

**Государственное автономное профессиональное образовательное  
учреждение Новосибирской области «Новосибирский музыкальный  
колледж им А.Ф. Муро́ва»**

**Шугаевой Ларисы Васильевны**

**РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ  
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

первая квалификационная категория

**г. Новосибирск**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	3
<b>ГЛАВА I. Техника – искусство воплощения замыслов</b>	
1.1. Понятие техники	5
1.2. Взаимосвязь музыкального и технического развития	6
<b>ГЛАВА II. Приемы и методы развития технических навыков</b>	
2.1. Развитие технических навыков на начальном этапе обучения	8
2.2. Развитие основных элементов техники	10
2.3. Основные недостатки в развитии техники и пути их преодоления	22
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	26
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b>	28
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	29

## ВВЕДЕНИЕ

Сложность фактуры произведений композиторов разных эпох и стилей определяет овладение техническими средствами выражения музыкальной мысли как одну из актуальных задач современной педагогики. Уверенное владение игровыми приемами помогает музыканту выразить “внутренний” художественный замысел в ярких звуковых красках.

*“Мы знаем, что для совершенного художественного исполнения прежде всего необходим тщательно отлаженный двигательный аппарат, действующий со всей возможной свободой и естественностью (имея в виду так называемые основные движения)”*, – утверждал К.Флеш, выдающийся скрипач и педагог.

Систематическое и планомерное развитие технических навыков учащихся является одной из главных задач обучения исполнительскому мастерству на любом музыкальном инструменте. Современная русская педагогика рассматривает гаммы и упражнения как важное и эффективное средство для технического развития ученика. Их значение в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными фактурными формулами, над самым ядром пианистических трудностей, что способствует рационализации процесса обучения. Упражнения и гаммы нужны в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительную часть внимания игровым движениям, чего нельзя делать ни в пьесах, ни даже в этюдах.

Из числа крупнейших пианистов некоторые, как А.Рубинштейн, – работали над упражнениями и гаммами в течение всей жизни; другие, как С.Рахманинов – преимущественно в молодые годы и лишь некоторые, как А.Скрябин, – не придавали им особого значения. Однако последний пример никак не может служить образцом для рядового ученика музыкальной школы.

На проблему развития техники существует много различных теоретических взглядов (школ), издано множество учебных пособий, но

каждый педагог, столкнувшись на практике с реалиями организации учебного процесса в определенном учебном заведении, вырабатывает свою систему развития технических навыков учащихся.

Именно этой проблеме посвящена данная работа, *цель* ее разработки: *научно обосновать и описать сложившуюся систему технического развития учащихся в классе фортепиано.*

В соответствии с целью поставлены следующие *задачи*:

1. изучить учебно-методическую литературу по вопросам развития технических навыков учащихся;
2. осмыслить понятие “техника” и выявить необходимость технического развития наряду с развитием музыкальных представлений;
3. определить основные принципы развития техники;
4. описать систему приемов и методов, применяемую на практике в процессе обучения учащихся в классе фортепиано в ДМШ.

В связи с решением поставленных задач возникла необходимость проанализировать методическую литературу, педагогический опыт мастеров исполнительского искусства и опыт собственной педагогической деятельности.

Квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложений.

Первая глава содержит теоретические сведения, во второй главе описываются принципы, приемы и методы развития технических навыков учащихся в процессе обучения в ДМШ.

# ГЛАВА I.

## ТЕХНИКА – ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ ЗАМЫСЛОВ

*“Техника:  
рука повинующаяся  
интеллекту”  
Микеланджело*

### 1.1. Понятие техники

**ТЕХНИКА:** 1.Круг наук, связанных с изучением и созданием средств производства, орудий труда. 2.Совокупность средств труда, знаний и деятельности, служащих для создания материальных ценностей. 3.Совокупность приемов, применяемых в каком-нибудь деле, мастерстве. (Толковый словарь русского языка)

*“В науке идет процесс смыкания областей, недавно казавшихся далекими друг другу. Несомненно, плодотворным будет и контакт искусства с наукой. Многие из того, что постигается художником интуитивно...станет вопросом техники воплощения. Зная ее закономерности, каждый сможет овладеть ею, разумеется, в той или иной степени”*– утверждал С. Савшинский, выдающийся музыкант XX столетия.

Музыканты-исполнители нередко пользуются сравнениями и определениями из области промышленной техники. Так, Э.Бах говорил, что: *“Техника остается техникой, безразлично, машинная ли это техника или фортепианная”*, а И.Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого писал: *“Техника – это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет то, что ему нужно в данное время и для данной цели”*, поясняя далее, что: *“Техника – это общее определение, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки”*. В таких определениях техника понимается как “сумма” элементарных навыков.

Существует и другой взгляд на технику: *“Фортепианной игре нельзя научиться. Это умеют или не умеют делать! Я не учитель – о технике ничего не могу вам сказать, я совсем не знаю, как ее делают!”*, – высказывался д’Альбер. Еще более решителен, ставший анекдотическим, афоризм А.Рубинштейна: *“Играйте хоть носом – лишь бы хорошо звучало”*.

Итак, мнения противоречивые, но разрешает и примиряет эти противоречия мнение третьей группы великих художников. Один из самых известных педагогов XX века, пианист, профессор Московской консерватории К.Игумнов говорил: *“Неправильно противопоставлять технику пианиста его искусству в целом. Ведь само слово “техника” происходит от греческого слова *techné*, которое означает искусство, мастерство”*.

Самое точное определение художественной техники дает великий поэт А.Блок: *“Для того чтобы создавать произведения искусства – надо уметь это делать”*.

Техника игры – утверждала прославленная французская пианистка М.Лонг – это *“искусство аппликатуры удобного прикосновения к клавишам, искусство педализации, это знание основных правил фразировки, владение широкой палитрой средств выразительности...Техника – наука игры на фортепиано”*.

