**Муниципальное образовательное учреждение**

**дополнительного образования ВОЛГОГРАДА**

**«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМЕНИ М.А. БАЛАКИРЕВА»**

**(МБУ ДО Волгограда «ДШИ им. М.А. Балакирева»)**

**«Техническое развитие учащегося.**

**Работа над техническим комплексом**

**(гаммы, аккорды, арпеджио)»**

**Преподаватель МБУ ДО Волгограда**

**«ДШИ им. М.А. Балакирева»**

**Потихонина Татьяна Александровна**

**Волгоград**

**2018**

Гаммы, аккорды и арпеджио во всех видах (технический комплекс) являются основой развития технического мастерства исполнителей в области фортепианной игры. Вот почему музыкальное образование учащихся фортепианных отделений ДМШ и ДШИ с первых шагов связано с изучением этого большого и ответственного материала. Необходимость работы над техническим комплексом должна быть ясна каждому преподавателю по классу фортепиано, относящемуся к своему делу с полной профессиональной ответственностью.

Методическая задача, стоящая перед преподавателем, - убедить ученика в необходимости ежедневной системной работы над гаммами, аккордами и арпеджио. Для этого путем терпеливого, настойчивого и требовательного воспитания преподаватель должен постепенно привить ученику привычку, которая со временем перешла бы в потребность, ежедневно уделять определенное время работе над техническим комплексом, над развитием и совершенствованием своего индивидуального фортепианного исполнительства.

Обращусь к мастерам фортепианной педагогики. Профессор Александр Борисович Гольденвейзер по этому поводу пишет: «В старину для каждого исполнителя считалось необходимым хорошее владение гаммами и арпеджио. Потом был период, когда это было совершенно заброшено. Отрицание этих упражнений я считаю большим заблуждением. Музыкант-педагог знает, что тот, кто не работал над гаммами и арпеджио, наталкиваясь на различные пассажи у классиков и романтиков, вынужден учить эти пассажи каждый раз как частный случай. А для тех, кто овладел техникой гамм и арпеджио, такого рода пассажи являются привычными и специальной работы не требуют».

«Упражнения, - пишет Генрих Густавович Нейгауз, - я рассматриваю как некий «полуфабрикат», к таким «полуфабрикатам» относятся, например, гаммы, арпеджио, пятиступенные последования, упражнения для развития октавной техники, скачков, аккордов и пр. На подобных упражнениях в различных их видах нужно овладеть как бы синтаксисом пианистического мастерства. Задачи могут быть бесконечными в своем разнообразии. Упражнения вообще необходимы для выработки контакта между пальцами и клавишами. Играя упражнения, пианист как бы прибегает к некоторому разделению труда, позволяя себе в данный момент отрешиться от музыкально-художественных задач и специально поработать над элементами, составляющими мастерство».

«Немалое значение придавал Константин Николаевич Игумнов специальным техническим упражнениям. Сам свои домашние занятия он чаще всего начинал с игры гамм и арпеджио, обращая особое внимание при этом на легато, ровность и певучесть звука. Бывали периоды, когда Константин Николаевич играл гаммы и арпеджио ежедневно и весьма продолжительное время. На вопрос, почему он так много внимания уделяет им, он отвечал: «А без этого нельзя!». Он никогда не рассматривал гаммы и упражнения как принудительный раздел ежедневных занятий, не относился к ним бесстрастно, безразлично».

Из сказанного видно, какое важное значение гаммам и арпеджио придавали в своей ежедневной работе лучшие представители отечественной фортепианной школы в исполнительской области. Их взгляды можно считать типичными для метода русской фортепианной школы, имеющей большие заслуги в истории развития пианизма и давшей человечеству целый ряд выдающихся исполнителей мирового масштаба. Пусть их мнение будет убедительным аргументом для тех, кто может быть сомневается в целесообразности и необходимости подготовки прочной технической базы у учащихся с раннего возраста или пытается их воспитывать, ограничиваясь только изучением учебного репертуара, оставляя без должного внимания техническую подготовку.

