

ВВЕДЕНИЕ

Прежде чем приступать к развитию технических навыков учащегося, необходимо организовать его посадку за инструментом. Следует помочь учащемуся найти ощущение свободы в плечах и корпусе во время игры. Для этого рекомендуется в качестве упражнений круговые движения рук с согнутыми локтями, наклоны к инструменту, поднятие рук до уровня плеч и свободное бросание их, быстрый вдох носом и медленный выдох через полукрытый рот.

1. ВИДЫ УПРАЖНЕНИЙ

Приём *non legato*, с которого начинают обучение ученика, помогает добиваться устойчивости руки на каждом пальце, развивает «чувство клавиши» и связь слухового представления с двигательным навыком. На одном только звуке – столько градаций звучания! Радостно и грустно, певуче и остро, таинственно и призывно – так разнообразно по настроению и окраске может звучать фортепиано и у учащихся музыкальной школы. Уже первое упражнение, сыгранное учащимися, должно быть красивым по звуку. Так начинается воспитание «слышающего пальца».

Прежде чем играть упражнения на терции, очень полезно поиграть упражнением на квинту 1-м и 5-м пальцами («переключки»). Малыши с удовольствием его играют, учатся слушать себя. Всё упражнение нужно играть сначала каждой рукой отдельно, а потом обязательно двумя на белых и чёрных клавишах. Контроль свободной руки должен быть постоянным.

Как только приём *non legato* будет хорошо освоен учеником, можно переходить к самому трудному и главному приёму – приёму *legato*, умению «петь» пальцами.

Отсюда начинается трудный, кропотливый и долгий путь в искусстве. Приём legato заставляет по-новому ощущать каждый свой палец и слушать взаимосвязь всех звуков.

Обучение legato начинается с упражнений на два связанных звука, в которых первый звук берётся глубоко, с опорой, а второй звук – легче, как бы «на выходе».

Следует готовить палец к взятию вопроса звука с тем, чтобы он не «прикладывался» пассивно к клавише, а легко «брал» её.

Для того чтобы дети внимательней и с большим интересом играли такие упражнения, можно упражнения подтекстовывать словами, в которых первый слог является ударным. Необходимо научить детей слушать в упражнении переход, «переливание» одного звука в другой. Если палец продолжает держать клавишу, а рука уже не чувствует опоры, то взятие нового звука повлечёт за собой толчок, который при многократном повторении может закрепляться и привести к такому дефекту игрового аппарата, как «тряска» руки.

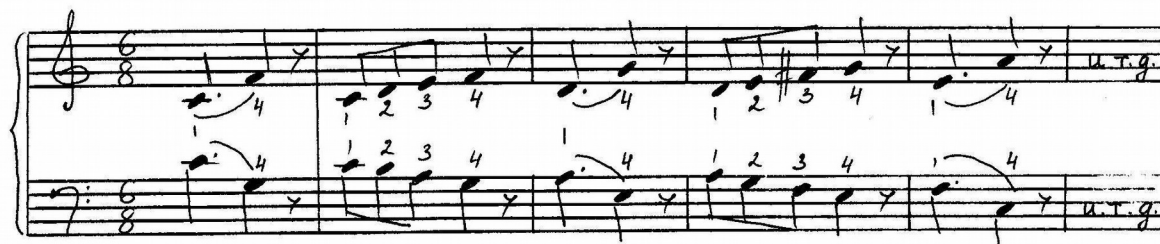
Вслед за тем осваивают упражнения на legato из трёх и более звуков, при этом пальцы должны оставаться активными. Следует научить детей пользоваться вспомогательными движениями кисти рук, для этого педагог должен подбирать ученикам короткие пьесы на освоение того или иного движения (например «Украинская песня» ля минор из школы А. Николаева).

Для воспитания навыка legato, в частности, чувства опоры в каждом пальце, очень хороши упражнения Е. Гнесиной из сборника «Ежедневные упражнения юного пианиста», а также упражнения А. Корто из того же сборника, воспитывающие независимость и активность каждого пальца, в том числе и первого.