И, безусловно, прав С.Савшинский, написавший: *“Техника пианиста и “дух”, т.е. идейно-эмоциональное содержание исполнения, находятся в диалектическом единстве: руки сообщают голове данные, добытые в труде, и этим “учат” голову, обогащая ее сведениями и опытом; голова же осознает, обобщает полученный опыт и подчиняет себе руки, которые становятся все более верными, все более искусными исполнителями ее велений”*.

## **1.2. Взаимосвязь музыкального и технического развития**

*“Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения”*

*К.Игумнов*

Начиная разговор именно о фортепианной технике необходимо не упускать из виду главное: техника не может существовать в отрыве от постановки музыкально-художественных задач. *“Техника...без музыкальной воли – это способность без цели, а, становясь самоцелью, она никак не может служить искусству”* – писал И.Гофман.

Неверно понимать под техникой только то, что касается скорости, силы и выносливости; техника – понятие более широкое, оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению: он должен уметь играть и очень громко и очень тихо, мягко и остро, достигая звучания лёгкого, “порхающего” и глубокого, гулкого. По мнению С. Савшинского: *“Пианистическая техника – выразительная, а не механическая техника”*.

Фортепианная литература предъявляет разнообразные требования к технике пианиста. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы, если же музыкальный замысел отсутствует, техническая работа пианиста будет напоминать рисунок художника, выполненный вслепую. Представить, что должно получиться, – основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актёра, и пианиста. *“Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать”* – отмечал Г.Нейгауз.

***“Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку”*** – говорил один из крупнейших композиторов современности А.Онеггер.

Однако следует отметить, что совсем не просто думать о предмете изображения так как это требуется именно художнику, и далеко не лёгкая задача – придать чёткость звуковому представлению, как настаивают музыканты. Лишь в той мере, в которой исполнитель мыслью и чувством освоил произведение, он может рассчитывать, что им будет найдена техника, необходимая для исполнения произведения. Для того чтобы четкость слуховых представлений была способна воспроизвести технику музыканта – исполнителя, недостаточно желания или дарования – необходим долгий, настойчивый и тяжёлый труд.

Повседневная техническая работа помогает глубже понять изучаемое произведение, улучшает первоначальное представление о нём и, конечно, требует специальной многолетней работы.

Эта работа начинается с самого первого прикосновения к клавишам и продолжается на протяжении всей жизни. На различных этапах обучения перед исполнителем ставятся разные технические задачи. В этой связи, безусловно, прав выдающийся пианист и педагог Г.Нейгауз, говоривший:

***“Упражнения я рассматриваю как некий “полуфабрикат”. К таким “полуфабрикатам” относятся, например, гаммы, арпеджио, пятиступенные последования и прочее – задачи тут могут быть бесконечными в своем разнообразии...упражнения и гаммы вообще необходимы для выработки контакта между пальцами и клавишами. Играя упражнения и гаммы, пианист как бы прибегает к некоторому разделению труда, позволяя себе на данный момент отрешиться от музыкально-художественных задач и специально поработать над элементами, составляющими мастерство”***.

и профессор ленинградской консерватории Н.Перельман, писавший:

***“Разве не следует на определённом этапе считать “средство” целью, то есть привлечь самое серьёзное внимание...к вопросам технической тренировки?”***.

Если обучение в ВУЗе предполагает совершенствование уже приобретенной техники, то, следовательно, основа технического мастерства закладывается в школьные годы, на каждом уроке по специальности, наряду с работой над произведениями великих мастеров. Не всякому дано играть “Блуждающие огни” Ф.Листа, но всякий музыкальный человек может добиться мастерского исполнения значительной части фортепианного репертуара. Воспитание технического совершенства у учеников – вот задача, которую необходимо ставить и уметь разрешать.

## ГЛАВА II. ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ

*“Играть надо не только как музыканту, но именно как пианисту”*

*Г.Нейгауз*

Из всего вышесказанного можно определить основную **цель** технического развития – обеспечение условий, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу.

В дальнейшем эти условия должны привести к полному подчинению двигательной системы музыкальной (звукотворческой) воле исполнителя.

Творческий рост учащегося связан с расширением музыкальных представлений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки; технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он помогал решать поставленные музыкально-художественные задачи.

Следовательно, **принципы** развития технических навыков для создания наиболее благоприятных условий выражения содержания музыкального произведения таковы:

- гибкость и пластичность аппарата
- связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах
- целесообразность и экономия движений
- управляемость техническим процессом
- звуковой результат

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с техническим приёмом, необходимо развивать перечисленные принципы, совершенствуя их на протяжении всего периода обучения.

### **2.1. Развитие технических навыков на начальном этапе обучения**

*“Часто один вид техники помогает более совершенному владению другим видом...”*

*С.Фейнберг*

Фундаментом развития техники пианиста является контакт с клавиатурой. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться весом свободной руки. Однако, свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью – руки пианиста работают во время игры. Еще А.Алексеев писал: *“То, что мы называем “свободой”, не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению”*.



Воспитанию основного игрового ощущения – ощущения опоры на клавиатуру – посвящены первоначальные упражнения *non legato*: “Капельки”, “Зайчики”, “По бревнышкам”, “Радуга”, “Парашютисты”, “Восход и закат солнца”, исполняемые только одним пальцем каждой руки (сначала 3-м, позже 2-м, и наконец, 4-м). Постепенно в игру включаются чередующиеся 2, 3, 4-й пальцы, а позже – 1-й и 5-й.

Нецелесообразно переходить к игре *legato* прежде, чем ученик не научится правильно опираться на каждый палец: недоработки на начальном этапе обучения – например “лежачие” 1-й и 5-й пальцы – могут пагубно сказаться в дальнейшем.

Когда у учащегося выработается естественное погружение разных пальцев в клавиатуру, переходим к игре *legato*. Освоение этого навыка начинается на основе аппликатурной формулы Ф.Шопена, используя так называемую “одиннадцатилинейную систему” – одновременное знакомство с двумя ключами, – что позволяет довольно быстро развивать технику обеих рук.

