«Воспитай свой аппарат так, чтобы быть готовым и вооруженным на любой случай. Тогда, разучивая новую пьесу, ты сможешь направить свои силы на ее духовное содержание. Технические проблемы тебя не задержат»

Ф. Бузони

**«Развитие техники юных пианистов»**

В этих словах замечательного пианиста заключен целый ряд сложных и многосторонних задач, стоящих перед обучающимися. Особое внимание следует уделять гаммам. «Музыкальной таблицей умножения» назвал гаммы Иосиф Гофман. Откуда взялось слово «гамма»? «Гаммой», то есть названием третьей буквы греческого алфавита, окрестил поступенный звукоряд Гвидо д’Ареццо – музыкант XI века, которому мы обязаны и наименованием самих нот. Кроме русского языка слово «гамма» употребляется во французском, в других же европейских языках используется слово «лестница». В русских трудах вплоть до начала XIX века фигурирует «лестница» или «лествица».

В прошлом упражнениям уделялось чрезвычайно много внимания. Чуть ли не каждый педагог предлагал свою систему ежедневной технической тренировки. Представителем наиболее крайних взглядов был известный в то время немецкий музыкант, педагог, методист Х. Риман (1849-1919). Он предлагал уделить техническим упражнениям при часовой домашней работе – 20 минут. В истории советской фортепианной педагогики был период (30 – годы XX века), когда развивать технику предписывалось только на художественных произведениях и рекомендовалось вообще отказаться от изучения гамм. Период этот, к счастью, длился недолго, и гаммовый комплекс был полностью восстановлен в своих правах.

Когда говорят о технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного звукового результата. Вне музыкальной задачи техника существовать не может. Однако, существует понятие «техника» в более узком смысле слова – скорость, сила, выносливость, чистота и отчетливость исполнения.

Работа над гаммами и всем гаммовым комплексом является необходимой составной частью воспитания пианиста. Гаммы играются для выработки и накопления пианистического мастерства. Фортепианную технику мы рассматриваем в органической связи с проблемами художественно - исполнительского мастерства, поэтому между художественными и техническими задачами разрыва быть не должно. Художественные и пианистические способности учащегося должны развиваться в комплексе. Ведь гаммы могут являться составной частью фактурных произведений, и мы должны учить ученика выполнять художественные задачи, заключенные в них, подчинять этим задачам и качество звука. По выражению Г. Нейгауза готовить своего рода "заготовки", "полуфабрикаты" для игры фортепианных пьес. А это не возможно без работы слуха. Необходимо постоянно будить слуховую активность ученика, которая проявляется в первоначальном внутреннем внутренним слуховом представлении звучания, а затем слуховом контроле над качеством своего исполнения.

Техника (от греческого слова techne – искусство, мастерство) нужна во всех видах искусства. Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Преподаватели ДМШ, должны заложить у обучающегося фундамент фортепианной техники, именно на нас лежит эта ответственная задача. Опыт показывает, что время обучения в старших классах ДМШ и в учреждениях среднего профессионального образования наиболее благоприятно для усиленной работы над техникой. Это связано с возрастными, физическими и психологическими моментами. Если фундамент техники закладывается в школе, то весь её каркас должен быть выстроен в учреждении среднего профессионального образования. Тогда обучение в учреждениях высшего профессионального образования посвящается совершенствованию, обогащению, шлифовке технических приемов и навыков.

**Звуковые задачи при игре гамм:**

1. Вслушиваться в мелодический характер гаммы, слышать длительное дыхание мелодической линии, учиться на гаммах навыкам певучести и выразительности игры legato.

2. Играть гаммы с различной артикуляцией (различными штрихами).

3. Развивая методическую точность, играть гаммы с акцентами и в разных ритмах.

4. Играть гаммы с различной нюансировкой, тембровыми и динамическими красками.

5. Во время игры гамм можно развивать полифонический и ансамблевый слух.

Различные методы работы над гаммами повышают у обучающихся интерес к их игре, занимают ребят и стимулируют их занятия гаммами. Ученик не должен играть гаммы механически, формально, ради темпа, не слушая, что получается. Быстрая игра не должна допускаться в ущерб ровности, точности, отчетливости звукоизвлечения и правильности пианистических движений. Основная задача при работе над гаммами - это улучшение качества исполнения. Темп берется тот, в котором все прослушивается и получается.

**Кистевые вспомогательные движения.**

Кистевые вспомогательные движения, сочетающиеся с такими же движениями плеча и предплечья, - это пианистические движения с пружинящим, "дышащим" запястьем, которые способствуют гибкости и пластичности рук. Эти движения освобождают руки от переутомления, давая возможность ученику "отдыхать" во время игры.

