

**Филиал р.п.Гусь-Железный
Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Елатомская детская школа искусств»**

Методическая разработка

**Работа над гаммовым комплексом
с учащимися младших классов
детских музыкальных школ
и детских школ искусств**

Разработана
Бирюковой Светланой Сергеевной,
преподавателем по классу фортепиано

р.п.Гусь-Железный

2024 год

Оглавление

Введение.....	3
I. Роль гаммового комплекса в развитии техники юных пианистов.....	5
II. Работа над гаммовым комплексом с учащимися младших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств.....	8
1. Изучение гамм.....	8
2. Изучение аккордов и арпеджио.....	19
Заключение.....	24
Литература.....	25

ВВЕДЕНИЕ

В данной методической разработке речь идет о гаммовом комплексе, о работе над ним с учениками младших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств. Определяется роль гаммового комплекса в развитии техники юных пианистов. Рассказывается об использовании гаммового комплекса в фортепианной педагогике в разные исторические периоды.

Тема данной методической разработки актуальна во все времена, так как успешное развитие фортепианной техники на основе правильной работы над гаммовым комплексом было и остается одним из главных составляющих в процессе воспитания юных пианистов.

Объектом исследования является работа над гаммами, аккордами и арпеджио с учащимися младших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств.

Целью исследования является анализ правильной работы над гаммовым комплексом, основанный на методическом опыте выдающихся музыкантов, а также на опыте преподавателя – автора данной методической разработки.

В соответствии с целью определены следующие *задачи*:

- определение порядка прохождения гамм, аккордов, арпеджио;
- ознакомление с подготовительными упражнениями в работе над гаммовым комплексом;
- определение способов работы над составляющими гаммового комплекса;
- выявление типичных ошибок учеников.

Методы исследования:

- метод теоретического анализа литературы;

– методы работы с учениками: словесный метод, метод исполнительского показа.

Указанные цель и задачи формируют структуру методической разработки, которая состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

I. Роль гаммового комплекса в развитии техники юных пианистов.

Гаммы диатонические и хроматические, мажорные и минорные; в объеме одной октавы и через всю клавиатуру; сходящиеся и расходящиеся; гаммы одноголосные и двойными нотами, в октаву и в терцию, в дециму и в сексту. Еще есть арпеджио трезвучий, доминантсептаккордов и уменьшенных септаккордов с обращениями, арпеджио короткие и длинные, линейные и ломанные, в движении параллельном и расходящемся. Есть аккорды с обращениями, кадансовые обороты... Весь этот, столь привычный в пианистическом обиходе, «набор» базовых технических формул обычно именуют гаммовым комплексом.

Несмотря на то, что с учащимися детских музыкальных школ и школ искусств этот материал по разным причинам нередко проходят формально, важно помнить, что работа над гаммами и другими упражнениями – это необходимая составная часть воспитания пианиста. Гаммы нужны пианисту всегда. Они изучаются на всех ступенях музыкального обучения. Они «одинаково полезны как начинающему, так и весьма подвинутому ученику и даже опытному искусному исполнителю, - замечает Карл Черни. – Нет такой степени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах сделается излишним».¹

Черни прав: и при воспитании пианиста, и для поддержания должного уровня мастерства без овладения гаммовым комплексом, без постоянной работы над ним не обойтись. Одни только этюды проблемы не решают. Этюды начинают приносить настоящую пользу, когда они бывают освоены до конца – играют свободно, в быстром темпе, со всеми оттенками. Именно в таком виде, а не в медленном, «учебном» темпе в полной мере выявляются смысл этюда, характерная для него техническая

1. Цит. По: Алексеев А.Д. Из истории фортепианного искусства. Хрестоматия. Киев, 1974. С.101.

формула и специфический характер движений. При игре в медленном темпе, когда пальцы поднимаются и опускаются подобно молоточкам, характер движения остается в разных этюдах, в сущности, одним и тем же. Чтобы выучить этюд как следует, потребуется немало времени. Гаммовый же комплекс осваивается сравнительно легко, и сразу же начинает «работать» на выработку и накопление технического мастерства. Важно отметить, что в отличие от этюдов, часто направленных на развитие одной из рук, здесь задействованы обе руки одновременно: левая упражняется и развивается на равных с правой.

Изучение гамм, арпеджио, аккордов стало обязательной частью музыкального воспитания в незапамятные времена, еще в клавирной педагогике, при обучении игре на клавишно-струнных инструментах – чембало, клавикорде, клавесине. Об «упражнениях в гаммах» говорится уже в трактате конца XVI века – «Трансильванце» Дж.Дируты.² Игры гамм и их аппликатуры так или иначе касаются авторы клавирных «Школ» XVIII века – Тюрк, Лелейн и др.

Но только к концу XVIII – началу XIX столетия, когда фортепиано окончательно вытесняет из обихода другие клавишные инструменты, когда формируется собственно фортепианный стиль и развивается виртуозное исполнительство, гаммовый комплекс и в первую очередь гаммы становятся, по выражению Черни, «основой» фортепианного обучения, и им уделяется самое большое внимание.

В истории советской фортепианной педагогики был период (в 30-х годах), когда развивать технику ученика предписывалось только на художественных произведениях и рекомендовалось вообще отказаться от изучения гамм. Педагоги старой школы тайком проходили их со своими учениками. Таких педагогов считали отсталыми. Однако практика

2.Алексеев А.Д. Из истории фортепианного искусства. Хрестоматия. Киев, 1974. С.77.