Ряд упражнений способствует освоению кистевых движений, их гибкости и плавности, а также развивают навык исполнения полифонии.

Примеры упражнений:

№ 1



№ 2



№ 3



№ 4



№ 5



№ 6



Постепенно задание усложняется, появляются кистевые движения:

№ 7



Упражнения на пластичность:

№ 8



№ 9



Переход руки от широкого положения к собранному:

№ 10

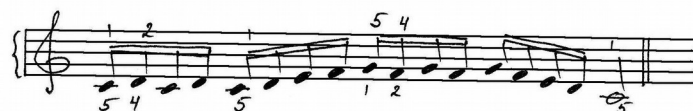


№ 11



Подготовка к трелям:

№ 12



№ 13



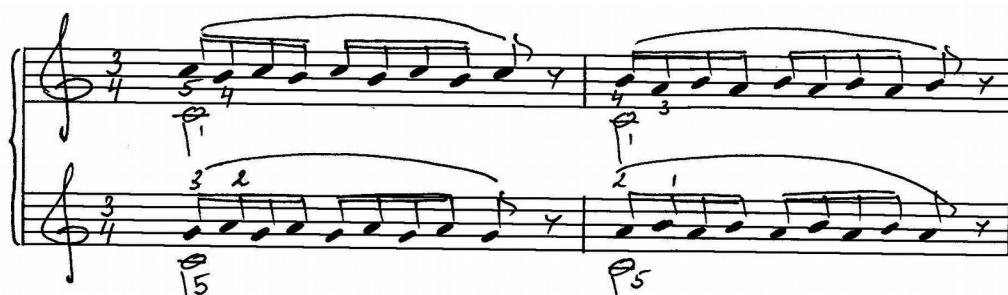
№ 14



№ 15



№ 16 Более трудное упражнение для широкой руки:



После закрепления этих элементарных игровых навыков можно переходить к изучению гамм.

2. ВАРИАНТЫ РАБОТЫ НАД ТЕХНИКОЙ

2.1. О слуховом контроле и мышлении.

При работе над техникой очень важно, чтобы была координация между слуховыми ощущениями и двигательным процессом (на всех стадиях работы в медленном и быстром темпе, при эстрадном исполнении выученного произведения).

Пальцы не должны играть быстрее, чем успевает думать голова и слышать уши. Как только теряется слуховой контроль (особенно во время игры в быстром темпе, если к этому ещё добавляется неустойчивость навыков и неуравновешенность нервной системы), так игра становится комканной, нервной, в результате – “мазня” в пассажах, непопадание на клавиши, потеря ощущения клавиатуры и утраты найденного ранее звукового колорита.

В этом отношении слуховой контроль – своего рода, дирижёр, направляющий мыслительные и игровые процессы и приводящий их в равновесие. Этот контроль со стороны слуха важен и в повседневной работе и должен появиться в необходимости:

- ✓ найти нужное звучание, динамику, артикуляцию;
- ✓ прослушать ритмическую ровность исполнения;
- ✓ охватить большие музыкальные построения, а также произведение в целом;

Слуховой контроль немыслим без тесной взаимосвязи с музыкальным мышлением, и эта взаимосвязь помогает пианисту воплотить свой исполнительский замысел.

Учащихся необходимо учить думать, мыслить, анализировать встречающиеся технические трудности и находить пути устранения их. Нельзя бесконечно и бесцельно повторять одно и то же.

В работе под техникой важен метод анализа. Прежде чем приступить к работе над новым произведением, педагог должен заинтересовать ученика, сыграв и рассказав об этом произведении. Следует разобрать произведение с точки зрения:

- ✓ общего характера;
- ✓ темпа;
- ✓ динамики;
- ✓ фактурных особенностей;
- ✓ ритмики;
- ✓ обратить внимание на повторность каких-то разделов, секвентных построений и т.д.;
- ✓ обратить внимание на трудные или неудобные места, желательно подобрать к этим местам небольшие упражнения;
- ✓ особое внимание следует уделить аппликатуре.

