

**Муниципальное автономное образовательное
учреждение
дополнительного образования детей
детская школа искусств № 13**

Одобрена на секции
фортепианного отделения

**Значение работы над гаммами для
воспитания исполнительского
мастерства.**

**Методическое пособие
для сообщения и открытого урока
на заседании секции преподавателей
фортепианного отделения
детских музыкальных школ и детских школ
искусств**

**Составлено:
преподавателем ДШИ № 13
Витовой Татьяной Евгеньевной**

г. Пермь

2014 год

Содержание разработки:

Пояснительная записка _____ стр. 3

Содержательная часть _____ стр. 4

Перечень технического и учебно-методического обеспечения _____ стр. 9

Список литературы _____ стр. 9

Сведения об авторе _____ стр. 10

Пояснительная записка

Предлагаемая разработка обобщает многолетний опыт педагогической деятельности автора этой работы и преподавателя ДШИ № 13.

Данной разработкой могут пользоваться преподаватели фортепианных отделений детских музыкальных школ и детских школ искусств для проведения рабочих и открытых уроков, а также для сообщений на методических заседаниях отделения школы.

Подлинное искусство немислимо без профессионального мастерства.

Мастерство музыканта – исполнителя в узком смысле этого слова, по мнению многих учащихся, это скорость, точность, беглость, ловкость пальцев. Бесспорно, всё это входит в понятие ТЕХНИКА музыканта – исполнителя, но лишь как часть целого.

«Техника – это туше, аппликатура, знание правил фразировки», - писала французская пианистка Маргарита Лонг.

И.Немирович – Данченко говорил, что техника для актёра – что оружие для солдата. С плохой техникой, учил он, «мы – солдаты с плохим оружием, и никакая храбрость нас не спасёт».

А.Шмидт-Шкловская техническую работу связывает с обязательным активным участием слуха. «Техника пианиста должна быть не механической, музыкально осмысленной. В результате многочасового «выколачивания» пальцы привыкают к стереотипным последованиям, но притупляется внимание и обедняются слуховые представления».

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

Развитие технических навыков на практике нельзя отделить от музыкально-художественного воспитания.

Следует развивать технику, чтобы она не только не препятствовала, но и помогала яркому, свободному выражению музыки.

Развитие техники ученика-пианиста должно быть систематическим, всесторонним. Без сознательного и целенаправленного развития этих навыков невозможно достигнуть каких-либо практических результатов в искусстве игры на фортепиано, как и в любом другом искусстве. Техника важна во всяком искусстве. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной и многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается всю жизнь.

Основная цель педагога технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен выполнить необходимую музыкальную задачу.

Содержательная часть

1. Способности необходимые для развития техники.

Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда способностей.

- На первом месте **художественная потребность**. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую пьесу, этюд, гамму наилучшим образом.
- Способность к технике связана с физиологическими качествами рук. Для успешного развития техники у пианиста необходимо свободное владение октавой, важно обладать пальцевой растяжкой. Поэтому существует в фортепианной педагогике понятие пригодных и непригодных рук.
- Составным элементом технических способностей следует считать слухо-двигательные психические связи музыканта. Очень важно обладать способностью ясно и отдельно слышать всю музыкальную ткань, все звуки быстрого музыкального потока. У профессионала эта способность превращается в способность управлять своими игровыми движениями. Скорость и точность игры зависят от способности слуха ориентироваться в быстром темпе.

2. Фундаментом техники является:

- **Контакт с клавиатурой (опора на клавиатуру)** – это умение направлять вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Свободная рука - это висящая безвольная плеть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная.
- **При игре на рояле нужны крепкие пальцы**. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия фортепианной техники. Именно пальцевой удар придаёт ясность и блеск быстрым последовательностям, которые встречаются в репертуаре пианиста. Пальцевая или как её называют «мелкая» техника является самым трудоёмким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего пальцевого тренажа невозможно. Пальцевой тренаж – это гимнастика, предпосылка игры на рояле, а не сама игра. Но надо помнить, что нельзя злоупотреблять тренировкой пальцев. (А.Шмидт-Шкловская)

3. Необходимость и цель изучения гамм.