довольно быстро показала неправильность позиций «передовых» фортепианных педагогов. Учащиеся, не прошедшие через школу гамм, трезвучий и т.п., в техническом отношении постоянно отставали: каждая гамма, арпеджио, встречающиеся в музыкальных произведениях, превращались для них в тяжелое препятствие, которое в каждом отдельном случае нужно было снова и снова преодолевать.

Итак, какую цель преследует игра гамм, трезвучий и септаккордов?

Во-первых: усвоение основных технических формул фортепианной техники, варианты которых на каждом шагу встречаются в художественной фортепианной литературе всех стилей.

Во-вторых: изучение гаммового комплекса имеет важное значение для воспитания в ученике понимания основных закономерностей аппликатуры.

Исходя из вышесказанного, становится очевидным, что работать над гаммовым комплексом с учащимися детских музыкальных школ и детских школ искусств необходимо и делать это следует весьма добросовестно. При этом нужно обязательно стараться увлечь ребенка в данном процессе работы и помнить ряд важных моментов:

1. Прохождение гамм, трезвучий и септаккордов не должно быть введено слишком рано.
2. Разучивание гамм, как и всякого тренировочного материала, не должно носить механического характера.
3. Гаммы, трезвучия и септаккорды следует разучивать и отрабатывать не только двумя руками, но и каждой рукой в отдельности.

II. Работа над гаммовым комплексом с учащимися младших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств.

1. Изучение гамм.

К ознакомлению ученика с гаммами следует приступать в конце первого, начале второго года обучения, планомерно работая в дальнейшем с учеником над развитием навыков в этой области техники.

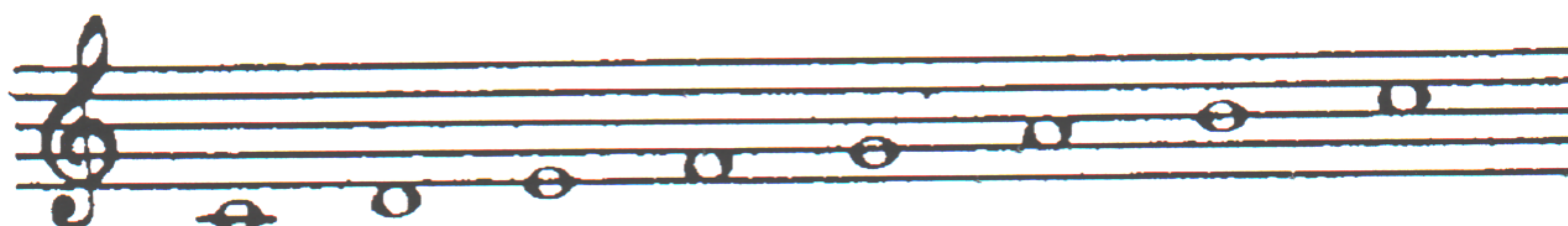
В формировании исполнительского мастерства пианиста работа над гаммами играет существенную роль. Гаммы необходимы для развития пальцевой техники и для подготовки к овладению различными пассажами гаммообразного типа, часто встречающимися в фортепианных произведениях. Осмысленное и правильное использование гамм как материала для упражнений способствует развитию ровности и беглости пальцевых движений, навыкам певучей и выразительной игры *legato*, владению нюансировкой, тембровыми и динамическими красками и различными способами звукоизвлечения.

Всем известно, что существуют пособия, в которых гаммы выписаны во всех тональностях с проставленной над каждым звуком аппликатурой. Такие пособия действительно необходимы тем, кто приступает к изучению гаммового комплекса. При этом очень важно приучать ребенка самостоятельно определять структуру каждой гаммы, каждого арпеджио, а также их аппликатуру. Только такое, самостоятельно добытое знание бывает по-настоящему прочным. К пособию же нужно прибегать только как к справочнику, чтобы проверить себя или что-то уточнить.

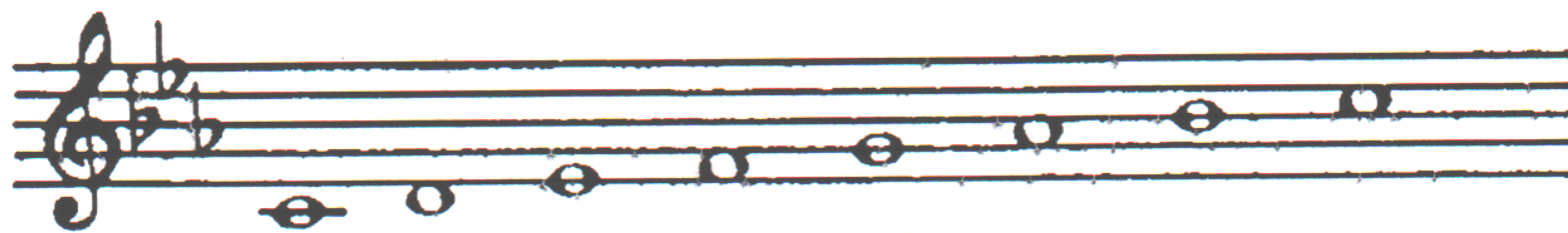
Ученика нужно знакомить со строением гамм.