Формула Ф.Шопена предлагает наиболее естественную постановку руки на клавиатуре: 1-й и 5-й пальцы на белых клавишах, а 2, 3, 4-й – на чёрных.

Правая рука Левая рука

Сначала эту позицию следует играть приемом *non legato*, а затем связывать по два,

Правая рука Левая рука

три,

Правая рука Левая рука

и больше звуков,

Правая рука Левая рука

добиваясь певучего, объединенного слухом и плавным движением руки, звучания, обязательно придумывая подтекстовки к мелодиям упражнений.

Когда пальцы ученика достаточно окрепнут и почувствуют клавиатуру, а руки станут более послушными и гибкими можно переходить к игре *staccato*. Необходимо отметить, что правильные навыки игры *non legato* значительно облегчают работу над приёмом *staccato*.

Начинающему пианисту полезны и специальные гимнастические упражнения (в своей работе я использую систему упражнений А.Шмидт-Шкловской), которые помогают почувствовать гибкость и ловкость своего тела, правильность осанки, посадки за инструментом, удобство и естественность игровых движений. Гимнастика является также и хорошим отдыхом среди урока для маленького ученика, внимание которого неустойчиво и недостаточно длительно: 5-минутные игры с мячом, дыхательная гимнастика, упражнения на освобождение рук, ног, плеч, свободные повороты головы помогут с большей эффективностью продолжить урок.

Игровые приёмы и гимнастические упражнения начального этапа обучения освобождают двигательный аппарат, создают взаимодействие его крупных и мелких участков, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию пианистической техники.

Таким образом, в первые годы обучения формируются основные навыки технического развития учащегося.

## **2.2. Развитие основных элементов техники**

*“Техника лежит не только в пальцах и запястье или в силе и выдержке. Более высокая техника локализована в мозгу. Она состоит из геометрии, измерения расстояний и мудрого распорядка”*

*Ф.Бузони*

После того как учащийся овладеет начальными навыками игры *legato*, научится плавно соединять звуки, а главное, контролировать движение мелодии слухом, можно приступать к работе над гаммами и другими элементами техники.

В настоящее время особенно большое внимание уделяется гаммам, арпеджио и аккордам, в основе работы над которыми лежит позиционное мышление.

**Гаммы** – очень важный этап в работе над развитием техники. Здесь закрепляются и развиваются навыки игры *legato*, вырабатывается плавность и ровность мелодической линии, развивается пальцевая беглость, ученик постепенно начинает знакомиться с основными закономерностями аппликатуры. Помимо технического продвижения ученика, значение гамм

также в том, что они развивают ученика в музыкальном отношении — дают более точные знания мажоро-минорной системы, воспитывают чувство ладотональности. М. Лонг говорила так о гаммах:

***“Гаммы требуют активного внимания. Они “облегчают”, освобождают и делают более ловкой руку, дают ей невидимые крылья, помогающие быстро “пролетать” над клавиатурой по всему ее протяжению”.***

Гаммы относятся к “мелкой” технике, в связи с этим очень важно строить работу на двух взаимосвязанных направлениях в развитии этой техники:

1. Главное направление включает три фактора:

- уже при игре начальных позиционных упражнений пальцы в *legato* чередуясь, “ходят”, переступают по клавишам, движения только необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу, а активно берут ее – кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей: это действие производится без излишнего напряжения и без дополнительного взмаха, так как все пальцы (кроме извлекающего звук) находятся над клавиатурой. Такой позиции способствует довольно высокий уровень “крыши купола”, поддерживаемой соответствующим положением первого пальца. Пальцы всегда “смотрят” вниз;
- рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение в кисти: главное здесь – полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести внутри руки (*центр тяжести - понятие условное: иногда это перемещение почти без тяжести*). Перемещение опоры должно достигаться без толчков. Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами; как бы очерчивая контуры пассажа, в то же время активные ведущие пальцы строго ограничивают движения кисти, не позволяя ей разбалтываться. Это – *полезная свобода* кисти, упругое и подвижное соединение ее с пальцами;
- отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки. Благодаря этому 1-й палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а 3-й и 4-й пальцы – для переключивания позиций (при обратном движении). К моменту подкладывания рука отклоняется в сторону движения и тем самым дает возможность первому пальцу свободно приблизиться к очередной клавише, взять ее без толчка и дополнительного взмаха кисти.

Работа в этом направлении избавляет техника пианиста от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движений рук и пальцев. Тем самым создаются условия для плавной цельности движения, звуковой ровности, облегчается переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, как бы уходя внутрь – на поверхности остается крупное движение всей руки, как смычка.

2. Второе направление – развитие независимости пальцев, которое заключается в четырех действиях:

- быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушкой);
- моментальное освобождение от давления на клавишу;
- отскок предыдущего пальца;
- быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей.

При этом конечная цель состоит в том, чтобы все четыре действия производились одновременно, в одном импульсе.

Работа в этом направлении способствует развитию активности, силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука, легкости пассажей, а главное – сохранению всех этих качеств в быстром темпе.

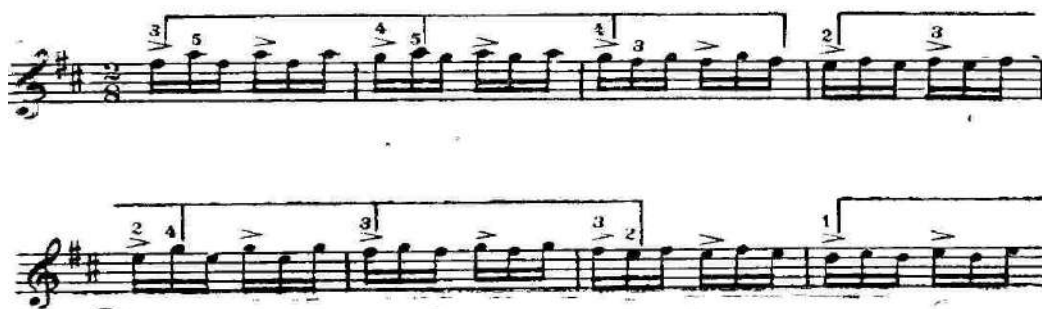
Если задача первого направления состоит в том, чтобы освободить технический аппарат, то второе направление вносит в технику дисциплину и организованность, повышает способность исполнителя управлять техническими средствами.