2.2.Об управляемости техники.

Управляемость техники – это способность быстро перестраиваться в ходе работы: переучить штрихи, окраску, текст, ритмику, аппликатуру. Это также и умение быстро снимать напряжение в руках, приспосабливаться к любой обстановке, к любому инструменту.

С этой способностью неразрывно связано умение читать с листа. Тренировка в чтении с листа – это важное условие развития управляемости фортепианной техники, она воспитывает умение зрительно охватить весь текст, быстроту ориентировки на инструменте, способность находить нужные двигательные ощущения.

2.3.О некоторых методах работы над технически трудными местами в произведениях.

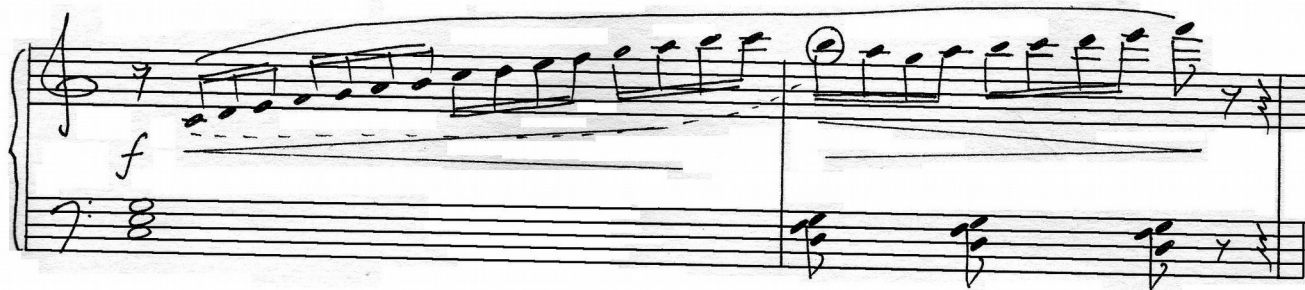
а) роль опорных точек.

С первых шагов обучения необходимо учить детей мыслить не отдельными звуками, а большими звуковыми построениями: фразами, предложениями, частями. Необходимо направлять их внимание на движение мелодической линии к опорным точкам и кульминациям, учить видеть перспективу. Не дробить, а группировать отдельные мелкие построения в большие.

Например, в главной теме из Сонаты Моцарта C- dur № 15 для того, чтобы ко второму такту движение не затянулось, и мелодия не раздробилась, необходимо мыслить развитие музыкальной фразы (а не только отдельные звуки), ощущать тяготение звуков мелодии к «си» (аналогично в аккомпанементе – к звуку «ре»).



В Этюде C-dur К. Черни – Гермера технически трудными для исполнения являются значительные по протяжённости гаммообразные построения. Помогает в этом случае использование метода, так называемых «мостиков»: от группы нот первого такта мысленно перекинуть «мостик» к первой ноте второго такта и остановиться. Получится целенаправленное, динамически устремлённое движение к сильной доле.



Подобный метод работы над трудными и длинными пассажами помогает освободить руки от напряжения, концентрирует внимание ученика, а также помогает подготовить руку при внезапных поворотах мелодической линии.

Так, например, этот метод помогает освоить эпизод из Этюда №3 Беренса, в котором встречается неудобное сочетание пальцев (в группе а: 1-3-2-3 и в группе б: 4-3-1-2).