Супинация - это движения рук, левая рука - правая рука, при котором производится "рессорный", упругий нажим, приводящий к некоторой временной фиксации в запястном суставе. Руки движутся друг от друга в разные стороны.

Пронация - расслабление, левая рука, правая рука, запястья и возвращение его на горизонтальную ось или чуть выше. Руки движутся навстречу друг другу.

Маленьким ученикам, начинающим играть гаммы, не обязательно знать эти термины. Их можно заменить на более им доступные, если, используя зрительно - образные представления, сравнить контур кистевого движения с супинационного -"лодочкой", а контур пронационного - с "радугой". Такие ассоциации помогут детям быстрее разобраться и запомнить эти приемы игры. Ученики с интересом дорисовывают контур кистевых движений до лодочки и радуги.

**Тренировка гибкости и подвижности первого пальца.**

Большое значение при игре гамм имеет подкладывание первого пальца и перекладывания через него других пальцев кисти. Первый палец должен быть легким, гибким, подвижным и самостоятельным. Помещать его нужно на край белой клавиши утлом "подушечки" и следить, чтобы не было прогиба первого сустава (закруглен под ладонь). Первый палец должен быть как "опорная свая" всего кистевого "купола", как "ножка циркуля". При таком положении первого пальца кисть не будет терять своей куполообразной формы, и запястье чрезмерно не прогнется вниз.

Для тренировки первого пальца и приобретения им требуемых качеств можно использовать следующие упражнения (см. приложение)

**При игре гамм надо следить и сразу предупреждать следующие недостатки учащихся:**

1. Пальцы не должны "вязнуть" в клавишах. Взятие и снятие пальцем клавиши должно быть активным и точным. Для этого кончики пальцев нужно слегка фиксировать и нацеливать на взятие клавиш, но высоко их не поднимать.

2. Не прогибать последние фаланги пальцев. Это тоже зависит от фиксации кончиков. Надо зацепить и закрепить кончик пальца на клавише.

3. Не прогибать запястные косточки, ощущать в них опору паяцев, иначе сила от плеча не дойдет до их кончиков.

4. Не "выколачивать" первым пальцем при смене позиций, вслушиваться в ровность звучания гаммы, чтобы не была нарушена звуковая линия.

**Динамические задачи.**

**1. Сыграть гамму форте (f).**

Необходимо сразу настроить ученика на правильное звукоизвлечение forte , объявив его техническую сторону. Иначе ученик может применить сам неправильный прием жать, давить на клавишу, что приведет к перенапряжению, к зажимам. Играть звуком forte - это не значит стучать, выколачивать, играть грубо, жестко, форсировать звук. Звук должен быть глубоким, но сочным, мягким, благородным.

Ученику надо подсказать, как добиться желаемого звучания. В игре должна участвовать вся рука от плеча, свободная во всех сочетаниях. Вес верхней части руки свободно опирается на пальцы, Локоть подвижный свободный, но направленный своей косточкой в пол. Вес руки заставляет чувствовать в локте как бы висящую "свинцовую гирьку" (Цит. по: 4). Вся рука - это "шланг", по которому свободно "течет вода" - сила от плеча в кончики пальцев. Пальцы живые и активные, забирают, хватают клавиши движением под ладонь и при этом "рессорят", "пружинят" в последних суставах фаланг, суставах пястья и запястья. Эта упругость смягчает резкость звука. Нужен не удар пальца, а нажим - медленное погружение на дно клавиши, начиная с кончика пальца и переходя в "рессору" суставов.

Играя гамму f, маленький ученик может представлять, как "шагает большой, грузный слон", но "надев мягкие тапочки". Звук получится сильным, но не грубым, глубоким, но не резким, а мягким, благородным. Особенно это будет слышно в низком регистре, в начале движения гаммы.

**2. Сыграть гамму пиано (р).**

Играя гамму piano, важно не "шептать", не "прятаться". Звук должен быть опертый, пронизывающий. По выражению Перельмана Н. "пиано должно быть слышно и в сотом ряду зала". Чтобы добиться нужного качества звука ученику подсказывается пианистический прием: мышцы верхней части руки удерживают ее в подвешенном состоянии, рука легкая, воздушная. Вся нагрузка приходится на пальцы. Возрастает роль цепких, активных, точных, собранных пальцев с упругими, покалывающими клавиши кончиками. Играем легко, прозрачно, с точным "прицелом" пальцев.