Для *развития пальцевой силы и независимости* полезно применять упражнения на материале гамм, арпеджио, этюдов, произведений в подвижных темпах.

#### 1. С повторением соседних звуков

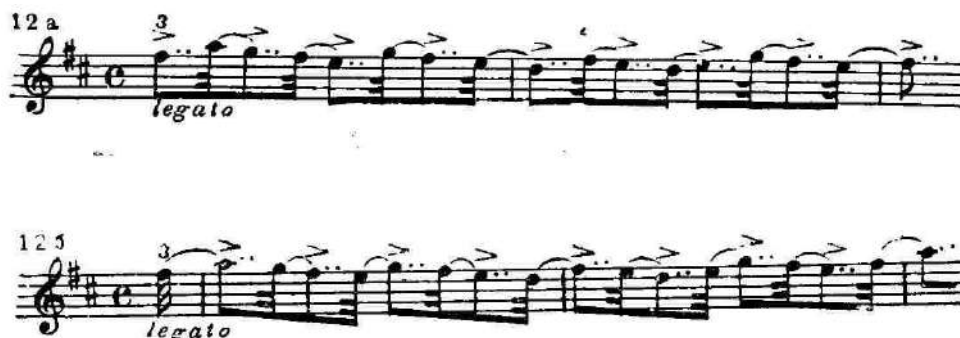


медленными трелями:



Упражнение помогает отработать одновременность удара одного пальца и подготовку следующего.

#### 2. Способ с “точками”:



Короткий звук должен быть легким, а длинный – сильным. На долгом звуке рука принимает спокойное положение, а нужные пальцы приготавливаются, после чего сразу же берется следующая пара нот.

### ***Как начинается работа над гаммами?***

Сначала ученик знакомится со звучанием и строением мажорной гаммы, затем пропевает ее, подбирает на слух одним пальцем *non legato* в пределах октавы. Так постепенно ученик строит и подбирает гаммы *non legato* от любой клавиши. Только после того, как в сознании ребенка гамма хорошо запомнилась на слух, и он ее свободно подбирает, как мелодию, от любых клавиш, можно начинать работу над гаммами.

Работа над гаммами начинается с простых позиционных упражнений: сначала обыгрывается группа из двух, затем из трех черных клавиш – упражнение “Паучок” (элементы **Си-мажорной** гаммы). Затем добавляется 1-й палец на белой клавише: правая рука играет по позициям гаммы до конца клавиатуры и обратно, левая – вниз от “си”: пальцы собраны вместе, чуть наготове. Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, *legato* играется на одном движении, “выдохе” из руки. Переносы необходимо выполнять всей рукой по дуге без взмахов кисти. Полезно учить разными приемами, в разных темпах: сначала играть очень медленно, ускоряя с каждым повторением, довести темп до предельно возможного, после чего постепенно замедлить. В быстром темпе “взять в руку” все звуки каждой позиции.

Упражнение подготавливает усвоение аппликатуры гаммы и вырабатывает плавное исполнение *legato* на одной позиции руки.

***Цель всех используемых упражнений – добиться плавного непрерывного исполнения гамм и гаммообразных пассажей без толчков, ровно по звучанию и временным соотношениям.***

Следующий этап – соединение позиций; у учащихся часто 1-й палец ждет до последнего момента и рывком берет нужную клавишу; это опоздание вызывает толчок, нарушает ровность звучания. Поэтому необходимо следить, чтобы 1-й палец вовремя подводился под ладонь и “подкладывался” к нужной клавише. Рука в момент подкладывания отклоняется в сторону движения и тем самым помогает 1-му пальцу свободно приближаться к нужной клавише. Подкладывание 1-го пальца дугообразным движением ниже уровня клавиатуры затрудняет подготовку новой позиции, особенно в быстром темпе – 1-й палец для этого всегда должен находиться “на чеку”, у кончиков пальцев. Слух контролирует ровную мелодическую линию, которая не должна нарушаться подкладыванием 1-го пальца.

Для выработки ощущения положения пальцев в позиции Г.Нейгауз рекомендовал играть в каждой тональности упражнение на плавное подкладывание 1-го пальца и переносы через него остальных пальцев на стыках позиций гаммы.



Левой рукой играть в противоположном движении.

В этой связи полезно упражнение на перенос руки с одной позиции гаммы на другую. Упражнение позволяет почувствовать в руке каждую позицию гаммы и помогает начинающим ученикам лучше усвоить ее аппликатурную формулу (3 + 4).



Правая рука играет до конца клавиатуры и обратно, левая – в противоположном движении. Играть во всех тональностях, учить также это упражнение портамента, проверяя “рессорность” кисти.

### Упражнения на соединение позиций

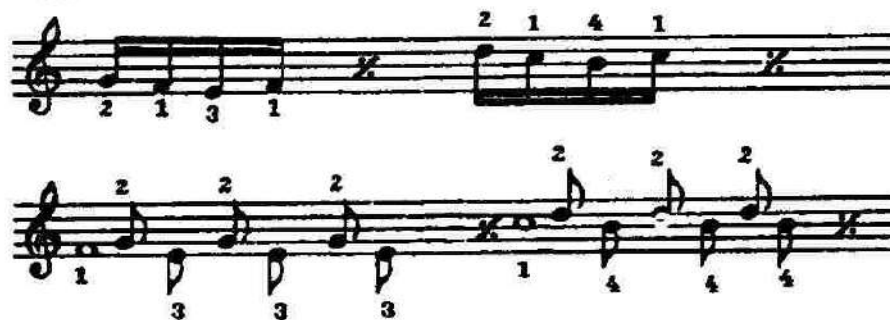
1. Постепенное увеличение гаммообразной линии на один звук (до заполнения всей октавы) сначала в восходящем, затем в нисходящем движении. Подкладывать 1-й палец заранее.