Вопрос о необходимости играть гаммы и упражнения в наше время спорный. Гаммы, которые входят в программу ДМШ часто играют для того, чтобы сдать технический зачёт, чем для серьёзной работы над техникой. Когда то игра гамм и упражнений приравнивалась к такой работе. Теперь материал для работы над техникой больше черпают в пьесах и этюдах. Изучении гамм и арпеджио разделяется на два больших периода (Евгений Либерман)

Первый этап - ознакомительный (в школе и на первых курсах училища).

Игра гамм в школьный период обучения преследует цели:

- а). Практического овладения квинтовым кругом, приспособление к чёрно-белому рельефу клавиатуры, умение слышать и играть в разных тональностях, с разным количеством чёрных клавиш.
- б). Знание аппликатуры и ориентировка в особенностях рельефа различных гамм и арпеджио.
- в). Способствует овладению навыками слышания подвижного и безостановочного двухголосного пассажа, развивает координацию рук игра минорных гамм, в расходящемся движении, в терцию, дециму, сексту.
- г). Способствует овладению навыками первичной беглости, т.е. умение охватить одним волевым импульсом целую группу звуков (одну, 2 и 4 октавы).

Большинство детей не в состоянии добиться совершенного исполнения гаммы. Сказываются возрастные особенности отношения юных пианистов к тех. упражнениям, как к занятию не слишком увлекательному.

Однако задачи качества должны ставиться с самого начала.

4. Типичные недостатки учащихся при игре гамм.

а). Неверное положение рук.

Проблема «техники» пианиста непосредственно связана с двигательной стороной, с движениями рук пианиста. Я стараюсь придерживаться её принципов Анны Абрамовны Шмидт–Шкловской. Это выдающийся педагог и музыкант XX века. Работа она долгое время в одной из ленинградских музыкальных школ. Имя её известно, благодаря огромному опыту и результатам лечения и предупреждения проф.заболеваний пианистов. Она разработала специальную систему, благодаря которой вернула многим пианистам возможность заниматься исполнительской практикой. Цель всей работы Ш-Ш. в области воспитания пианистических навыков было помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения. Удобство и свобода как в перерывах движения, но и во время игры.

- Принцип поддержки руки корпусом (мышцами спины при прогнутой пояснице) и снизу - мышцами плечевой кости. Эта поддержка предохраняет руки от утомления.

- Принцип опора «свода» не на косточки, а в середину ладони. Такой способ опоры обеспечивает более свободную и естественную работу пальцев.

- Положение пальцев должно быть таким, чтобы его можно было легко изменить. Слишком вытянутые пальцы трудно сокращать; согнутые, крючкообразные неспособны разгибаться во второй фаланге. Поэтому предпочтительнее естественная, слегка закруглённая форма пальцев. дающая возможность открывать и закрывать пальцы, (поднимать и опускать их).

Самое естественное и непринуждённое положение руки и пальцев по методике Ф.Шопена, когда пальцы находится на 5 нотах- ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си. Шопен заставлял играть эти ноты не на легато (что могло

вызвать напряжение и зажатость у неопытного ученика), а на лёгкое портаменто с участием кисти, так, чтобы чувствовать в каждом суставе гибкость и свободу. Этот простой приём заставляет начинающего пианиста сразу же подружиться с инструментом.

Шопен предлагал ученикам сперва играть гаммы со многими чёрными клавишами (самая удобная для начала в правой руке гамма H-dur, а для левой D^b-dur), а затем постепенно убавляя количество чёрных клавиш.

- Принцип «проводимости звука», согласно которому звук как бы протекает по всей руке и «выдыхается» из неё. Благодаря этому произнесение музыки становится естественным и свободным.

Нейгауз: Для достижения техники, позволяющей исполнять всю фортепианную литературу, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические двигательные возможности начиная от еле заметного движения последнего сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса вплоть до участия спины, т.е. – от одной точки опоры - кончиков пальцев на клавиатуре – и кончая другой точкой – на стуле. Ноги тоже работают. Это третья точка опоры, к тому же они ещё нажимают на педаль.

б). Звуковая неровность.