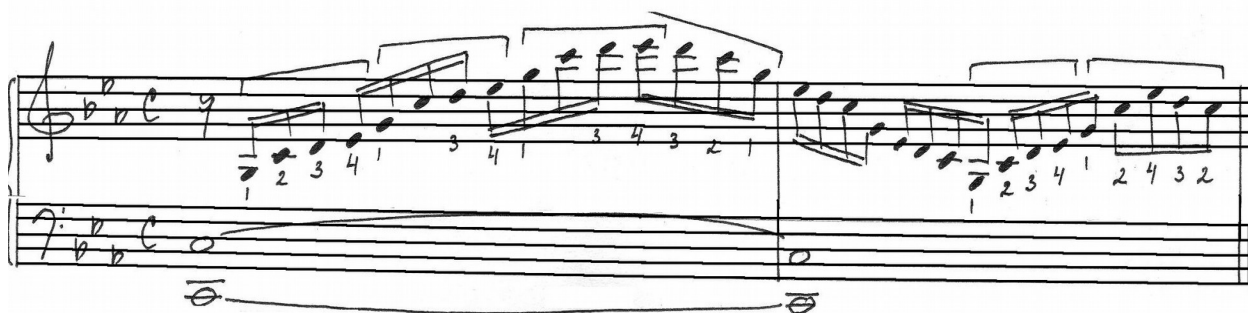
При игре двумя руками пассажей с однотипным и неоднотипным рисунком в прямом и противоположном движении важно, чтобы была хорошая координация движений рук. Этому помогает выбор опорной точки, к которой идёт развитие данного пассажа и от которой идёт дальнейшее музыкальное развитие.

б) позиционный приём.

С принципами позиционной игры рекомендуется знакомить детей с первого класса музыкальной школы. Этот метод приучает детей к осмысленности в работе. Позиционная группировка помогает собрать отдельные звуки в аккорды и позволяет затем быстро и ловко перемещать их по клавиатуре. Это даёт возможность почувствовать устойчивость руки, её собранность, помогает мысленно охватить весь пассаж.

Позиционный приём помогает в выборе нужной и удобной аппликатуры.

Пример - работа над Этюдом с-moll op.32 Бертини:



Этот пассаж можно представить такой схемой:



2.4. Работа в медленном темпе.

Эта работа связана с образованием и закреплением навыков. Чем качественнее игра в медленном темпе, тем устойчивее и качественнее образующийся при этом навык. При игре в медленном темпе важно не механическое повторение, а целенаправленное. При каждом повторении следует чередовать и усложнять задание: прослушать ровность ведения мелодической линии, постараться услышать все звуки и голоса, проследить за точностью ритмического рисунка и т. д.

В медленном темпе проучивают отдельно каждый голос в полифонических произведениях.

Вслед за такой работой следует этап целостного оформления музыкального произведения в быстром темпе.

2.5. Работа в быстром темпе.

Игра в быстром темпе – интересная и трудная работа. Быстрый темп позволяет охватить все произведения в целом и наиболее ярко раскрыть индивидуальность исполнителя.

Переход от медленного темпа к быстрому ведёт за собой появление новых трудностей. То, что казалось в медленном темпе удобным и привычным, в быстром темпе, наоборот, может оказаться неудобным и трудноисполнимым. Поэтому, многое в исполнении требует дополнительной доработки. Особенно трудно играть долго, быстро и на предельной звучности. В таких случаях надо находить моменты, в которых можно делать незаметные освобождающие движения кисти.

При игре в быстром темпе проверяется физическая выносливость исполнителя, его организованность, умение играть, одновременно думая и слушая, проверяются воля и самообладание. Поэтому к игре в быстром темпе надо готовиться очень тщательно и ни в коем случае не завышать трудность репертуара.

Если ученик к этому не подготовлен, то результатом такого увлечения трудностями и непосильными задачами является перенапряжение мышц, болезни рук. Если ученик боится эстрадного выступления или технически не очень силён, то лучше дать ему возможность исполнить произведение гораздо легче проходимых в классе. Затем постепенно степень трудности можно увеличивать. Это один из методов работы над техникой, помогающий воспитывать эстрадную уверенность и техническую свободу исполнения.

3. О НЕКОТОРЫХ ДЕФЕКТАХ ИГРОВОГО АППАРАТА И МЕТОДЫ ИХ УСТРАНЕНИЯ.