Свободное владение техническим комплексом актуально для учащихся-пианистов, так как оно не только помогает развить их пальцевую беглость, но и облегчает практическое усвоение различных тональностей, помогает им свободно ориентироваться в этих тональностях, способствует быстрому усвоению текста музыкальных произведений.

Итак, задача каждого преподавателя – пробудить в ученике серьезный интерес и собственную инициативу в работе над организацией своего исполнительского аппарата, над своим техническим мастерством. Ведь пианист, хорошо зная и чувствуя инструмент, должен держать свой аппарат в постоянной и полной готовности.

При изучении технического комплекса преподавателю необходимо развивать в ученике с самых первых шагов сознательное отношение к изучаемому, бороться с механическим заучиванием и проигрыванием. Ученик должен знать каждую гамму или упражнение, должен сознательно применять ту или иную аппликатуру, правильную интонацию, не позволяя пальцам самовольно брать стоящую на пути клавишу первым попавшимся пальцем или исполнять случайную интонацию.

Так как при изучении гамм, аккордов и арпеджио ученик встречает целый ряд трудностей: технических, аппликатурных, текстовых, преподаватель должен подумать об их устранении, сделав предмет изучения легким, доступным и интересным.

Определенная инерция движения, без которой невозможно развить свободу, автоматизм и большую скорость движения, безусловно, должна иметься у каждого играющего ученика, но все это должно руководиться сознанием. «В процессе работы необходимо ясно и четко представлять себе как основную, конечную цель, так и все мельчайшие задачи, вытекающие из деталей текста. Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами. Во время игры старайся как можно меньше смотреть на руки. Изучай упражнения и пассажи даже с закрытыми глазами, внимательно прислушиваясь к извлекаемым из инструмента звукам. Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотою звука».

В работе с начинающим учеником можно наблюдать, что внешние, зрительные впечатления очень легко отвлекают внимание ребенка от вслушивания в извлекаемый звук, мешают достижению необходимого качества и характера звука и приводят к механическому проигрыванию. В таком случае, сосредоточив сначала внимание ученика на правильной организации руки, можно попробовать извлечь звук не глядя на руки или даже с закрытыми глазами, направив все внимание учащегося на вслушивание в звук. Абсолютная концентрация внимания ученика на звукоизвлечении поможет ему легче достигнуть необходимого качества звука для передачи музыкального образа, созданного в его представлении.

Прежде чем приступить к изучению гамм, аккордов и арпеджио, необходимо подготовить ученика, твердо сформировав у него первые необходимые профессиональные исполнительские навыки.

К таким первоначальным элементам музыкального воспитания относится развитие у ученика умения извлекать звук на инструменте и умение слушать его. «Удара по клавише не должно быть; клавиши надо скорее ласкать, мягко к ним прикасаться, а не бить их… Все, решительно все сводиться к одному первоначальному условию: внимательно себя слушать; те или иные приемы так или иначе связаны с этим».

Заставляя вслушиваться в качество и характер звука, преподаватель быстрее сможет приучить ученика контролировать технический прием при звукоизвлечении, легче сможет показать и убедить, что качество звука в сильной степени зависит от того движения руки и пальцев, которым взят звук. «Главное не в том, чтобы «правильно ставить руку», а в том, чтобы правильно двигать ею. Непрерывность — основа движения. Рука должна постоянно приспособляться к рельефу фразы, фактуры и т.п.».

Одним из первых непременных условий достижения певучего звука на фортепиано является правильная посадка ученика за инструментом, постановка руки и развитие целесообразных, правильных навыков движений рук при звукоизвлечении. «Константин Николаевич Игумнов определяет следующим образом условия развития правильных навыков игры на фортепиано у начинающих:

1) Ученик должен сидеть не на всем стуле, а лишь на передней его половине; сиденье не должно быть низким, чтобы локоть играющего не свисал ниже уровня клавиатуры. При нормальном уровне сиденья локоть находится немного выше уровня кисти, образуя естественный наклон руки от локтя к пальцам.