Мажорная гамма: *тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон...*

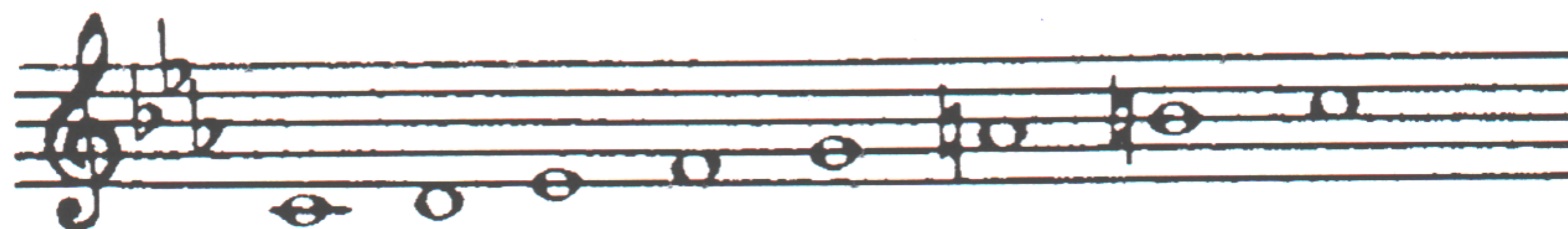
Вот мажорный звукоряд от ноты ДО:



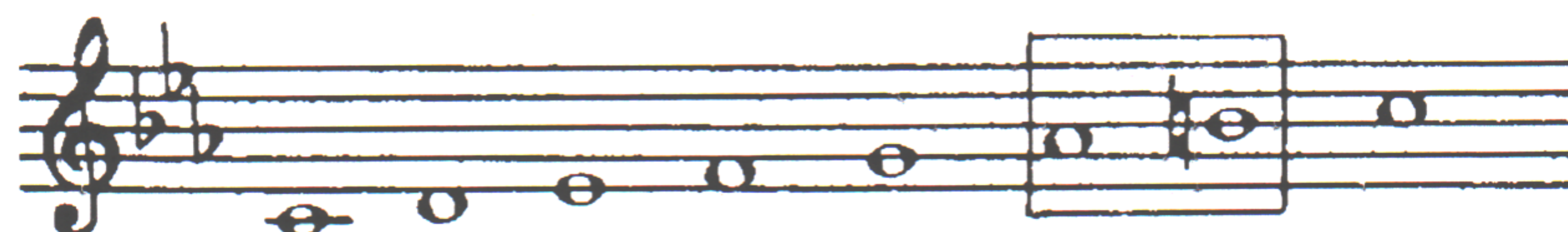
А вот натуральная минорная гамма от того же звука: *тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон.*



Разница между гармоническим и мелодическим минором – в высоте VI и VII ступеней. В мелодическом миноре повышены VI и VII ступени:

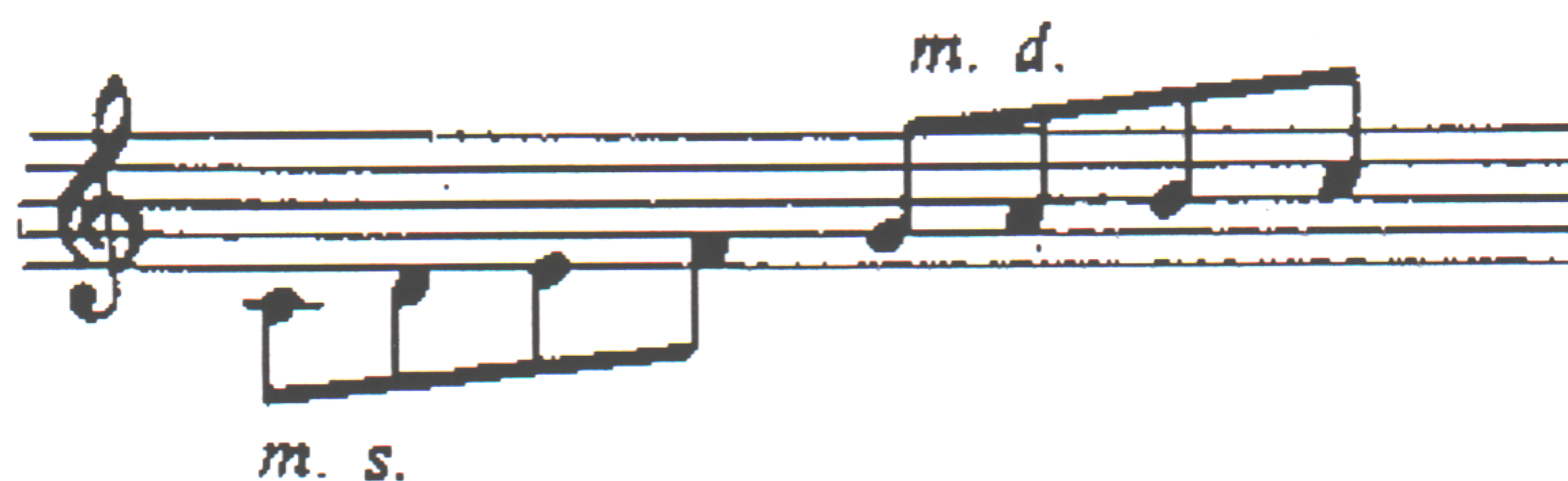


В гармоническом миноре повышена только VII ступень. Тут –то, между натуральной VI и повышенной VII ступенями, и образуется целых полтора тона – та увеличенная секунда, благодаря которой гармонический минор так хорошо опознается на слух:



Этих знаний достаточно, чтобы построить мажорную или минорную гамму от любого из 12 звуков. С учениками, обладающими хорошим слухом, стоит подбирать гаммы по слуху. Если возникает сомнение в правильности подбора, всегда можно проверить себя по правилу построения гамм.