Красочная сторона фортепианной техники подразумевает прежде всего формирования у начинающих пианистов навыка совершенно ровной игры, без «выбоин» и «провалов». Учащийся должен уметь играть достаточно продолжительные фрагменты музыки абсолютно ровным звуком. Проблема ровной игры имеет две стороны - звуковую и ритмическую.

- Понятие ровности по силе звука более сложное, т.к. в музыке редки случаи, предлагающие абсолютную звуковую ровность. Даже простая гамма предполагает не механически одинаковое скандирование тонов, а исполнительское её интонирование, т.е. ощущение и воплощение ладовых тяготений от неустоев к устоям. Поэтому нужно говорить о динамической ровности, о равномерных динамических волнах. Звуки в пассаже должны быть построены по росту, чтобы избежать резких различий, неровностей между «соседями». (Когда мы видим военный парад, нам кажется что все солдаты одного роста. Солдаты на параде далеко не одного роста. Более того, различие в росте первых и последних рядов могут быть очень значительными. Они выстраиваются таким образом, что изменения в росте каждой следующей шеренги малозаметны и вся колонна производит впечатление ровной по росту).

Построение «по росту» могут быть восходящими, нисходящими и волнообразными, но они должны исключить появление 2-хметрового солдата в шеренге солдат ростом в 160 см.

- Звуковая проблема связана с тем, что пальцы человека от природы разные по силе. 1, 2, 3 пальцы сильные, 4 и 5 слабые. Особенно инертен и слаб 4 палец. Аналогичные пальцы на левой и правой руке неодинаковы по своим «игровым показателям». Правая рука обычно сильнее.

Развитие слабых пальцев и подтягивание их к уровню сильных – одна из важных задач развития пальцевой техники. Видные педагоги прошлого рекомендовали специальные упражнения для слабых пальцев, например трели для 3-4-5 пальцев. Начинать упражнения следует с самых медленных темпов во избежание мышечных перенапряжений. Темп постепенно прибавлять можно по мере натренированности.

- **Предметом особой заботы должен быть 1-ый палец.** У него два недостатка – не приспособленность к самостоятельному удару и тяжеловесность. Из-за «вязкости» 1-го пальца добиться звуковой и ритмической ровности, ловкости и скорости невозможно. Обращать внимание на действие 1-го пальца необходимо с самого начала, в связи с игрой гамм и арпеджио. «Для того, чтобы заиграл палец, нужно играть пальцем, а не заменять его работу движениями других мышц». Правильная и длительная работа приводит к тому, что 1-ый палец перестаёт бездействовать, приобретает ловкость. Становится подвижным шарниром, на котором вращается вся пассажная техника. Резко увеличивается ловкость руки, её способность к охвату клавиатуры.

Внешними признаками развитости 1-го пальца является приобретение им округлости, выпуклой формы.

При игре гамм, большой палец скользит по клавиатуре и как можно скорее подводится к ноте, которую он должен играть. Перемещения должны происходить спокойно, но быстро.

При движении гаммы вверх, в правой руке подведение 1-го пальца происходит плавно и равномерно. При движении гаммы вниз, 3 и 4 пальцы правой руки подводятся к своим клавишам быстрым (но спокойно) движением. В момент взятия ноты 1-ым пальцем, они уже должны быть над своей нотой.

Проблема ровности игры пианиста имеет ещё ритмическую сторону.

в). Техническая погрешность и ритмическая неровность - две стороны одной медали. Если в медленном темпе ученик технически трудное место в произведении получается неритмично, то в быстром темпе оно не получится технически!!!!

- Замечено, что большинство двигательных-технических неполадок у учащихся возникает там, где они спешат, ускоряют игру. Нетрудно проделать опыт: дав указание учащемуся замедлить темп, выправить неудачное в ритмическом отношении место – и пальцевые неполадки исчезнут или уменьшатся.

Обеспечить контроль за ритмической основой исполнения должны прежде всего слух и внимание.

ВЫВОД: техника пианиста - это скорость плюс звуковая и ритмическая ровность.