2. Постепенное увеличение гаммообразной линии в прямом и обратном движении. Играть это упражнение также непрерывным движением.



Левая рука играет в противоположном движении. Играть во всех тональностях.

3. “Переключивание” руки через 1-й палец (упражнение Г. Нейгауза):



Играть от медленного темпа до возможно более быстрого.

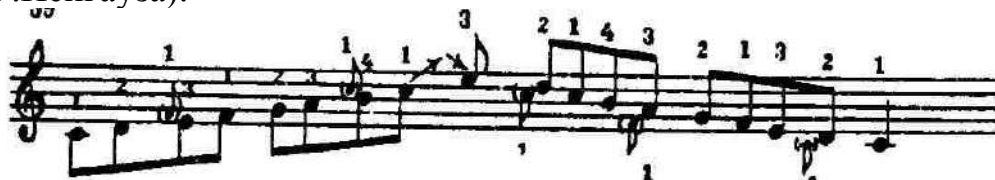
Основная причина толчков, неровности игры гамм – малая подвижность и напряженность 1-го пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо подкладывать 1-й палец незаметно, готовя заранее, не меняя уровня кисти. При смене позиции кисть переносится через 1-й палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции, *legato* при исполнении гаммы ощущается как бы внутри ладони. Кисть ведется плавно и спокойно на одном уровне (в медленном темпе она слегка поворачивается, чтобы подготовить подкладывание 1-го пальца). Ровность и полнота звучания достигаются при постоянном ощущении опоры руки на клавиатуру.

### **Упражнения на подкладывание первого пальца**

1. Расходящиеся движения на октаву и обратно: играть всю гамму двумя пальцами: 1-2, 1-3, 1-4, 1-5, левая рука – от тоники вниз.

Выполнять это упражнение необходимо в разных тональностях, добиваясь плавности звучания. В диезных и бемольных гаммах держаться ближе к черным клавишам, почти между ними, чтобы при переходах с белых клавиш на черные и обратно не пришлось двигать руку от себя и к себе.

2. Упражнение на воспитание “предусмотрительности” (упражнение Г. Нейгауза):



1-й палец заранее (форшлаг) легко ставить на клавишу, которую он должен будет сыграть при соединении позиций.

### **Упражнения, развивающие подвижность первого пальца.**

1. Незаметное подкладывание 1-го пальца при соединении позиций в гамме – играть в разных тональностях.



2. Сближение 1-го пальца с остальными, варианты аппликатуры: 1-3-1-3-1; 1-4-1-4-1; 2-1-2-1-2; 3-1-3-1-3 и т. д.



Играть это упражнение секвенциями, поднимающимися по хроматизмам, непрерывным движением.

3. Непрерывное движение отрезками гаммы. Правая рука играет вверх на октаву и обратно. Левая рука от “до” вниз на октаву и обратно той же аппликатурой.



Таким же образом играть секвенции по четыре и по пять звуков, соответственно: 1-2-3-4, 2-3-4-5 и 1-2-3-4-5 пальцами. Играть эти варианты также в Си мажоре и других тональностях, учить разными штрихами.

Во всех этих упражнениях необходимо стремиться к ровному по звучанию и экономному по движениям исполнению. Разучивать их с постепенным увеличением темпа: чем больше темп, тем мельче движения, тем ближе друг к другу кончики пальцев (при сохранении ширины ладони).

### Упражнения для развития независимости и силы пальцев

1. Опираясь на задержанный звук, свободно открывать и “захлопывать” пальцы, берущие восьмые (без “шлепающего” призвука и без нажима). Ладонь как бы сгибается посередине; пальцы “открываются” и “закрываются” все вместе. “Захватывающему” движению пальцев помогать небольшим боковым движением всей руки.



2. Последования 2-го – 5-го пальцев со “станком” на 1-ом также учить “захлопывающим” движением, после этого играть *legato*. Положение ладони – глубоко в клавиатуре, кисть слегка поворачивать к 5-му пальцу.



Упражнения укрепляют ладонные сгибатели пальцев.

При работе над гаммами полезно показать задание по динамике звучания: при движении мелодии вверх постепенно усиливая звучность, при обратном движении – уменьшать.

Возможны варианты заданий на динамику: правая рука играет *f*, левая – *p*, при движении вниз – наоборот.

Темп нужно прибавлять постепенно, у каждого ученика свой темп; главным критерием является ровность, ясность звуковой линии и, конечно же, аппикатурная точность – умение мыслить вперед группами. Полезно играть в быстром темпе: ученик начинает быстрее думать, объединять целые группы мелких нот на одном “дыхании” и это помогает ему играть легче и быстрее. **“Чтобы играть быстро, надо быстро думать”** (И. Гофман).

В средних и старших классах для перехода к быстрому темпу можно использовать следующие ритмические упражнения:





**Аккорды – тоническое трезвучие** с обращениями, играют сначала отдельно каждой рукой по три звука: очень важно при переносе на следующую октаву готовить аккорд мысленно, опускать руку мягко, но на крепкие пальцы. Аккорд следует “взять” пальцами (как все, что мы берем в руку), не напрягая при этом тыльной стороны кисти, с упругой опорой, “рессорящим” запястьем. Не готовить аккорд в воздухе; он как бы “прячется” в руке и раскрывается только в момент взятия нужных клавиш.

С четвертого класса можно начинать играть аккорды по четыре звука (если у ученика большая рука). Обязательно дослушивать каждый аккорд (звучат все звуки) и не торопиться.

### **Приемы работы над развитием аккордовой техники:**

1. Для того чтобы аккорд был взят устойчиво, можно поучить его таким образом:



Взять октаву, почувствовать упругость свода и всей руки, затем легким “похлопывающим” движением пальцев “из ладони” брать средние звуки аккорда. Запястье сохранять пластичным.