Заботу о том, какими пальцами следует играть, можно оставить на потом. Сначала важно научиться свободно исполнять гаммы от любого звука, в любой тональности, а для этого стоит поначалу играть их двумя руками поочередно: четыре первых звука (нижний тетракорд) – левой рукой, четыре следующих (верхний тетракорд) – правой:



Можно добавить к гамме заключение в виде нисходящего трезвучия V ступени:



Вот мы и настроились на следующую по квинтовому кругу гамму – Соль-мажор:



И так «покатится колесико» дальше, через все 12 тональностей, пока не вернется к исходному До-мажору.

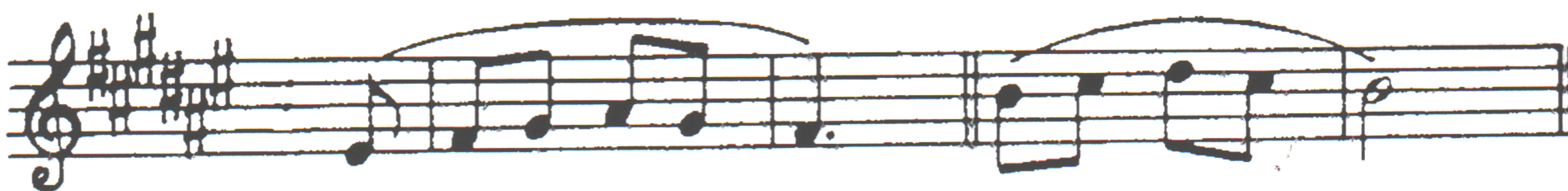


«Катить колесико» можно и нужно и по минорным гаммам.

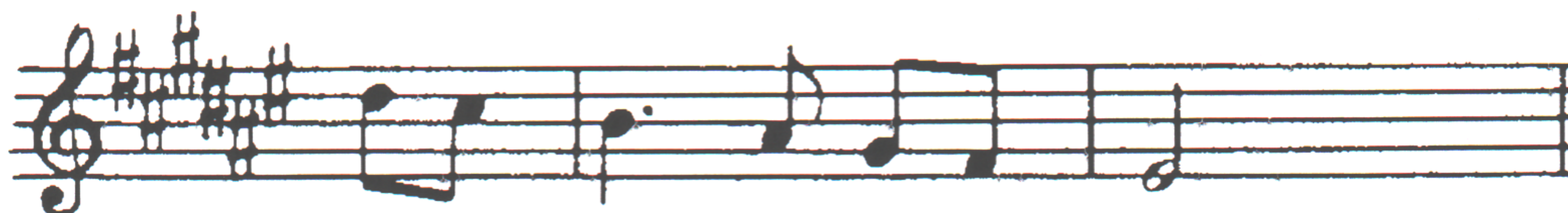
Для педагогов, занимающихся с малышами, интересным может оказаться способ творческого освоения гамм, разработанный английским педагогом-пианистом Т.Маттеи – в виде увлекательной игры в их «строительство». Возьмем гамму Фа-диез мажор. Строительным материалом здесь будут два блока:



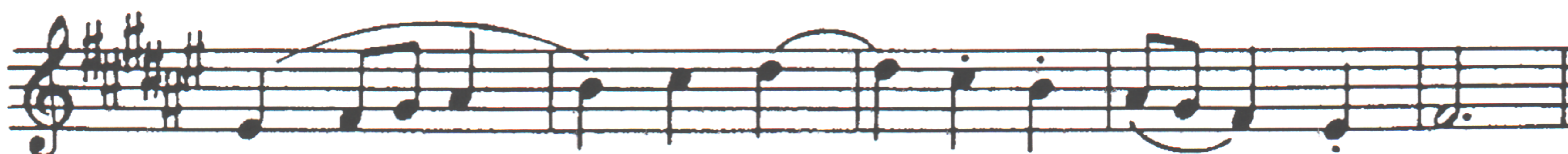
С этими блоками и начинается игра. Можно повторить каждый из них по несколько раз:



Можно превратить каждый блок в попевку, придумав подходящий ритм:



Затем можно объединить материал в одной мелодии:

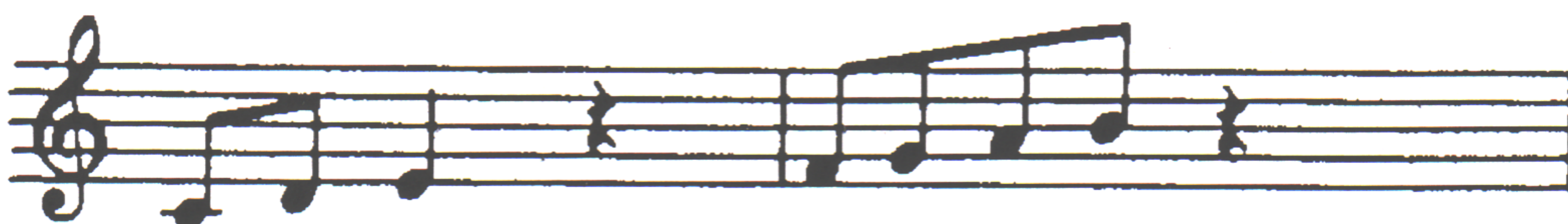


После такой игры с элементами гаммы исполнить ее в основном виде – от тоники до тоники – не представит большого труда. При этом сразу запоминается – осваивается порядок пальцев.