2) Корпус ученика при игре должен находиться перед серединой клавиатуры в свободном непринужденном положении с легким наклоном вперед. Одним из самых важных условий хорошего звучания является полное распоряжение своим телом, оправданность и скупость движений, отрицание жесткой формы руки.

3) Спина не должна сутулиться.

4) Предплечье и локоть не следует прижимать к туловищу; излишнее приближение локтя к туловищу создает связанность, затрудняет движения, способствует возникновению напряжения. Зажатые, неподвижные плечи и локти, неизбежно приводят к однообразному и плохому звучанию. В кантилене звук извлекается мягкой, свободной, не расслабленной, а организованной рукой. После извлечения звука рука мгновенно и плавно, словно по инерции, идет вниз, как бы «повисает» на кончике пальца, который легко и эластично опирается на клавишу. Это состояние «эластичной опорности» в кончике пальца очень существенно. От него во многом зависит качество звука, оно же служит источником дальнейшего плавного движения — легато.

5) Пальцы чаще всего имеют закругленную форму. Не следует допускать вогнутости последнего сустава или слишком большой закругленности его. Особое внимание необходимо уделять пятому пальцу, добиваясь стоячего, а не лежачего его положения.

6) Суставы ладони не должны быть продавлены: при высоком положении суставов легче осуществить эластичную опору руки на кончик пальца. Необходимо ощущать дно клавиатуры, но никогда не давить на нее.

7) Большой палец должен находиться в высоком положении и касаться клавиши боковой стороной передней фаланги. Звукоизвлечение в основном следует производить движением сверху (пальца, кисти, руки), причем доза этого движения должна быть умеренной, подчас незаметной. Пальцы не должны скользить во время удара по клавиатуре.

8) Ноги должны находиться на педалях; если ученик мал ростом и не достает ногами до пола, под ноги надо поставить специальную скамеечку, дав таким образом опору для ног ребенка».

Добившись правильной свободной посадки за инструментом, организации корпуса и рук ученика, преподаватель может начинать работу над первым техническим приемом — нон легато, от которого проистекают все остальные артикуляции рук. Важно следить за тем, чтобы при усвоении и развитии этого первого технического навыка ученику ничего не мешало: ни неправильное движение рук, ни неправильное положение корпуса. «Технический прием нон легато необходимо отработать каждым пальцем поочередно при помощи соответствующих упражнений. Рекомендуется начинать с третьего пальца — как с наиболее удобного и устойчивого. На этом первом приеме игры необходимо добиться полной свободы движения всей руки от плеча до кончиков пальцев, состояния эластичной опорности на кончик пальца, правильного положения суставов пальца и кисти и правильного положения локтя, при абсолютно правильной посадке и положении корпуса».

Творческая мысль и инициатива преподавателя должны подсказать в каждом случае способ освободить ученика от всего мешающего и лишнего. Методов и приемов можно найти бесконечно много: в виде показа на инструменте, в виде образных сравнений движения и положения руки при звукоизвлечении с естественными движениями в нашей повседневной жизни и другие. Успешное освоение этого первого технического навыка является решающим в развитии всей дальнейшей технической оснащенности ученика.

Установив правильное движение руки и третьего пальца, можно перейти к работе над 2, 4, 5 и 1 пальцами. Особенно большое внимание при этом следует уделять правильному положению первого и пятого пальцев.

Закрепив у ученика все необходимые основы звукоизвлечения на нон легато, преподаватель может показать прием связной игры — легато. К легато нужно переходить постепенно, приучая ученика переносить ощущение опорности руки с одного пальца на другой, ограничиваясь вначале легато на двух нотах. При исполнении этого короткого легато нужно следить за тем, чтобы движение получалось абсолютно плавное, без мускульного напряжения, организованными пальцами и рукой, без малейшего толчка. Очень полезно прорабатывать поочередно все пары пальцев (1-2, 2-3, 3-4, 4-5) обеими руками.