Взять аккорд и, не меняя положения кисти, не поднимая запястья, после каждой восьмой приводить к средним пальцам 1-й и 5-й.

2. Следующее упражнение играть по обращениям тонического трезвучия во всех тональностях.



Аккорды восьмыми играть близко к клавишам “похлопывающим” движением.

3. Играть оба аккорда на одном движении в глубь клавиатуры с расширением ладони. После взятия второго аккорда ладонь сужается, возвращается в исходное положение.



Упражнение также играть по обращениям тонического трезвучия во всех тональностях.

4. Чтобы прослушать все звуки аккорда можно применить упражнения на подчеркивание поочередно каждого звука в аккорде; задержание поочередно каждого звука с освобождением пальцев, снятых с других звуков.

**Арпеджио** – разложенное тоническое трезвучие с обращениями – **короткие арпеджио** – играют сначала по три звука, затем по четыре – играть сначала по позициям, затем объединить в одну линию:



Здесь важно научить руки “брать дыхание” после каждого звена, добиться объединяющего движения кисти от 1-го пальца к 5-му, слухом проверить ровность, петь в *legato*.

В работе над короткими арпеджио также большое значение имеет работа 1-го пальца, который направляет движение, “обнимает” октаву и как бы “забирает” ее ко 2-му пальцу. В медленном темпе кисть и вся рука слегка поворачиваются к 5-му пальцу.

### Способы работы над короткими арпеджио

Упражнения исполняются вверх и вниз каждой рукой отдельно. Арпеджио хорошо играть, “забирая в руку” все звуки, предварительно “открыв” ладонь и пальцы.

1. В чередовании коротких фигураций, не выходящих за пределы позиции: 1-й палец при движении вверх и 5-й – при движении вниз (правая рука), 5-й палец при движении вверх и 1-й – при движении вниз (левая рука) подводить к первой клавише очередной группы, но не прикасаться к ней. Гибкая кисть как бы “рисует” движение от 1-го пальца к 5-му и от 5-го к 1-му.

2. Производить небольшой супинационный поворот на 5-м пальце, после чего всю руку переносить на 1-й палец.



Каждое обращение короткого арпеджио играть по два раза. Рука должна находиться на позиции аккорда, а арпеджио играется как бы внутри этой позиции.

3. Для выработки позиционно точного ощущения в руке можно учить каждое обращение трезвучия таким образом:



На задержанном аккорде проверять пружинность и устойчивость всей руки, чувствовать, как вес руки “передается” через пальцы в клавиши.

4. Следующие упражнения помогают ясному произнесению каждого звука в арпеджио, активизируют работу пальцев.



Первые звуки брать с акцентом, остальные играть как бы по инерции. Чувствовать в руке скрытую вибрацию, играть у самых клавиш.

К игре *длинных арпеджио* нецелесообразно приступать слишком рано, поэтому в программе по классу фортепиано изучение длинных арпеджио вводится с 4 класса отдельно каждой рукой. На этом этапе необходимо показать прием “скольжения” с позиции на позицию без соблюдения *legato* в момент соединения позиций (переход от 3-го или 4-го пальца к 1-му). Этот прием помогает ученику быстрее исполнить длинные арпеджио, так как повторение одинакового последования пальцев в каждом пассаже помогает выработать автоматизм движений и в результате прибавить темп. Полезно поиграть “скелет” длинных арпеджио, где свободная кисть руки переводит руку из позиции в позицию, подводя 1-й палец к нужным клавишам.

Необходимо помнить, что длинные арпеджио *legato* детям трудны, так как звуки расположены дальше друг от друга, что вызывает значительное растяжение пальцев и требует ловкости при подкладывании 1-го пальца. Поэтому необходимо готовить 1-й палец заранее.

### Способы работы над длинными арпеджио

1. Упражнение на подкладывание 1-го пальца в длинных арпеджио:



Сначала играть в две октавы, затем “удлинить” до четырех октав. Необходимо следить за ровностью звучания и гибким подкладыванием 1-го пальца.

2. Линия арпеджио до 1-го, 2-го пальца и т. д., обратно – с переключением через 1-й палец. Левая рука играет вниз от “до”:



1-й палец готовить заранее и незаметно; кисть вести на одном уровне и не поднимать ее перед подкладыванием, запястье широкое, свободное. После подкладывания вся ладонь сразу же переносится через 1-й палец и широко располагается на следующей позиции.

3. Упражнение на соединение позиций – “переключивание” руки через 1-й палец:



Играть от медленного темпа до возможно более быстрого.

3. В старших классах для перехода к быстрому темпу можно также использовать ритмические упражнения:



4. Чтобы достигнуть ловкости при смене позиций, очень полезно играть последнюю пару нот в позиции с “удвоениями”. Этот способ позволяет выработать комплекс: четкость, самостоятельность “последних” пальцев в позиции – мгновенный перелет на новую позицию.

Работа над *ломаными арпеджио* (сначала отдельно каждой рукой) начинается с 5-го класса: здесь плавные движения всей руки сочетаются с боковым движением кисти.

#### Способы работы над ломаными арпеджио:

1. Движение руки – по рисунку мелодии, все пальцы забираются к 5-му. На 5-й палец хорошо опираться.



Также играть, “схватывая” последнюю ноту в кулак движением руки вверх или наружу (супинацией) – перед этим “открыть” ладонь и пальцы.

2. Со “станком” на задержанных звуках: на восьмых “открывать” все пальцы одновременно и “захлопывать” на боковом движении всей руки, 1-й палец спокойный.



Упражнение развивает ладонные мышцы и помогает ощутить интервал “выпуклым”, напряженным.

2. Смена позиций кисти на клавиатуре (поворот к 5-му пальцу): 1-й палец забирать ко 2-му, восьмые играть, не отрывая палец от клавиши.



3. Упражнение на тремоло.