После таких занятий происходит переход к игре гамм правой и левой рукой поочередно.

Педагогическая практика убеждает в целесообразности уделять достаточное внимание подготовительным упражнениям, предшествующим изучению гамм. Эти упражнения должны быть построены на элементах, из которых складывается гаммообразное движение.

Продолжая «катить колесико» по квинтовому кругу тональностей, ребенок учится играть уже освоенные в структурном отношении гаммы одной рукой, с паузой между двумя ее отрезками – группой из трех нижних нот (трихорд) и четырех верхних (тетрахорд):



Играть это упражнение следует так, чтобы переход от звука к звуку совершался плавно, чтобы движение было непрерывным, текучим.

Как известно, в гаммах фигурируют два основных момента: поступенное движение трех, четырех и пяти пальцев подряд и

подкладывание первого пальца (или же переключивание через первый палец) при переходе из одной позиции в другую.

Для первого вида движения полезными являются подготовительные упражнения по три, четыре и пять звуков в непрерывном последовании:



Так же по четыре и пять звуков.

«Переступать» с пальца на палец нужно без всяких толчков. Запястье должно быть гибким и свободным. Его нужно плавно перемещать так, чтобы кисть руки направлялась в сторону движения, и к моменту начала каждого звука первый палец оказывался уже над нужной клавишей.

Очень внимательно надо относиться к подкладыванию первого пальца и переключиванию через первый палец, так как правильность выполнения этих движений является одной из основных трудностей гамм и арпеджио. Полезными в этом смысле могут быть упражнения без инструмента:

1. Круговые вращательные движения первым пальцем в воздухе.
2. Горизонтальная работа первого пальца (под ладонь).
3. Ладонь «захватывает» первый палец.

При переключивании через первый палец необходимо следить за активностью третьего и четвертого пальцев, которые должны быть максимально закругленными. Кроме того, надо позаботиться о том, чтобы не задерживать первого пальца на только что сыгранной им клавише, а сразу же переносить его в новую позицию.

Еще больше хлопот доставляет подкладывание. Умело подложить первый палец – непростое дело.

Как указывает в своем «Пособии для педагогов и учащихся» Е.Ф.Гнесина, необходимо: «1. С самого начала работы с первым пальцем внимательно следить за тем, чтобы не было прогибания первого сустава

большого пальца, что бывает довольно часто и что впоследствии сильно отражается на игре двойными октавами и аккордами. 2. Первый палец, как и все другие пальцы, должен быть слегка закруглен и должен легко опускаться на клавишу (закругленным концом) без толчка и опоры на него всей руки»³.

В соответствии с этими указаниями Е.Ф.Гнесина дает ряд упражнений, развивающих свободное и «самостоятельное» движение первого пальца, приучающих ученика к правильному подкладыванию первого пальца и подготавливающих к игре гамм:



Весьма важно при этом указание Е.Ф.Гнесиной, что при подкладывании первого пальца в подготовительных упражнениях к гаммам «...первый палец нужно слегка подводить под ладонь (сначала к третьему, впоследствии к четвертому пальцу), отводя немного, совершенно свободно кисть в сторону движения»⁴.

Подкладывание первого пальца обязательно должно быть подготовлено гибким запястьем, плавно движущимся в направлении гаммы. Если подкладывание не подготовлено, то в момент нажатия третьего или четвертого пальцев запястье резко вздергивается, нарушая плавность звуковедения. Бывает и так, что при взятии клавиши первым пальцем, только что осуществившим подкладывание, запястье резко «ныряет», то есть идет вниз.

3,4. Елена Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. М.-Л., 1940. С.4

Особенно часто встречаются следующие ошибки:

- первый палец подготавливают к подкладыванию слишком рано: уже при опускании второго пальца (при движении правой рукой вверх) его сразу глубоко подводят под ладонь. Результат – напряжение руки и рывок, порождающий ненужный акцент на следующем за тем звуке;
- первый палец, наоборот, подкладывают в последний момент (этот недостаток встречается чаще). Характерный признак такого запоздалого подкладывания – резкое движение локтем в сторону;
- кисть при подкладывании остается неподвижной, а первый палец «подсовывают» под неподвижную ладонь.

Как же правильно произвести подкладывание? Первый палец (при игре правой рукой вверх), едва он отыграл, надо сразу же начать подводить к клавише, которую ему следует взять. Локоть и плечевая часть руки при этом отводятся вправо, а кисть постепенно и плавно чуть- чуть приподнимается и одновременно немного поворачивается по ходу движения. Затем, в момент подкладывания, кисть совсем немного опускается. Так, в пределах октавы, кисть проделывает два волнообразных объединяющих движения.

Первый палец не должен занимать слишком низкого положения. «Лежащий первый палец, - замечает Л.Оборин, - неловок, неуклюж в движениях и более напряжен, чем высокий первый палец. Играющий опирается на третий палец и затем как бы соскальзывает на легкий и высокий первый палец»⁵.

Существует множество упражнений на подкладывание и перекладывание пальцев, ими предваряется систематическое изучение гамм, они используются и для исправления дефектов в этом отношении.

Привожу в пример некоторые из них:

5.Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания. М., 1977. С. 51-52.