От короткого легато необходимо переходить постепенно к более длинному: на трех, четырех, пяти нотах, все время тщательно следя за правильной посадкой ученика и организацией его рук и пальцев. Освоив прием легато на пяти нотах, можно перейти к изучению гамм в объеме одной октавы. Самым верным способом освоения технического комплекса является систематическая проработка учебного материала с учеником на уроках и постоянный контроль над домашней работой. При таком методе работы ученик будет осваивать все большие исполнительские навыки, вырабатывать строгую дисциплину и последовательность в своем техническом развитии.

При изучении гамм и аккордов на фортепиано необходимо связать практические навыки ученика с теоретическими знаниями, познакомить его с понятиями тональности, лада, с квинтовым кругом тональностей, с построением аккордов, приучить к применению знаков альтерации.

Начинать поэтапное изучение гамм правильнее всего с формулы построения гамм, при этом ученик должен твердо усвоить построение мажорного звукоряда, пройдя на практике построение мажорной гаммы от любого звука. Формула мажорной гаммы: два тона, полутон, три тона, полутон. Формула натуральной минорной гаммы: тон, полутон, два тона, полутон, два тона. Теоретическое объяснение формулы построения гамм может оказаться для начинающих учеников слишком сложным и непонятным. В таком случае необходимо найти доступную для ребенка форму объяснения.

Путем звукового поступенного сравнения мажорной и минорной гаммы можно установить существующее сходство и различие между обеими гаммами. Построение минорной гаммы начать на Ⅵ ступени мажора и показать видоизменения, происходящие в минорной гамме с Ⅵ и Ⅶ ступенями (гармонический и мелодический виды). Сначала нужно определить различия между мажором и минором чисто слуховым порядком, пропев гаммы, и лишь потом начать игру новой гаммы на фортепиано.

Когда ученик усвоит принцип построения гаммы, будет свободно ориентироваться в количестве знаков альтерации в тональностях, познакомится со строением аккордов необходимо сосредоточить его внимание на изучении позиционной аппликатуры, которую он должен применять вполне сознательно.

Вопрос усвоения учеником правильной аппликатуры должен занимать серьезное место в работе над гаммами, аккордами и арпеджио. Удобная и правильная последовательность пальцев играет решающую роль при овладении техническим комплексом и развитии скорости движения. Живая инициатива преподавателя, с первых шагов мобилизующая и направляющая внимание ученика на разрешение этой важной задачи, должна указать ему наиболее легкий и краткий путь к достижению цели.

 После такой подготовительной работы можно приступить к систематической игре гамм на инструменте.

Играть гаммы надо сначала каждой рукой отдельно в медленном темпе, тщательно следя за правильным звукоизвлечением. Выработка целесообразности движений у ученика тесно связана со звуковыми представлениями. От музыкального представления зависит и положение его корпуса. При исполнении плавной и певучей мелодической линии все тело и рука играющего движутся спокойно и плавно. При стаккато мускулатура собирается, движения становятся лаконичнее и суше.

Играть ученику необходимо закругленными пальцами и постоянно следить за свободой рук. Напряженность рук является препятствием для быстрого движения, так как во время игры пианисту необходимо то освобождать, то собирать руки. Неуклюжесть и необоснованность движений объясняется скованностью рук и пальцев. Требуется помнить, что легкие и ловкие движения на клавиатуре и хорошее качество звука связаны с правильной посадкой и полной свободой рук и пальцев играющего.

Обеими руками вместе гаммы легче всего начинать играть в расходящемся движении - сначала в две октавы вверх и вниз, потом в параллельном движении, также в две октавы, позднее в четыре октавы. При игре гамм в расходящемся движении учеником легче преодолеваются аппликатурные трудности, так как подкладывание первого пальца происходит одновременно в обеих руках после 3 и 4 пальцев.