Таким образом, усвоение гамм, аккордов и арпеджио необходимо ученику для овладения основными формулами, из которых развиваются разнообразные фактуры. А. Сафонов писал:

“Фортепьянные пассажи состоят главным образом из различно комбинируемых гамм и арпеджио. Если мы натренируем руки на этих элементах, и параллельно будем изучать пассажи, овладение последними облегчится”.

## **2.3. Основные недостатки в развитии техники и пути их преодоления**

### **1. Отсутствие контакта с клавиатурой.**

Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара (второй принцип).

Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Обычные недостатки и трудности заключаются в том, что, работая над четкими, активными пальцами, ученик изолирует их от кисти, которая становится неподвижной, а, перемещая руку (первый принцип), он снижает активность пальцев.

Одним из критериев правильного соотношения этих двух видов работ является звуковой результат, другим показателем служит облегчение технического выполнения – приемы не должны вызывать скованность, а, наоборот, приводить к большей свободе, устойчивости и удобству.

Для того чтобы учащиеся научились активному пальцевому удару, не потеряв при этом ощущения опоры пианистически свободных рук на клавиатуру можно пользоваться вспомогательными способами работы, как, например:

1. Играть медленно, как бы повисая на каждом кончике пальца (но не прогибать кисть) – это поможет достижению глубины и связности.

2. В среднем темпе играть легко и плавно, ведя руку как смычок: пальцы “живые”, но почти не поднимаются; при этом активизируются огибающие движения кисти – этим способом достигаются пластичность, легкость, облегчается переход к быстрому темпу.

3. Играть активным пальцевым *staccato*, в то же время очерчивая контуры пассажей объединяющим движением руки – этот прием способствует активизации кончиков пальцев, их четкости и отдельности, сохраняя при этом гибкость музыкальной фразировки.

Такие упражнения целесообразно вести на разном музыкальном материале: лучше всего использовать быстрые одноголосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды. Порядок упражнений варьируется в зависимости от индивидуальных качеств ученика.

### **2. Тряска руки.**

Распространенным недостатком в техническом развитии учащихся является тряска руки (кисти) при каждом ударе пальца в *legato*. Чаще всего она встречается у маленьких и слабеньких; однако, зародившись в школе, нередко остается неискорененной и у старших учащихся, выросших и физически окрепших. Исправление этого “навыка” бывает затруднительно, потому что его вредность становится ощутимой и явной для учащегося лишь тогда, когда он дорастает до трудных произведений, идущих в быстрых темпах.

Для того чтобы успешно бороться с этой дурной привычкой, нужно, как всегда, понять причину ее возникновения. Ученики начинают трести рукой, в частности, потому, что не чувствуют силы и самостоятельных возможностей в своих неокрепших пальцах. Между тем это психологическое заблуждение. Даже самые слабенькие ручки в состоянии извлечь из рояля звуки, не прибегая к тряске.

Следовательно, задача заключается в том, чтобы ощутить возможность самостоятельного, пусть очень, слабого вначале, пальцевого удара. Для этого может применяться следующее упражнение:

– пассаж играется медленно, одной рукой; другая рука держит играющую руку в кисти, препятствуя каким-либо ее движениям. Перед взятием очередного звука палец слегка приподнимается и тихо, очень тихо, но самостоятельно ударяет по клавише. Поупражнявшись так в течение некоторого времени, учащиеся начинают ощущать самостоятельность своих пальцев. Когда получается тихо, нужно сначала снять поддержку второй руки, а затем постепенно увеличивать силу пальцевого удара. В дальнейшем следует прибавлять и темп. При внимательной, спокойной работе ученики избавляются от этой вреднейшей “болезни” в течение нескольких (3–5) месяцев. После “исцеления” нужно переходить к игре, в которой участвует и вес руки.

### 3. *Неразвитость первого пальца.*

Предметом особой заботы в процессе занятий ученика становится 1-й палец: по своей природе он тяжелый и не приспособлен к самостоятельному удару вниз. Оба этих недостатка тесно связаны между собой: тяжеловесность 1-го пальца и происходит из-за его несамостоятельности, из-за того, что его действие подменяется вращательным действием предплечья. Понятно, что в быстром темпе (да и не только в быстром) извлеченный таким способом звук будет резко отличаться от соседних своей “тяжестью”. Руки учащихся с пианистически неразвитым 1-м пальцем “вязнут” на нем: добиться скорости, ловкости невозможно.

Упражнения, развивающие свободное, самостоятельное движение 1-го пальца.

#### 1. *На крышке рояля:*

Положить руку на крышку рояля и “подводить” свободный 1-й палец сначала ко 2-му, затем к 3-му, 4-му, 5-му пальцам правой и левой руки. Кисть свободная, чуть-чуть отводится в сторону, а первый палец должен быстро, легко и свободно “нырять” под ладонь.

#### 2. *На клавиатуре:*

The image shows a musical score for exercise 146, marked 'pp' (pianissimo) and 'al. p.' (allegretto). The score is written for two staves, treble and bass clef. It consists of a series of eighth notes, with the first finger (1) playing the notes. The notes are: C4 (treble), C4 (bass), D4 (treble), D4 (bass), E4 (treble), E4 (bass), F4 (treble), F4 (bass), G4 (treble), G4 (bass), A4 (treble), A4 (bass), B4 (treble), B4 (bass), C5 (treble), C5 (bass). The notes are grouped in pairs, with the first finger (1) playing the notes. The score is marked with 'pp' and 'al. p.'.

Опирается на 5-й палец, 1-й закруглен и свободно “скользит” по клавишам. Кисть гибкая, чуть раскрывается на каждый звук. Восьмые легкие и звучат на фоне долгого звука. Повторить упражнение в разных октавах.

### 3. Упражнение “Капельки”:

147 *pp.*

*pp.*

Опирается на 3-й палец, 1-й легко, без опоры опускать на каждую из восьмых, которые звучат на фоне долгого звука. Повторить упражнение октавой выше.

### 4. Упражнение “С черной клавиши на белую”:

*pp.*

*pp.*

и т. д.

Все пальцы собраны вместе и “смотрят” вниз, 1-й палец опускается мягко у черных клавиш.