В школах можно часто услышать жалобу на такие дефекты игрового аппарата у учащихся, как зажатость руки, тряска, слабый или очень резкий звук. Часто можно видеть у играющего ребёнка гримасы на лице, скованность движений. Если этот ученик делает перенос руки, то поворачивается при этом движением всем корпусом. Или другая крайность: очень много лишних движений, которые не объединяют мелодическую линию, а наоборот, «разваливают» её на отдельные звуки.

Вышеперечисленные дефекты (а их число можно было бы увеличить) есть результат или неправильной работы, или каких – то психофизических особенностей ученика.

3.1. Каждому педагогу приходится встречаться с учащимися, у которых имеются недостатки в подготовке, тормозящие развитие в технике. Чаще всего можем наблюдать заторможенность, скованность различных частей рук, включая плечи и спину. Необходимость расслабления мышц плеча и спины заставляет в первую очередь прибегать к игре глубоких по звуку аккордовых последовательностей. При этом надо следить, чтобы ученик хорошо опирался на свод кисти и на пальцы, чувствовал всю руку от плеча и спины, как бы стоящую на пальцах.

В ощущении пальцев и кисти должна быть устойчивость, упругость, сочетающаяся со свободой всей руки, включая спину. Мягкость и сочность звучания возможны только при этом условии. Сначала следует помочь учащемуся проверить это сочетание устойчивости и свободы на одном – двух аккордах, а затем исполнить аккордовые последовательности. Не надо стремиться играть их связно. Играя последовательность, следует останавливаться и проверять ощущение на каком-либо созвучии. Аккорды не должны быть широки по расположению, иначе это принесёт вред, появится напряжение.

Обычно у маленьких детей ещё слабый аппарат, и если педагог требует излишнего фиксирования звука, рекомендуя все пьесы и этюды играть дома в медленном темпе и громко, то это перенапряжение может привести к зажатости каких – либо звеньев руки или плечевого пояса.

Причинами зажатости могут быть также:

- 1) плохая приспособляемость руки и недостаточная растяжка кисти у маленьких рук;
- 2) неумение слушать себя;
- 3) игра непосильно трудных произведений;
- 4) неудобные, нецелесообразные движения.

Такой дефект, как скованность, во многом зависит от психики ребёнка, отсутствие контакта с педагогом, стеснительность, невыученное задание, завышенная трудность программы и т. д. – всё это может надолго помешать свободе и естественности игровых движений.

3.2. Напряжение предплечья и кисти легче всего снять с помощью игры legato, при этом сначала исключаются даже относительно подвижные темпы. Мелодическая линия исполняется обязательно очень связно, полным густым звуком.

Особенно большое внимание должно быть направлено на восприятие взаимосвязи звуков, вслушивание в мелодическую линию, в тот или иной мелодический оборот или просто в более широкий интервал. Ощущение особой точности в кончиках пальцев при этом может и не возникнуть, но на этом нельзя заострять внимание, пока напряжённость мышц не сменится свободным состоянием.

3.3. Несобранность, вялость руки и пальцев.

Для исправления этого недостатка следует сравнить два характера звучания – нужное и получившееся у ученика. Попросить его прислушаться к тому, как играют пальцы, заострить внимание на ощущении в кончиках пальцев. Основным материалом для укрепления на мелкую технику, особенно основанные на позиционной фигурации и гаммаобразном изложении являются Этюды №5, 29, 31 К. Черни оп. 299.

3.4. «Тряска» руки.

Причинами этого двигательного недостатка могут быть:

- а) неумение слушать линию мелодии, характер и направление её движения к кульминации;
- б) частое громкое «выколачивание» пьес в излишне замедленном темпе.

Перечисленные дефекты поддаются в какой-то степени исправлению в процессе осознанной целенаправленной работы. Учащийся должен быть подготовлен к появлению новых технических трудностей и физически, и психологически предварительным изучением упражнений, пьес, этюдов, постепенно подводящих к преодолению этих трудностей. У ученика должно быть воспитано умение думать, слушать, анализировать.