Обычно при игре гамм трудным моментом для ученика является подкладывание первого пальца. Часто при этом рука оказывается в неправильном положении, что мешает ровному исполнению гаммы и тормозит развитие скорости движения. Каждый преподаватель, начиная изучение гамм с учеником, должен обязательно обратить особое внимание на правильную постановку и подкладывание первого пальца. Развитие свободы, ловкости и подвижности первого пальца очень полезно и в дальнейшей работе над совершенствованием технического мастерства.

Свобода и независимость движения первого пальца начинает вырабатываться уже при освоении первого технического приема нон легато. Очень часто ученик не ставит, а кладет палец на клавишу, при этом вся рука опускается, падая на клавиатуру, и это положение, становясь привычным, сильно тормозит развитие беглости при игре гамм и технических упражнений.

Ученика необходимо приучать после взятия звука моментально отводить первый палец руки под ладонь. В зависимости от успешного освоения этой технической проблемы определяется состояние первого пальца и в ходе дальнейшей работы. Подкладывание первого пальца без предварительной подготовки приводит к резкому, торопливому движению, взятию ноты толчком. Эта нота, взятая толкающим движением, выскакивает из общей звуковой линии. Подкладывание первого пальца с подготовкой помогает сохранить ученику ровность и плавность звуковедения в гамме.

Трудным моментом при изучении гамм для ученика является также игра гамм в расходящемся движении в четыре октавы, особенно гармонического и мелодического минора. В качестве вспомогательного упражнения можно предложить ученику проучить игру гамм мажора, гармонического и мелодического минора в две октавы, прорабатывая более короткие отрезки.

Основные требования к аккордовой технике — это одновременность извлечения звуков аккорда. При этом важно, чтобы ученик научился слышать различные элементы, составляющие созвучие аккорда, научился придавать каждому из них свою особую звуковую окраску. «При взятии аккорда пальцы, кисть, рука работают как единое целое. В работе над аккордовой техникой необходимо внимание ученика останавливать на вслушивание звучания в правой руке — верхней ноты аккорда, а в левой — нижней ноты, рассматривая их как мелодический элемент; остальные аккордовые ноты необходимо воспринимать как сопровождающие к крайним голосам, как гармоническую фактуру. Для достижения этой цели полезно пятые пальцы подготавливать специальными упражнениями, например, проигрыванием мелодической линии крайних голосов ярким звуком и организованными пятыми пальцами».

Вслед за этим упражнением можно проработать с учеником следующее: мелодический голос аккордов необходимо взять пятым пальцем глубоким, ярким, полным звуком на большой опорности руки, затем к нему добавить остальные аккордовые ноты более легким звуком, легким прикосновением свободных пальцев к клавишам. Для получения яркого полного звука палец ученика нужно укрепить, закруглить, а легкий звук брать более плоскими пальцами. Достигнув нужного звукового соотношения аккордовых нот в упражнениях, ученик сумеет услышать правильное звуковое соотношение и в одновременно взятом аккорде. «Динамическая дифференция аккордовых звуков является важным выразительным средством, благодаря которому звучание аккордов может стать ясным и отчетливым».

В работе над аккордовой техникой — трезвучиями и различными септаккордами с обращениями — необходимо ученику показать различные артикуляционные приемы — портато и стаккато. При техническом приеме портато вся рука от плеча опирается на кончики пальцев, извлекая в момент этой эластичной опорности протяжные, поющие звуки. Перед взятием следующего аккорда рука поднимается с клавиатуры, делая полный «выдох». Движение поднятия руки с клавиатуры умеренное, нужное лишь для полного освобождения руки и взятия следующего аккорда, обязательно мысленно подготовленного учеником.

Технический прием стаккато производится упруго крепкими пальцами и кистью, как бы быстро отталкивающими от клавиатуры. Движение руки при этом приеме быстрое и четкое, звук короткий и яркий. Кисть упругая, подвижная, пружинящая.