Ученики представляют образ "росинок на цветах на утреней заре". Тихое звучание соответствует образу "маленьких росинок на нежных, хрупких лепестках". А опёртость звука - "высвечивание" дна клавиш ассоциируется со сверканием росинок на утреннем солнце.

**3. Совершать волнообразное движение.**

В гамме необходимо слышать постепенное усиление и ослабление звучания. Савинский С. писал, что "над сгеscendo и diminuendo надо работать, как над технически трудными пассажами" (Цит. по: 11).

Ученик должен научится четко соотносить свои физические ощущения (разумное регулирование веса руки с чувством мышечной свободы) со слышимым звуковым результатом. Осознав поставленную звуковую задачу, ученик может сам найти технический прием, который приведет к нужному качеству и характеру звука. Но сначала педагог подсказывает ученику нужное движение, настраивает его слуховую фантазию и определенный образ.

Играем гамму "звуковысотной динамикой": вверх, сгеscendo вниз diminuendo. Ученики сами придумывают и настраиваются на образ: мы забираемся на гору. При походе к вершине идти становится труднее, мы затрачиваем большие силы и энергии, что ведет к большому напряжению и нажиму руки на клавиатуру, к более глубокому погружению пальцев в клавиши.

Можно представить, как мы приближаемся к. какому-то источнику звука: оркестр, играющий в глубине парка, патефон со старой пластинкой в дальней комнате дома. И по мере приближения к ним звучание становится громче и наоборот. Рука придерживается мышцами плеча, прикосновение пальцев к клавиатуре облегчается.

Очень часто ученикам придется играть пассажи и музыкальные фразы, где характер требует нарастания звучания не традиционного вверх, а при игре вниз. Подъемы и спады звучности с движением звуковысотной линии будут не совпадать. Это придает и мелодическим пассажам и коротким мотивам особый выразительный смысл. Вслушиваясь в такой характер динамики, ученики представляют, как они "выходят из глубокого, темного подземелья наверх, на свет". Звуки из громких, насыщенных, густых становятся все тише и тоньше, как "лучик солнечного света". Соответствует этому и характер пианистических движений: погружение рук на дно клавиатуры и постепенное расслабление, облегчение их на вершине, но с оставшимися активными и упругими кончиками пальцев. От вершины спускаемся вниз - опять в темноту, в подземелье, в глубокое и насыщенное звучание.

**Артикуляционные задачи.**

**1. Сыграть гамму кистевым staccato**

Играя гамму кистевым staccato, ученики представляют, как град стучит по крыше. Воспроизвести этот образ на инструменте поможет верное движение: отскок кисти с одновременной опорой и отталкиванием от клавиши. Если нужно сыграть громче, то отталкиваемся всей рукой. Хорошо так поиграть в нижнем регистре клавиатуры, чтобы обратить внимание еще и на тембр звучания: "густой", "темный", "грубый".

Играя гамму кистевым staccato в верхнем регистре, делаем плавный, легкий отскок кисти, как бы рисуя образ: "от порыва ветра разлезается одуванчик", "впорхнул мотылек", "росинки блестят на солнце". Тембр звучания "светлый", "мягкий", "прозрачный". Но кончики пальцев должны быть фиксированными, так как легкость звука ("росинки маленькие") должна сочетаться с прикосновением пальца до дна клавиши ("блеск их на утреннем солнце")

**2. Сыграть гамму пальцевым staccato**

Из многочисленных видов приемов игры staccato маленький ученик, прежде всего, должен научится игре кистевым и пальцевым staccato.

Играя гамму пальцевым staccato, мы представляем, что " по ровной поверхности воды плывет лодка, под мелким, частым, моросящим дождиком". Чтобы "изобразить" этот образ на фортепиано, необходимо применить следующее движение: цепким кончиком пальца мы как бы "стираем пятнышко с клавиши", делая активное, резкое движение пальца под ладонь. Запястье свободное, оно "дышит" чуть вибрируя ("моросящий дождик"). А. рука при этом выполняет одно объединяющее движение (как на 1еgato). Она равномерно движется вдоль клавиатуры ("плывущая лодка"), а хватательное движение пальцев, не нарушают этого движения. Пальцевое staccato особенно способствует выработке звукоизвлечения в гаммах.

**3. Сыграть гамму певучим, кантиленным lеgato**

Играя гамму певучим звуком, мы готовимся к исполнению канителенных протяжных мелодических линий. Представляем образ: скольжение лодки по зеркальной глади воды. Нельзя сыграть 1еgato, не слыша его интонационно. Наша задача: дослушивать каждый звук "переливать" его в другой, объединяя всем движением мелодической линии к кульминационному звуку - ее вершине.