Есть смысл начинать с фрагментов гамм Ре-бемоль, Фа-диез и Си мажор:



Поскольку игра идет главным образом на черных клавишах, под сводом руки оказывается больше пространства, а значит — свободы для подведения первого пальца под ладонь. В этих условиях легче выполнить совет Л.Оборина «соскользнуть» с третьего пальца на «легкий и высокий» первый.

Среди упражнений есть и такие: играть любую гамму аппликатурой 1,2,1,2,1,2,1,2 или 1,3,1,3,1,3,1,3 или 1,4,1,4,1,4,1,4.

Г.Нейгауз советует вычленять в звукоряде гаммы лишь те звуки, на которые приходится подкладывание:



В работе над гаммами нужно стремиться к ровному и певучему звучанию, к хорошему legato, основанному на плавных, координированных движениях руки. Если ученики играют гаммы, ведя руку при неподвижном положении запястья, то это приводит к тому, что пальцы двигаются без активной помощи руки. При таком способе игры рука висит в воздухе и «не вмешивается» в работу пальцев. Игра гамм этим приемом характерна поверхностным звуком, отсутствием настоящего legato.

При «нырянии» руки на первом пальце, то есть использовании одного лишь вертикального движения запястья вверх и вниз возникает неровность звучания.

Нередко отсутствие хорошего legato и неровное звучание происходят и от того, что движение каждого пальца сопровождается толчком руки. Обычно этот дефект появляется в тех случаях, когда педагог слишком рано приступает к работе с учеником над гаммами, не добившись правильных пальцевых движений на начальных упражнениях.

В вопросе о порядке изучения гамм существуют разные мнения. Считаю, что стоит прислушаться к совету Маргариты Лонг. «Изучение хроматической гаммы с ее близкими интервалами и частым употреблением большого пальца должно предшествовать изучению диатонической»⁶, - рекомендует известная французская пианистка и педагог. Отличная рекомендация! Хроматическая гамма элементарна по своей структуре (играются все звуки подряд); подкладывание первого пальца совершается в очень тесной позиции, на самом близком расстоянии; вырабатывается

6. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. Л., 1963. С.62.

точность прикосновения, ловкость и гибкость большого пальца.

Что касается диатонических гамм, то после качественной работы над подготовительными упражнениями и хроматической гаммой, я со своими учениками прохожу их в порядке квинтового круга, так как первые пять гамм исполняются одинаковой аппликатурой. С техническими трудностями удастся справиться, поскольку на первом этапе изучения гамм ученики играют их достаточно долго в медленном темпе, запоминая пальцы и отрабатывая правильность всех необходимых движений.

Начинать учить гаммы следует каждой рукой отдельно в пределах одной и затем двух октав. Разучивание первых пяти гамм двумя руками целесообразно начинать с расходящегося движения, так как при этом пальцы располагаются в симметричном порядке.

Гаммы в параллельном движении лучше играть на расстоянии двух октав между руками, так как при этом обеспечивается более удобное положение рук по отношению к корпусу. Кроме того, при таком широком интервале ученик более ясно слышит каждый звук и лучше может контролировать качество звукоизвлечения.

Пока ученик не достигнет уверенного и свободного исполнения гамм в параллельном движении в пределе двух октав, не следует переходить к игре гамм в три и четыре октавы.

Не стоит откладывать надолго знакомство с минорными гаммами. Учить их нужно почти одновременно с мажорными, лишь с небольшим отставанием во времени. Предлагаю проходить минорные гаммы как параллельные мажорным.

Иногда уместно нарушить избранный порядок изучения ради такого, который диктуется учебным репертуаром учащегося. Допустим, вы работаете над пьесами в таких-то тональностях. Преследуя определенные цели, можно освоить в этих же тональностях гаммовые комплексы.

В работе над гаммами важно помнить, что быстрая игра ни в коем случае не должна допускаться в ущерб ритмической и звуковой ровности, хорошему качеству звука и правильности движений.

При исполнении гамм следует приучать ребенка к внимательному контролю за качеством звучания, к тому, чтобы он вслушивался в каждый звук. Такого рода задача тесно связана с вопросом о темпе игры гамм. В зависимости от звукового задания педагог должен подсказать ученику темпы, в которых он должен играть. Правильное установление пределов быстроты исполнения гаммы для данного ученика является весьма важной задачей педагога. Ученик не должен играть гаммы механически, не слушая того, что у него получается.

Для того, чтобы избежать небрежной игры «как попало» ради быстроты, следует давать ученику определенные задания, направляющие его внимание на звуковую сторону исполнения гамм. В качестве тренировочных упражнений полезно использовать советы Лешетицкого, Сафонова и многих других педагогов, recommending играть гаммы с различной нюансировкой, добиваясь от ученика постепенного *crescendo* и *diminuendo* в пределах от *pp* до *f* (не допуская чрезмерной силы нажатия, вызывающей напряжения руки), или играть гамму одной рукой *пиано*, а другой *форте*.

Можно менять и артикуляцию на протяжении одной и той же гаммы. Например: начать *legato*, а с третьей октавы перейти на *staccato*.

А еще лучше вместо рекомендаций: громко-тихо, быстро-медленно, связно-отрывисто делать установку на выразительность звучания, то есть, ведя работу над динамическими, артикуляционными, темповыми вариантами, ставить задачи художественного порядка. «Никакое упражнение, каким бы сухим оно ни казалось, не должно быть играно мертвым безжизненным тоном, - пишет В.Сафонов. – Живость звука есть единственное условие плодотворного упражнения»⁷.