Проблема подготовки и ведения учеником первого пальца имеет место и в длинных арпеджио. «Длинное арпеджио должно звучать одной ровной, беспрерывной линией легато. Так как пальцы нашей руки расположены не одной горизонтальной линии (первый палец отстоит ниже остальных четырех), для сохранения в арпеджио ровно льющейся мелодической линии на верхнюю ноту необходимо дать руке такое направление, при котором она плавно, беспрепятственно без лишних поворотных движений кисти и локтя, и сохраняя полную свободу этих суставов, могла бы двигаться от нижней ноты арпеджио к верхней и обратно. Для этого первый палец правой руки берет основной тон арпеджио при «косолапом» положении руки; при этом локоть отходит немного в сторону. В левой руке взятие основной ноты приходится на пятый палец, но положение всей руки так же «косолапо», так как и левая рука движется в одинаковом направлении, преодолевая одинаковые трудности с правой рукой».

В длинных арпеджио необходимо обращать внимание ученика на то, как при поступательном движении наверх легко опирающаяся на кончики пальцев рука, как бы переступая с пальца на палец, плавно достигает верхней ноты и таким же образом спускается вниз. Подкладывание первого пальца, как и в гаммах, учеником должно быть тщательно подготовлено. Первый палец после взятия основного тона моментально идет под ладонь для взятия основного тона следующей октавы. При движении в обратном направлении первый палец также быстро выводится из-под ладони для взятия очередного основного тона арпеджио.

Для равномерного развития пальцевой силы длинные арпеджио аккордов с обращениями рекомендуется играть в различных размерах, так как при разных ритмических фигурах в акцентировке участвуют все пальцы поочередно. Длинные арпеджио трезвучий с обращениями играются с четырехдольной акцентировкой, а при игре длинных арпеджио Д7 и вводных септаккордов с обращениями используется трехдольная акцентировка.

 Для успешного достижения учеником арпеджированной техники необходимо абсолютное свободное состояние организованной руки, плеча, локтя и кисти. Пальцы укрепленными кончиками (особенно пятые) ведут мелодическую линию. Наиболее целесообразным является слегка вытянутое положение свободных пальцев — это обеспечивает наибольшую прочность и цепкость играющих пальцев, без напряжения кисти.

«При игре арпеджио особая ответственность лежит на кистевом суставе. Этот сустав необходимо приучить к эластичному движению смены низкой позиции на высокую при переходе с белой клавиши на черную и наоборот — смены высокой позиции на низкую при переходе с черной клавиши на белую. Это гибкое движение смены позиций помогает сохранять легкость и свободу кистевого сустава и предостерегает его от зажатия. Локоть при этом должен находиться в естественном свободном отдалении от корпуса и вместе с предплечьем принимать участие в едином эластичном легком поворотном движении кисти».

Пальцевую цепкую хватку игры арпеджио ученику полезно вырабатывать сначала на небольших и нешироких интервалах — кварте, квинте, сексте, особенно при маленьких руках ученика, постепенно переходя к октавам.

Итак, основная задача преподавателя по классу фортепиано — воспитание музыканта. В то же время преподаватель должен дать ученику- пианисту то, что называется «школой», то есть сообщить ему технические принципы организации и целесообразного использования своего исполнительского аппарата, добиться того, что является целью всякой техники - максимальной экономии времени, сил и движений, должен воспитать в нем умение работать и слушать себя, и главное, сообщив ему основные принципы и установки, не помешать естественному развитию его индивидуальности.

ПРИМЕЧАНИЕ

Используемая литература

1. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма.

 М.: Музыка, 1980.

2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987.

3. Мильштейн Я. И. Вопросы истории и теории исполнительства.

 М.: Советский композитор, 1983.

4. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. М.: Советский композитор, 1989.

5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987.

6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1987.

7. Мильштейн Я. И. Вопросы истории и теории исполнительства.

 М.: Советский композитор, 1983.

8. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков.

 Л.: Музыка, 1985.

9. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков.

 Л.: Музыка, 1985.

10. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков.

 Л.: Музыка, 1985.

11. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. М.: Фигаро, 1985.

12. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. М.: Фигаро, 1985.