4. РАБОТА НАД ЭТЮДОМ

Уже в репертуаре 1-го класса появляются пьесы относительно подвижного характера. Технические задачи становятся сложнее, а некоторые сочинения уже ставят целью – развитие определённых технических навыков. Несмотря на привлекательность мысли – использовать только художественную литературу, нельзя миновать изучение специально написанного инструктивного материала: этюды, гаммы, упражнения. Недопустимо превращение художественного произведения в объекты технического тренажёра. Конечно, художественное содержание инструктивных этюдов часто весьма скромно, но принципы работы от этого не меняются. Её направленность также определяет характер произведения, заключающиеся в нём трудности.

Существенные и общие задачи педагога должным образом нужно направить на развитие двигательных навыков учащегося. Необходимо иметь налаженный пианистический аппарат. Надо играть удобно для себя, без лишних движений с нужной опорой в кончиках пальцев. Такая свобода исключает как напряжённость мышц кисти и пальцев, предплечья, плеча и спины, так и расслабленное состояние.

Самое большое место в работе над техническим развитием занимает область мелкой, пальцевой техники. Владеть начальными элементами беглости нужно уже в 3-4 классе музыкальной школы, хотя бы для исполнения классических сонатин или пьес в подвижном темпе. Мелкая техника – основа будущего технического мастерства учащегося. Занимаясь с малоподготовленными учениками, педагог иной раз стремясь добиться более сильного звука, при этом, не обращает внимание на то, каким путём он достигается, и вот иллюзия большого звука достигается при «толчках» кистью на каждый палец.

Подобная попытка возместить недостаточную самостоятельность пальцев и их крепость приводит к плохому качеству звука и препятствует развитию беглости, так как при этом не будет вырабатываться и необходимая точность ощущения в кончиках пальцев, их устойчивость, сила.

Пальцы привыкают к пассивности, так как перед ними не ставится никаких конкретных задач. Надо, чтобы ученик понял и почувствовал, как у него звучит инструмент, если пальцы будут брать клавиши спокойно, устойчиво, без лишних движений кисти и руки. Звуковая точность, выработанность звука будут достигнуты только в том случае, если пальцы будут брать клавиши с достаточной опорой, как бы вплетая свои мелкие движения в общее ведение звуковой линии, осуществляемое с помощью кисти и руки в целом.

Ведение звуковой линии предусматривает непрерывность движения от начала построения до его завершения, несмотря на точность каждого звука, подобную линию в этюде нельзя представить себе как ряд отдельно сыгранных звуков. Между ними обязательно есть музыкально-смысловая связь и объединение общим движением кисти и руки.

При исполнении относительно протяжённых последовательностей может способствовать лёгкий наклон руки и кисти по направлению движения. В медленном темпе кисть вместе с пальцами должна чутко реагировать на все повороты мелодического рисунка, без лишних движений. Не следует забывать об участии предплечья, плеча и спины, степень их участия различна, но необходима, иначе возникнет скованность пианистического аппарата, звук будет сухой, бескрасочный.

Иногда учащиеся превращают работу над этюдами в бессмысленное довольно громкое проигрывание. Хотя работа над большим звуком и необходима, но ничто не должно выходить из под контроля сознания и слуха.

После разбора этюда ученик должен ясно представить себе его форму, знать на использование каких видов техники основан этюд, как часто меняется в нём ритмический рисунок, какова мелодическая структура отдельных последовательностей. Только тогда можно двигательно приспособляться к той или иной формуле, находить нужные и удобные для себя движения и ощущения, а потом их закреплять.

Как при изучении любого художественного произведения, работая над этюдами нельзя обойтись без умения представить себе внутренним слухом нужное звучание и потом добиваться его на инструменте.

В этом заключена основа и осмысливание техники. Очень важно, чтобы учащийся при этом мог представить себе звучание каждого построения не только в медленном, но и в быстром темпе. Если такого слухового представления не возникает, то он либо не справится с данной трудностью, либо ограничится бездумной беготнёй пальцев по клавишам. Движения будут опережать слух и сознание, игра окажется бесконтрольной.