5. Второй период изучения гамм начинается тогда, когда гаммы становятся материалом для художественной работы. Это значит, что ученик ставит перед собой звуковые, тембровые, динамические, артиляционные задачи и способен их разрешить. Немаловажное значение имеет темп

исполнения. Не просто сыграть гамму правильными пальцами и без ошибок, а исполнить её быстро и чтобы она вызывала эстетическое удовольствие – вот цель работы над гаммами. При игре гамм звуковые задания должны произвольно меняться. Гаммы нужно учить на *legatissimo* и *poco legato*, на *f* и *p*, на *marcato* и *liquiero*, вверх *Crescendo* - вниз *diminuendo* и наоборот. Потом можно воспользоваться советами В.И.Сафонова (русский дирижёр, пианист, педагог, директор Московской консерватории в 1889—1905), по введению «живого и ритмического элемента», изложенные им в работе «Новая формула». Он предлагает учащимся самостоятельно изобретать ритмические варианты.

Способ игры с точками имеет своих сторонников и противников. Нейгауз говорил: «зачем играть неровно то, что потом надо будет играть ровно».

Но такой способ игры полезен не только для активизации пальцев, но для психотехнической тренировки:

- а). Остановка на длинной ноте способствует концентрации внимания, необходимого для следующего волевого броска.
- б). Остановка даёт возможность осознать, критически оценить результат предыдущего действия. Короткие звуки должны быть лёгкими и несильными, а длинные по возможности сильными.
- в). Такие упражнения позволяют воспитать навык мгновенного освобождения руки там, где это возможно – это очень важный психотехнический навык!!!

Заключение.

Педагог должен проявлять высокую требовательность к технике своих учеников, качеству игры, законченности художественного замысла. Слышать недостатки ученической игры и стремиться найти пути их преодоления. Каждое новое произведение ставит новые художественные и технические задачи.

Используя имеющийся исполнительский опыт прошлых поколений, проявлять изобретательность в работе над техникой, которая касается не только способов упражнений, но способов игры: «высокой» - «низкой» кистью, «длинными» «короткими» пальцами, с большим или меньшим размахом руки и пальцев.

Очень важно разумно планировать труд – как и сколько заниматься.

Верить в достижимость хороших результатов. Конечно, не каждому дано играть Этюды Ф.Листа и Ф.Шопена. Но музыкальный человек может добиться уровня мастерства, достаточного для воплощения художественных достоинств значительной части фортепианного репертуара.

Перечень технического и учебно-методического обеспечения.

Для проведения индивидуальных уроков с учащимися отделения необходимы следующие условия:

- Индивидуальный класс преподавателя.
- Наличие в классе двух инструментов фортепиано.
- Мебель – 3–4 стула, письменный стол, шкаф для книг, дисков, наглядных пособий.
- Наличие библиотеки в школе с достаточным содержанием нотной и методической литературы.
- Стенды фортепианного отделения в каждом классе и в холле школы для информации.
- Наглядные пособия.
- Метроном (желательно 2-3 на отделении).

Рекомендуемая литература

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е изд. – Москва, 1978.
2. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Ленинград, 1974.
3. Коган Г. У врат мастерства (Москва, 1977)
4. Коган Г. Вопросы пианизма (Москва, 1968 г.)
5. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. (Москва, 1988 г.)
6. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой, 3-е издание
7. Ляховицкая С.С. О педагогическом мастерстве – Ленинград, 1963.
8. Ляховицкая С.С. Развитие активности, самостоятельности и сознательности учащихся. / Вопросы фортепианной педагогики – Москва, 1973.
9. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам (Москва, 1967)
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, 3-е издание (Москва, 1967)
11. Фейгин М. Музыкальный опыт учащихся. /Очерки по методике обучения игре на фортепиано – Москва, 1973.
12. Программа инструментальных классов ДМШ и ДШИ. (Сост. Алексеев А.Д. Москва, 1988)
13. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. – Москва, 1984.
14. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. (Москва, 1959)
15. А.Шмидт-Шкловская О воспитании пианистических навыков (Ленинград «музыка» 1985)

Сведения об авторе.

Витова Татьяна Евгеньевна.

МОУ ДОД Детская школа искусств №13.

Заведующая фортепианным отделением, преподаватель по классу фортепиано и клавишного синтезатора, концертмейстер.

Образование специальное высшее:

Новосибирская государственная консерватория 1991 год.

Стаж работы – 30 лет.