7.Сафонов В.И. Новая формула. С.17.

Поставить задачу можно, например, таким образом: «пропеть» гамму так, как если бы ее играли скрипач или виолончелист, штрихом *legatissimo*. Или так: исполнить гамму серебристым, прозрачным, легким звуком, с постепенным затуханием к концу.

Итак, на гаммах с первых лет обучения воспитывается техническое мастерство пианиста: беглость, а также ровность, четкость, артикуляционное и динамическое разнообразие звучания, то есть все то, что составляет понятие техники в широком значении этого слова.

2. Изучение аккордов и арпеджио.

Параллельно разучиванию гамм следует работать с учеником и над усвоением аккордов и различного вида арпеджио. Аккорды относятся к крупной технике, с которой ученик в начале обучения почти не встречается в разучиваемых им произведениях. Поэтому нельзя недооценивать игру аккордов, так как они часто являются единственным способом развития крупной техники в младших классах.

После овладения подготовительными упражнениями по два звука можно приступить к игре аккордов в виде трезвучий и их обращений в тональностях тех гамм, которые в данное время разучиваются. Начинать следует с трезвучных аккордов. Правая рука:



Левой рукой играть октавой ниже.

Весьма важно, чтобы каждый аккорд звучал не резко, чтобы ученик не бросал, а мягко и свободно опускал руку, погружая пальцы в клавиши до самого дна.

Полезно заниматься таким образом: пальцы активно «берут» аккорд; взяв его, не нужно спешить переходить к следующему. Покачивая

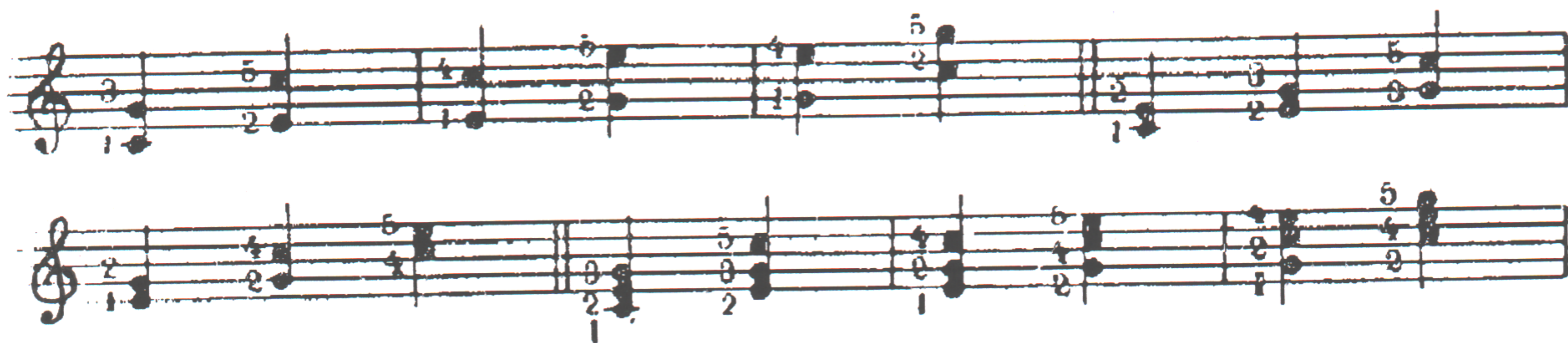
запястьем, приподнимая и опуская его, надо постараться ощутить, как рука устойчиво опирается на пальцы, которые надежно и спокойно, без малейшего напряжения удерживают аккорд. Такой способ позволяет почувствовать свободу руки и заострить внимание на активности и цепкости пальцев.

Полезно также заниматься аккордами в динамическом разнообразии звучности. Можно, например, начать играть первый аккорд *pianissimo* и постепенно усиливать звучание на следующих аккордах. При исполнении надо особенно следить за рукой ученика – за устойчивостью пальцев и пястных косточек и отсутствием напряжения в запястьи.

Четырехзвучные аккорды нужно вводить по мере увеличения руки и приобретения необходимых игровых навыков. Это становится возможным примерно в конце третьего, начале четвертого класса.

В качестве предварительных упражнений к большим аккордам и к соответствующим видам арпеджио Е.Ф.Гнесина рекомендует играть составные части аккордов:

Правая рука:



Это упражнение, как и все виды аккордов, следует проучивать каждой рукой отдельно, а затем уже переходить к игре двумя руками.

Целесообразно знакомиться с арпеджио, начав играть их по три звука:



После усвоения этого простейшего вида арпеджио можно перейти к арпеджио трезвучий по четыре звука. Происходит это, как правило, в третьем классе. Работе над арпеджио могут предшествовать упражнения.

Вот одно из них:



В коротких арпеджио по три и по четыре звука следует приучать ученика к тому, чтобы кисть руки слегка повышалась при движении от первого к пятому пальцу. Рука должна плавно двигаться вдоль клавиатуры так, чтобы первый палец, а в обратном движении – пятый палец всегда вовремя оказывался над нужной клавишей при переходе с позиции на позицию. Кисть проделывает волнообразное движение, начиная приподниматься на втором звуке и опускаясь к первому пальцу перед новым арпеджио. При этом не нужно делать лишних движений рукой, необходимо следить за тем, чтобы локоть не был чрезмерно активным.