Кистъ делает гибкое овальное движение перед последним звуком. Пальцы не изолированы, а связаны со всей рукой гибкой и пластичной. Подтекстовка поможет проинтонировать фразу, сыграть более выразительно.

**Ритмические задачи.**

Исходя из того, что настоящая беглость пальцев - это ритмически организованная беглость и в этюдах с пьесами приходится исполнять пассажи ритмически организованные, полезно играть гаммы в различных ритмических вариантах. Такая игра гамм особенно способствует ровности звучания и очень полезна ученикам, у которых страдает чувство ритма. Ритмическая игра гамм также много дает учащимся, не обладающим отчетливым тактильным ощущением каждого звука, с вялыми, неактивными, вязнущими пальцами и страдающим нечетким, неточным звукоизвлечением.

Ритмическая игра гамм будет заключаться в следующем:

1. Игра с акцентами с разной пульсацией (меняется ритмическая группа в одной доле, и начало каждой группы акцентируется).

2. Игра в разных ритмах и в сочетании с различной артикуляцией.

**Игра с акцентами.**

Акценты берутся все время различными пальцами, что развивает их активность и координацию движений. Акцент делается не рукой, а только пальцем. Напряжение пальца на акценте моментально сменяется расслаблением. Здесь нужна активная работа сознания, Дающие четкие "приказы" пальцам, и особенно необходима хорошая связь между слухом и движением: внимательно следить, чтобы акценты, взятые разными пальцами, звучали одинаково. Полезно сделать подтекстовку.

1. Играем дуолями с акцентом на первом звуке (хорей), затем на втором - (ямб).

2. Играем триолями на 3 октавы (чтобы закончить на тонике).

3. Играем квартолями.

4. Играем секстолями на 3 октавы. Увеличивая количество звуков в ритмической группе, исполняемых легкой рукой после акцента, мы играем в более быстром темпе. Это служит одним из этапов в подготовке к игре в быстром темпе.

5. Играя квартолями, в самой группе меняется место акцента. Начало затактовое.

**Игра в разных ритмах в сочетании с различной артикуляцией.**

1. При игре триолями, квартолями, секстолями используем различные штрихи.

2. Примеры ритмических и артикуляционных сочетаний.

**Координационные задачи и развитие полифонического слуха при игре гамм.**

Часто у обучающихся страдает способность координации движения рук, и они не могут согласовать между собой различные задачи, выполняемые разными руками. Ученику необходимо скоординировать составные части музыкальной ткани. Сохраняя независимость каждого элемента музыкальной фактуры. Приобретение навыков координации движения связаны с развитием мышления (надо ясно представить составляющие линии музыкальной ткани, чтобы музыка не звучала однообразным потоком, в котором утонули и ведущие линии, и мельчайшие детали, элементы музыкальной фактуры), слуха (необходимо слышать фактуру музыки в полном объеме) и техники (наиболее важным является гибкость технического аппарата, пластичное взаимодействие всех его звеньев, иначе руки, что называется, "расходятся", одна рука отстает от другой).

Играя гаммы, мы, таким образом, можем рассматривать партии обеих рук как два голоса, самостоятельно ведущие свои мелодические линии, которые могут не совпадать ритмически, артикуляционно и динамически, и которые нужно провести ясно и выразительно. И это будет уже решением задач развития полифонического слуха и мышления. Чтобы тренировать соответствующие мозговые центры, отвечающие за недостатки координации, мы можем поиграть гаммы в следующих вариантах:

1. Различная динамика

Правая рука играет piano (р). Левая играет forte ( f)

2. Различная артикуляция

Правая рука играет staccato . Левая играет legato или Левая играет legato. Правая рука играет staccato.

3. Различный метроритм

а) можно поиграть упражнение Корыхаловой н. (см. Приложение 34). Здесь одна рука играет роль "дирижёра", она отсчитывает опорные доли и тем самым влияет на ритмическую точность;

6) то же упражнение можно поиграть с несовпадающей артикуляцией в партиях обеих рук (см. Приложение 35).

Конечно, работа над техникой -  не самое приятное из всех тех задач, что мы решаем в процессе обучения, она несколько однообразна и скучна. Но она необходима. Для начала – воспоминания о технической работе наших корифеев: Игумнова, Нейгауза, Гинзбурга.