Как правило, в этюдах приходится обращать особое внимание на аппликатуру. Необходимо выполнять проставленную в тексте аппликатуру. Но порой эти указания требуют к себе критического отношения. Ученики не всегда понимают, на сколько важно найти удобную аппликатуру и освоиться с ней. Им необходимо разъяснить о необходимости привыкнуть к нужной аппликатуре и не допускать случайных её изменений. Учащиеся старших классов должны знать, что автоматизация движений у пианиста вообще невозможна без использования постоянной аппликатуры. Подбирая её, необходимо проигрывать те или иные фрагменты музыкальных построений в подвижном темпе.

Полезно поучить вызывающее трудности место в сопоставлении с предыдущим и последующим, учитывая переходы с одного мелодического рисунка на другой. Всё это может повлиять на выбор аппликатуры.

Конечно, при изучении этюдов первостепенное значение имеет не только понимание того, в чём заключается трудность, а также её вычленение, специальная работа над отдельными оборотами и разделами произведения. Нередко полезно поучить далеко не самое трудное. Случается, что в этюде, где основная задача сосредоточена в правой руке, у ученика не получается простейший гармонический аккомпанемент. Причина может быть в том, что ученик не прислушивается к сопровождению, не поучил его отдельно, тщательно следя за ровностью звучания аккорда.

Не менее важно умение играть этюд целиком. Сначала следует исполнять его в относительно медленном и среднем темпах, всё прослушивая и если нужно останавливаясь в неудобных местах и проучивая их отдельно. Затем добиваться нужного исполнения в более быстрых темпах.

5.ВЗАИМОСВЯЗЬ ТЕМПА И ЗВУЧАНИЯ

Взаимосвязь темпа и звучания чрезвычайно важна. Нередко на практике случается, что ученик всё тщательно выигрывая в медленном темпе, не в состоянии исполнить этюд в более подвижном. Игра становится нервной, появляется толкание клавиши. Это означает, что ученик не умеет переключаться с довольно плотного звука на сравнительно лёгкое звучание, необходимое в быстром темпе. Поэтому полезно предложить ему исполнить этюд в медленном темпе, но более точно и легко, затем уже увеличить темп.

6.ВРЕМЕННАЯ РОВНОСТЬ

Причина неровности нередко кроется не в плохом ритмическом чувстве учащегося, а в том, что его не приучили слушать и требовать от себя ровности, а также в недостаточном владении своими руками. Необходимость вслушиваться в ровность звучания надо прививать с самого начала обучения. Нужно объяснить ученику, что суть ровности не только в своевременном исполнении первого звука, но и в равномерном распределении всего времени, отводимого на длительности между несколькими звуками. Надо внимательно следить за исполнением последней доли, не укорачивая её, необходимо дослушивать конец предыдущего такта.

Раньше времени не следует ставить перед учеником многообразные задачи в области динамических и звуковых красок, пока ещё не закреплена ровность и точность звучания, иначе можно потерять уже найденное удобство движения; нарушить ровность ведения мелодической линии, могут пострадать едва приобретённые элементы беглости.

Вместе с тем нельзя и обеднять этюд в выразительном отношении, превращая его в механическую задачу на быстроту. Педагогом здесь должно руководить чувство меры.

Иногда с помощью динамического разнообразия и особых выразительных красок, педали, учащийся пытается скрыть свои технические недостатки. Цель, как правило, не достигается, и никакой пользы такая работа не приносит. Этюды лучше исполнять совсем без педали или применять её в самых редких случаях, когда это требуется в исполнительской редакции.

Иногда приходится слышать о том, что учащиеся неохотно работают над этюдами, так как их скучно учить. В этом, я считаю, виноват только педагог. Осмысленная подлинно – музыкальная работа над инструктивными этюдами всегда интересна ученику.

7. РАБОТА НАД РАЗЛИЧНЫМИ ВИДАМИ ФОРТЕПИАННОГО ИЗЛОЖЕНИЯ

7.1. АРПЕДЖИО.