Короткие арпеджио из четырех звуков можно играть и иначе – так, как их было принято играть в фортепианных классах Санкт-Петербургской консерватории в 1860-х годах:



В таком варианте игра арпеджио становится полезной еще и с ритмической точки зрения.

Передерживание пальцев, их запоздалое снятие во время игры арпеджио является следствием недостаточной активности пальцев. Необходимо работать в медленном темпе, высоко поднимая каждый палец. Полезно бывает временно перестать играть legato, а упражняться в

артикуляции non legato или staccato. Часто этот большой недостаток связан с неумением слушать себя.

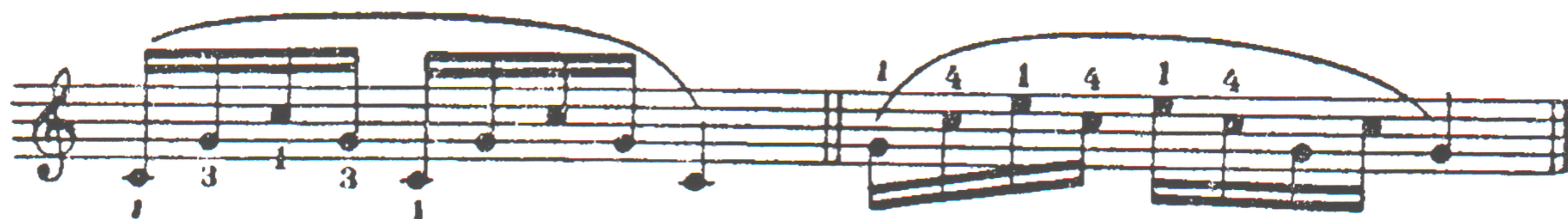
Слабый слуховой контроль приводит и к таким общераспространенным ошибкам, как ритмическая и звуковая неровность.

Длинные арпеджио относятся к программным требованиям четвертого класса, но с наиболее подготовленными учениками можно начать заниматься ими и в третьем классе. При игре длинных арпеджио вновь возникает вопрос с подкладыванием и перекладыванием первого пальца. Делать это сложнее, чем при исполнении гамм: первому пальцу приходится дотягиваться до более отдаленных клавиш. Здесь требуется еще большая гибкость, ловкость, пластичность движений. Полезно учить арпеджио с постепенным наращиванием составляющих его тонов:



Сохранение legato при подкладывании первого пальца и перекладывании третьего пальца в обратном движении является обязательным на данной стадии обучения, так как иначе арпеджио будет звучать как ряд оторванных друг от друга групп по три звука. Когда подкладывание произведено, важно сразу же перенести ладонь через первый палец, чтобы она заняла свое место над следующей позицией. Необходимо следить за тем, чтобы локоть в момент подкладывания и перекладывания пальцев не делал лишних движений, а запястье не поднималось высоко.

Большую пользу могут дать упражнения на подкладывание и перекладывание пальцев:





Длинное арпеджио должно звучать как ровная, непрерывно льющаяся мелодическая линия. Исполнять его следует без лишних движений, ненужных акцентов, которые особенно часто появляются при игре первым пальцем. Полезно учить арпеджио с легкими пальцевыми акцентами на каждом первом из четырех звуков. Тогда, если играть его в четыре октавы, акцент будет приходиться на все пальцы по очереди.

Арпеджио трудны не только тем, что звуки в них идут не подряд, как в гамме, но и тем, что расстояние между тонами, «шажок» с одного звука на другой не остается одинаковым, а то и дело меняется.

Работая с учеником над теми или иными видами арпеджио, следует также, как и в гаммах, применять разнообразные динамические оттенки и ритмические варианты, добиваясь ровности и хорошего качества звучания, плавности и свободы движения. Важную роль играет объяснение ученику конкретных задач упражнения на примерах использования арпеджио в художественных произведениях.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение гаммового комплекса на всех ступенях музыкального образования, если оно методически грамотно и разумно организовано, способно принести огромную пользу для собственно технического и музыкального развития того, кто обучается игре на фортепиано. Но и тогда, когда период ученичества остается позади, без систематической разработки этой поистине золотой жилы, как правило, не может обойтись ни один пианист. Эта мысль подтверждается высказыванием выдающегося виртуоза Иосифа Гофмана: «Хорошо сыгранная гамма – поистине прекрасная вещь. Только их редко играют хорошо, потому что недостаточно в этом упражняются. Гаммы – это одна из самых трудных вещей в фортепианной игре; и каким образом учащийся, который стремится подняться над уровнем посредственности, может надеяться на успех без основательной и серьезной тренировки во всякого рода гаммах, - этого я не представляю»⁸.

8.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 85.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Из истории фортепианного искусства. Хрестоматия – Киев, 1974.
2. Гнесина Е. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники – М.: Ленинград, Музгиз, 1940.
3. Гофман И. Фортепианная игра – М., 1961.
4. Корыхалова Н. Играем гаммы – М.: Музыка, 1995.
5. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений – Л., 1963.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры (записки педагога) – М.: Музгиз, 1958.
7. Оборин Л. Статьи. Воспоминания – М., 1977.
8. Очерки по методике обучения игре на фортепиано под редакцией А. Николаева (выпуск 1) – М.: Музгиз, 1950.
9. Путь к совершенству под редакцией С. Стуколкиной (диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике) – Санкт-Петербург: Композитор, 2007.
10. Сафонов В. Новая формула – Планета музыки, 2017.