**К. И. Игумнов.** Первоначальное музыкальное образование (с 4 лет) дала гувернантка – человек очень музыкальный, но любитель. От гамм в детстве прятался под стол. В 12 лет попал к Звереву. «Зверев посадил сначала меня за «настольные» упражнения. Неделю я упражнялся на столе, а затем стал немного играть на рояле. Цель упражнений на столе состояла в том, чтобы пальцы, высоко поднимаясь, были свободны. Так приходилось стучать два раза в день по полчаса. Вскоре Николай Сергеевич дал мне два этюда Черни в медленном движении, немного поиграли гаммы и уже перешли к     G-dur’ным вариациям Бетховена, Рондо ор. 51. Всё шло очень быстро».

**Г.Г. Нейгауз.** «Я долго думал, играть – это технически работать. А это мне всегда было скучно. Происходили, например, такие вещи: у нас стояло два рояля, и вот я, сестра, отец и кузен – мы вчетвером играли в восемь рук гаммы, арпеджио и т.д. Стоял треск и гам. Происходило у меня это чисто механически – отбарабанил и всё. И думал я при этом о чём угодно, только не об игре. Потом, когда я стал размышлять, я стал замечать, что в таких случаях я тупой и глупый, а как только дело дойдет до музыки, я становлюсь талантливым. Но это пришло гораздо позже. И тогда для меня обнаружилось, что действительно нужно работать над техникой, но совершенно в другом плане; нужно этот неполноценный материал, который имеешь, этот гипс превращать в мрамор. Но этому меня не учили, меня учили гимнастике. Затем были уроки у Годовского. Они привели к тому, что я в конце концов поставил себя в положение маленького ученика, который учится сначала. Я засел за простейшие упражнения, лишь бы добиться первоклассного качества. Мне казалось тогда, что всё качество – в идеальной ровности. Это было возвращение к технике, но на другом уровне. Это было очень скучно и тяжело. Я себе выдумывал упражнения: начинал звукоизвлечение с отдельных нот, потом брал 2 -3, 5 нот, затем гаммы, арпеджио, трели, двойные ноты и т.д. Всё это методично проигрывал. И тут дело было не только в технике. Тут была мозговая работа. Главное было для меня – ровность».

**Г. Гинзбург** (обладал от природы превосходными музыкальными данными и виртуозными данными). Учился у А.Б. Гольденвейзера. «Я не могу судить, насколько это было правильно, но техническую подготовку Александр Борисович дал мне совершенно фантастическую. Ему удалось довести мою работу над техникой со свойственной ему настойчивостью и методичностью до самого возможного предела; я думаю, редко кто из музыкантов может вести эту работу так исчерпывающе целеустремлённо до конца. Гаммы я играл во всех видах со всевозможными ударениями, различными ритмическими и артикуляционными вариантами. Я действительно знал все 60 номеров Ганона во всех тональностях и мог играть любой, по указанию, совершенно точно. Этим упражнениям ежедневно уделялось много времени и овладение ими доводилось до абсолютного совершенства. Переиграл все этюды Черни ор. 299 и ор. 740, Клементи и Крамера несколько меньше. Затем были ор. 25 Шопена, ор. 8 Скрябина и ор. 10 Шопена».  На вопрос: «Увлекала ли Вас работа над техникой?», - Гинзбург отвечал: «То входило в распорядок дня, и мне не приходило в голову, что могло быть иначе. Это было так же необходимо, как делать арифметические задачи, то есть сознание необходимости этой работы было неоспоримо».

**Использованная литература:**

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Госмузиздат, 1961.
2. Корыхалова Н. Играем гаммы. - М.: Музыка, 1995.
3. Макуренкова Е. О педагогике В.В. Листовой. - М.: Музыка, 1971.
4. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. - М.: Музыка, 1977.
5. МилльтейнЯ. Очерки о Шопене. - М.: Музыка, 1987.
6. Милич Б. Воспитание ученика - пианиста. - Киев: Музыкальная Украина, 1977.
7. Нейгауз Г. Об исскустве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1988.
8. Николаев Л. Статьи и воспоминание современников. Письма к 100 - летию со дня рождения. - Л..: Сов. композитор, 1979.
9. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1955.
10. Растопчина Н. Феликс Михайлович Блуменфелъд. - Л.Музыка 1975.
11. Савшинский С. Пианист и его работа. -Л.: Сов. композитор, 1989.
12. Тимакин Е. Навыки координации в развитии. - М.: Сов. композитор, 1987.
13. Тимакин Е. Воспиташе пианиста. - М.: Сов. композитор, 1989.
14. Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М.: Музыка, 1977.
15. Шмидт - Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - Л.:Музыка, 1985.