Единство линии, плавное подкладывание 1-го пальца, использование плавного переноса, рука при этом по-возможности находится в сжатом состоянии. Акценты в коротких и ломанных арпеджио рекомендуется делать с помощью бокового движения руки (кругового вращения предплечья).

Немалую трудность для учеников представляют гармонические фигурации, типа альбертиевых басов (разложенных аккордов). Быстрые альбертиевы басы полезно учить медленно, используя вращательные движения кисти, приоткрывая 5-й палец, добиваясь свободы в запястье.

7.2. АККОРДЫ.

Ровность и одновременность воспроизведения всех звуков, выделение мелодического голоса 5-м или 4-м пальцем.

Работать над решением этой задачи лучше методом вычленения, а именно, сначала несколько раз извлекается верхний звук соответствующим пальцем глубоко и насыщенно всем весом руки, а затем исполняется весь аккорд, но при этом необходимо сохранить звучность и ощущение в руке, найденное в предыдущем упражнении. Иногда ученики в многозвучных аккордах упускают середину, не слыша её. Вначале важно проследить, чтобы были слышны все звуки, и только потом работать над выделением верхнего голоса.

7.3. ОКТАВЫ

Если ученик не может, опуская руки и кисть на клавиши, спокойно и удобно для себя брать октаву, то ни о каких навыках исполнения октав не может быть и речи, звучание будет сухим и жёстким, рука быстро устанет. Важнейший момент в начале работы над октавами – свободное и спокойное опускание руки на клавиатуру, обычно сначала на 1-й, затем на 5-й палец.

Движение руки должно быть непрерывно и целенаправленно. Часто при исполнении октав наблюдается лишнее движение. Для этого следует приучать ученика играть как бы вглубь клавиатуры, то есть брать чёрные клавиши у переднего конца, а белые – ближе к чёрным.

Для сокращения сильного подъёма следует представить октавные движения как скольжение по клавиатуре, а не чередование подъёмов и скольжений. Для освобождения напряжения в мышцах большую помощь могут оказать пальцевые движения, то есть использование 4-го и 3-го пальцев на чёрных клавишах.

Основное – научить слушать движение двух голосов, для начала способом динамической разницы. Один голос на *f*, другой на *p* и наоборот. Различным штрихом: верхний голос – *legato*, нижний – *staccato*. Таким способом проучивают не только октавы, но и другие интервалы.

7.4. СКАЧКИ.

Для уверенного исполнения скачков важно знать, откуда и куда надо «прыгнуть». Освоению любого скачка поможет мысленная перегруппировка. Чаще всего точному попаданию мешает ненужная задержка руки на исходной точке, или последующее переживание. Для преодоления этой привычки нужно научить вовремя снимать начальный звук, и тогда далёкая клавиша берётся фактически не скачком, а спокойным переносом руки.

7.5. GLISSANDO (с итал. обозначает «скользя»)

Работа бывает затруднена болевыми ощущениями. Учащийся обычно начинает с того, что ставит палец стоймя и, наклонив его, глубоко ведёт по клавиатуре. При такой постановке палец сталкивается с ребром клавиши, что и вызывает болевые ощущения. Гораздо целесообразнее при тренировке начинать скольжение не со дна клавиши, а с воздуха, фиксируя начало клавиши, постепенно увеличивая давление, пока клавиша не зазвучит.

Этот момент можно сравнить с тем, как самолёт идёт на посадку. Постепенно ученик научится начинать glissando с нужной клавиши.

Способы исполнения: одним 3-м пальцем, 2-м, одновременно 2-3-4 пальцами, при этом рука находится в обычном игровом положении, то есть ладонью вниз, только кисть чуть повёрнута вправо и слегка сплюснута.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вариантов и форм в технической работе очень много. Здесь затронуты лишь некоторые моменты. Хотелось бы подчеркнуть, что работа над техникой – это целый комплекс разных задач, где параллельно решаются вопросы развития игровых навыков, слуха, мышления, мышечной активности, интереса к музыке, а также воспитывается сознательное отношение к работе.