в арпеджио (запястья и вышележащих руки, следует помнить, что они находятся как бы на «втором этаже»).

Сначала выявляется потребность в этих движениях: звуковая, динамическая, пальцевая, а затем определяется характер объединяющего движения запястья (а при яркой динамике и всей руки). Акцент в арпеджио любым пальцем должен быть поддержан движением «тычок» (вверх) или быстрой рессорой (вниз). Для увеличения звучности — объединяющее дугообразное движение (через низ).

3.Изучение аккордов

В изучении аккордов важно добиться решения двух проблем: с одной стороны, совместное, одновременное звучание всех звуков аккорда, с другой — умение выделить любой звук или созвучие, подголосок, идущий через аккордовую фактуру.

Совместность звучания достигается лишь в том случае, если все звуки (а точнее, каждый звук) извлекается активными, цепкими концами пальцев. Однако при совместном действии пальцев в аккорде, активность пальцев ощущается слабее, чем фиксированная аккордовая позиция всей кисти. Т.е. аккорд обычно берется заготовленной формой кисти и прикладывается к клавишам, при этом реакция концов пальцев почти не возникает, или выражена слабо. Поэтому освоение аккордов следует начинать с пальцевых ощущений.

Аккорды сначала следует проучивать каждым пальцем отдельно на пиано, как бы нащупывая звук на дне клавиатуры. Затем пальцы объединяются по два с задачей нащупать звуки одновременно. Далее — по три звука и, наконец, нащупывается и захватывается весь аккорд. В аппликатурной графике это выглядит так: 5 - 4 - 2 - 1; 5 - 4, 4-2, 2-1; 5-4-2. 4-2-1; 5-4-2-1 отдельно вместе.

Хорошее ощущение концов пальцев решает все, указанные выше задачи. Цепкие пальцы обеспечивают одновременное звучание всех звуков аккорда. В то же время все, что необходимо выделить (отдельные звуки, диссонирующие созвучия, верхний и нижний звук гармонии) обеспечивается также за счет цепкости и самостоятельных действий концов пальцев.

Вместе с ощущением концов пальцев рождается дифференцированное слышание каждого пальца, что помогает легко корректировать погрешности звучания.

4.Репетиции

В художественных произведениях репетиции встречаются не очень часто, но владеть этим видом техники должен любой пианист. Как говорилось выше, в детском возрасте все виды движений усваиваются легко. Поэтому репетиции следует изучать в виде упражнений во второй и даже в первый год обучения.

Репетиции бывают трех видов: одним пальцем, разными пальцами и разными руками. В детском репертуаре чаще встречаются репетиции одним пальцем, иногда в мелодии, но чаще в сопровождении.

Репетиция одним пальцем имеет свои отличительные черты. Один палец, постоянно касаясь клавиши, легко находит с ней контакт, что помогает создавать необходимые виды туше, способствует гибкой динамике. Играя репетиции одним пальцем довольно легко добиться звуковой ровности: хорошего качества пиано, а также точного изменения динамики (плавного крещендо и диминуэндо). Однако репетиция одним пальцем имеет ограниченные темповые возможности. Репетицию одним пальцем нельзя сыграть быстро.

Часто в классических произведениях встречается фигуриционное сопровождение, состоящее из баса и повторяющихся звуков в качестве гармонического заполнения. Редакторы, как правило, при наличии репетиций рекомендуют постоянную смену пальцев, что, создавая двигательные сложности в свою очередь создает звуковую неровность. В небыстром темпе это особенно слышно (рис. 13).

Для начинающих пианистов проблема скорости в репетициях не стоит, Однако следует помнить, что характер движения, не заложенный в детстве, позднее воспринимается с трудом. Все виды репетиций, изучаемые в детстве лишь в виде упражнений, довольно быстро забываются, но легко восстанавливаются через несколько лет благодаря «памяти рук».



Рис. 20

В репетициях разными пальцами одной руки, исключается вертикальное движение кисти — «похлопывание». Пальцы (5-4-3-2-5; 5--4-3-2; 4-3-2-1) совершают движения похожие на «соскребание» чего-то с клавиш, «царапанье». Конец пальца движется по направлению к центру либо к основанию ладони. Если кисть помогает каждому пальцу

вертикальным как бы «похлопывающим» движением, скорость репетиции резко замедляется.