Помимо специальных упражнений работать над развитием 1-го пальца можно на любом материале, где он часто встречается. Очень полезно разучиваемые этюды играть в таком виде:

Vivace

112 a

112 б

Также отвечает поставленной цели и работа над фактурой типа “альбертиевых” аккомпанементов:

[Allegro]

76

78a

Правильная и довольно тщательная работа приводит к тому, что 1-й палец перестает бездействовать, приобретает легкость, становится подвижным шарниром, на котором вращается вся пассажная техника; резко увеличивается ловкость руки, ее способность к охвату клавиатуры.

Только свободный, мобильный, гибкий **1-й палец** может помочь ученику правильно его подкладывать; при напряженном 1-ом пальце не получаются ни ровные гаммы, ни арпеджио, ни исполнение художественных



произведений, где даже в маленьких пассажах отсутствует пластичность и гибкость (не говоря уже о звучании).

Внешними признаками развитости 1-го пальца являются приобретение им закругленной, выпуклой формы и увеличение управляющей его движением мышцы.

#### 4. Слабый пятый палец.

Очень часто приходится сталкиваться с неумением “выделить” 5-й палец правой руки в аккордовой фактуре. В лучшем случае верхний звук отличается от остальных лишь немного. Между тем, в фортепианной литературе много примеров, где верхний звук должен “доминировать” над остальной звучностью и в *piano* и в *forte*. Учащиеся часто не слышат преобладающего звучания главной линии. Сама слабость 5-х пальцев проистекает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности в течение времени предыдущей работы. Доказательством этого является тот факт, что те же учащиеся не умеют выделить верхний звук и в аккорде, исполняемом левой рукой, то есть 1-м пальцем. Такая нетребовательность действительно приводит, с одной стороны, к физической неразвитости 5-го пальца, а с другой – к неумению помочь ему целесообразным наклоном руки.

Нужно стараться, и тогда 5-й палец отлично будет выполнять свои функции. Именно от ясности музыкальных представлений зависит большая или меньшая активность разных пальцев в аккорде. Бывают случаи, когда нужно, чтобы сильнее всего звучал какой-либо средний голос. В этих случаях соответствующий палец берет на себя роль “главного героя”. Бывают случаи и полного равенства. Специальных упражнений здесь почти нет. Можно посоветовать поиграть таким способом:



или таким:



Главное – всегда следить за звучанием 5-го пальца в произведениях, которые изучаются: в результате такого внимания 5-й палец окрепнет.

Необходимо добавить, что изобретательность в работе должна касаться не только способов упражнения, но и способов игры: “высокой”, или “низкой” кистью играть определенный отрывок; “длинными” или “короткими” пальцами, с большим или меньшим размахом руки и так далее. Иногда причиной плохого исполнения может оказаться неудачная аппликатура, иногда (в крайних регистрах) нужно позаботиться о соответствующем наклоне корпуса. Но что самое важное: в занятиях не следует откладывать исправление недостатков на “потом” – замеченный недочет нужно исправлять сразу, не надеясь, что при повторном проигрывании он исправится сам по себе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе обучения учащиеся все время накапливают знания, приобретают необходимые навыки и находят формы технической работы. Каждое новое произведение ставит и новые технические задачи.

Без изучения гамм, аккордов и арпеджио во всех тональностях, без выработанной привычки к аппликатуре, установленной для этих технических формул, и без технических навыков их исполнения учащимся чрезвычайно трудно работать над этюдами и пьесами, где эти элементы техники широко применяются.

Необходимо помнить, что вся техника классического периода насыщена гаммообразными последовательностями или отдельными ее видами, и для ученика, не работавшего систематически над гаммами, эта “линейная” техника будет всегда препятствием, а неразвитое позиционное мышление затруднит и овладение романтической и послеромантической фактурой музыкальных произведений.

*“Чем совершеннее и безупречнее техническое оснащение, тем скорее появляется возможность переключить все наши устремления в чисто художественную сферу, не опасаясь в заботах о техническом “хлебе насущном”, упустить самое главное”, – утверждал К.Флеш.*

Эффективность выполнения вышеизложенных теоретических принципов и упражнений проверяется общим уровнем технического развития учащихся (технические зачеты), умением точно и выразительно передать содержание музыкальных произведений (академические концерты).

Говоря о результативности использования данных упражнений, необходимо учитывать общий уровень музыкально-технического развития учащихся, а так же длительность и индивидуальность процесса. Удовлетворительным показателем можно считать стабильную положительную динамику в техническом развитии учащихся класса.

Необходимо отметить, что, процесс системной, планомерной и целенаправленной работы, учитывающий определенные принципы технического развития:

- повышает интерес учащихся к учебной деятельности через облегчение технических трудностей;
- способствует обогащению технических возможностей учащихся;
- ускоряет процесс овладения произведениями со сложными техническими задачами;
- укрепляет элементарные теоретические знания, дает ладогармоническое знание клавиатуры;
- влияет на развитие слуха;
- ускоряет развитие навыка игры с листа;
- ускоряет процесс овладения музыкально-художественными задачами в произведениях;
- расширяет музыкальный кругозор в процессе работы над произведениями больших мастеров;
- активизирует работу головного мозга путем применения сенсорных и моторных навыков.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев А. Работа над музыкальным произведением. – М.: Музгиз, 1957.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961.
3. Калантарова Е. Начальное обучение пианистов. – М.: Классика-XXI, 2005.
4. Лещинская И., Пороцкий В. “Малыш за роялем”// Учебное пособие – М.: Советский композитор, 1986.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971.
6. Лонг М. Фортепиано. – М.: Композитор, 2005.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1961.
8. Онеггер А. Я – композитор. – Л.: Музгиз, 1963.
9. Перельман Н. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1970.
10. Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002.
11. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984.
12. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2002.
13. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – М.: Классика-XXI, 2004.
14. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – М.: Классика-XXI, 2003.
15. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или Я – детский педагог. – С-Пб.: Детская книга, 1996.