Репетиции двумя руками по одной клавише легко доступны для детей, если им точно объяснить характер движения. Суть данного репетиционного движения в быстрейшем освобождении клавиш. Отсюда меняется направление движения: вместо привычного погружения в клавишу (вниз) — выхватывание звука снизу — вверх. Это движение напоминает те движения, которые делают разные зверьки, роя в земле ямки, передними лапками, руки по очереди выхватывают звук, быстро освобождая клавишу.

Упражнения для освоения разных видов репетиций изучаются в течении I первого года обучения, начиная со второго полугодия, либо в первом полугодии второго года обучения. Двигательный навык постоянно корректируется и уточняется педагогом. Можно эпизодически повторять эти упражнения и в дальнейшем до тех пор, пока учащийся не начнет играть репетиции в произведениях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре. Такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать – говорил Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, как бы увидеть произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы.

Не надо думать, однако, что повседневная техническая работа никак не влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нем.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать так: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы - к более высокому пониманию музыки.

Техника есть средство воплощения содержания. Отсюда вытекают 2 важных следствия:

1) техникой необходимо овладеть, а значит постоянно развивать и совершенствовать ее

2) техника, как средство, нужна разным музыкантам в различной степени и в разных формах.

Техника не должна быть самоцелью, механической тренировкой. Техника направлена на выполнение художественных задач. Известно, что развитие фортепианной техники идет гораздо интенсивнее и успешнее, когда с первых шагов оно стимулируется положительными эмоциями и творческим воображением. Движущей силой развития техники является музыкальный талант, музыкальные способности. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу, или этюд, или гамму наилучшим, наисовершеннейшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе.

Цель работы педагога в области воспитания пианистических навыков - помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения, научиться осознавать и культивировать их в себе.

Нельзя во всех случаях требовать строго определенного положения рук или движения, пусть даже и рационального, нельзя сковывать инициативу учащегося и во что бы то ни стало навязывать свое решение. Ученик должен будет находить и свои приемы исполнения.

Показывать приемы нужно в живой и увлекательной форме и так, чтобы ученик сам убедился в их правильности и удобстве на собственных ощущениях. От того, насколько активны его мысли и слух, насколько осознанно он относится к работе, во многом зависит его продвижение. Ясно поставленная цель мобилизует внимание, воспитывает ответственность, самостоятельность, интерес к занятиям.

Контингент детей, принимаемых в музыкальную школу очень разный. Большинство детей со средними, а иногда и слабыми музыкальными данными. Поэтому очень важно в процессе обучения применять методы, которые бы сочетали доступность, постоянный

интерес и, вместе с тем, помогали бы овладеть рядом профессиональных навыков.

Атмосфера на уроке должна быть доброжелательная и творческая, что способствует более спокойному состоянию ученика, который быстрее исправляет недостатки, больше верит в свои силы, отчего и играет с большим подъемом. Пусть девизом педагога будут слова К.С.Станиславского: «Проще, легче, выше, веселее!».

Список используемой литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.,1971.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М.,1986.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л.,1979.
4. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. М.,1964.
5. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М.,1973.
6. Вебер К.Э. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. С-Пб.,2002.
7. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.,2002.
8. Гринштейн С. Очерки по истории фортепианной педагогики. С-Пб., 2001.
9. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М.,2003.
10. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М.,2003.
11. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. М.,1989.
12. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.,2002.
13. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. Киев,1979.
14. Митрясов М.В. Вопросы фортепианной педагогики. Омск,1996.
15. Москаленко Л.А. Организация пианистического аппарата в первые два года обучения. Новосибирск,1999.
16. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.,1999.
17. Смирнова Т.И. Класс специального фортепиано. Пушкино (Моск.обл.),2002.
18. Сраджев В.П. Развитие беглости в технической работе пианиста. Елец,2000.
19. Хохрякова Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? Б.м., 1998.
20. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.,1984.

21. Черная М.Р. Методика обучения игре на фортепиано. Тверь 2002.
22. Шмидт-Шкловская А.А. о воспитании пианистических навыков. М.,2002.
- 23.Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.,2001.
24. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или Я – детский педагог. С-Пб.,2002.
25. Развитие фортепианной техники. Пособие для студентов музыкальных факультетов. Сост.Болгова Е., Тарасенко Т. Майкоп,2003.
26. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Под общей редакцией Каузовой А.Г., Николаевой А.И. М.,2001.