

МАУДО «Детская школа искусств» городского округа Кашира»

**«Доигровые упражнения по методике
А.А. Шмидт – Шкловской»
(методическая работа)**

**Подготовила:
Оводкова Майя Николаевна
преподаватель фортепиано**

2019 год

С музыкой дети встречаются очень рано. Игра на фортепиано, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть так же не возможно, как и выполнять какое-либо действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Положение пальцев должно быть таким, чтобы его можно было бы легко изменить. Слишком вытянутые пальцы трудно сокращать; согнутые, крючкообразные неспособны разгибаться во второй фаланге. Поэтому предпочтительнее естественная, слегка закругленная форма пальцев, дающая возможность и сокращать, и свободно «открывать» и «закрывать» их. Наиболее естественны движения «целых» пальцев, работающих «из ладони». В этих движениях активное участие принимают межкостные ладонные мышцы. Эти мышцы играют важную роль в работе пианиста, и не случайно Й. Гат считал их развитость главным условием беглости.

С первых шагов необходимо приучать ребенка к правильному звукоизвлечению. К знакомым функциям рук прибавляется еще одна – руки становятся его голосом, они научаются петь и говорить, выражать звуками то, что ребенок чувствует. И руки – голос могут петь и говорить тихо и громко, ласково и сердито, мягко и резко, распевно и сухо. Вот установка, которая должна быть усвоена, понятна и прочувствована. В работе с малышом педагог в нужных случаях «переливает» из своих рук в руки ученика моторные ощущения, своими руками в буквальном смысле слова формует, лепит податливые руки ребенка, призывает к подражанию, прибегает к сопоставлениям, понятным маленькому человечку, к детским играм...

Посадка за инструментом.

У Анны Абрамовны Шмидт-Шкловской, которая была ученицей Ф.М. Блуменфельда и преподавала в одной из музыкальных школ г. Ленинграда, была создана целая система организации пианистического аппарата. Я часто пользуюсь ее рекомендациями, упражнениями.

Хорошо освобождает руки следующее упражнение: активная супинация (поворот в сторону 5 пальца) и пронация (в сторону 1 пальца). Движения имитируют ввинчивание и вывинчивание лампочки, которые необходимы при игре арпеджио, трелей, фигураций. То же проделываем при свободно опущенных руках.

Пианистическому воспитанию и развитию музыкально-слухового представления ученика предшествует систематическая работа по формированию первоначальных игровых навыков: естественное положение корпуса, незаторможенные, плавные и гибкие движения всей руки, точность и ясность ощущения кончиков пальцев... Прежде всего следует должным образом усадить ребенка за инструментом: ноги опираются на скамеечку. Главным ощущением правильности осанки должно быть ощущение «стержня», проходящего вдоль спины, прогнутости торса, поддержки всего корпуса мышцами поясницы. При этом лопатки прилегают к спине, грудь открытая, широкая, плечи опущены. Поддержка мышц спины – одно из главных условий неутомляемости аппарата. Сохранять осанку помогает хорошая опора на ноги. Она, кроме того, позволяет привставать на кульминациях, увеличивая тем самым опору на клавиатуру. Наиболее удобная посадка, при которой можно было бы в любую минуту встать, не приглатываясь заранее.

Поддержка нижних мышц регулирует вес руки, передаваемый в клавиши, придает руке упругость, легкость; от нее зависит рабочий тонус. Упругость тонуса сочетается с таким состоянием рук, при котором по ним как бы «течет звук» из корпуса через пальцы и клавиши в струны. «Проводимость звука» - это, прежде всего, отсутствие зажатий, фиксаций, спазмов – состояние полной свободы, полного слияния пианиста с инструментом.

Работа над приемами звукоизвлечения.

Работа над приемами звукоизвлечения должна производиться с самого начала обучения. Задачи взаимодействия пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии следует ставить при прохождении кантиленных пьес. Прежде всего, необходимо, чтобы ученик не толкал пальцем клавишу, не стучал по ней. Мягко, плотно и глубоко погружать палец в клавишу, следить, чтобы кисть выполняла функцию своего рода рессоры. «Следует играть так, чтобы пальцы всегда ощущали «дно» клавиши, чтобы каждый палец входил в клавишу с каким-то особым физическим удовольствием», - учил пианист В.В.Софроницкий. В одной из статей М.Воскресенский – ученик Л.Н.Оборина – писал: «Подушечки пальцев как бы «налиты свинцом». Прием *tenuto* предполагает использование веса кисти и подчас предплечья. Этот вес как бы переходит с пальца на палец. Но в самый момент соприкосновения пальца с клавишей нужно найти такое соотношение замаха пальца с его весом и весом кисти, которое именно в момент нажатия клавиши обеспечит известную «рессорность» и сделает удар наиболее пластичным. Чем полнее звук, тем круглее палец, тем больше его опора на сустав, связывающий его с кистью. Чем легче звук, которого вы хотите достигнуть, тем больше выпрямляется палец».

Проблема – добиться совершенно ровной игры.

Учащийся должен уметь играть достаточно продолжительные фрагменты музыки абсолютно ровным звуком. В чем тут заключается собственно техническая, пальцевая трудность? В том, прежде всего, что пальцы человека от природы разнятся по своей силе и подвижности. Одни, 1-й и 2-й пальцы, сильнее, другие – 4-й и 5-й – слабее. Особенно инертен и слаб в мышечном отношении 4-й палец. Итак, десять различных пальцев – десять различных пианистических «индивидуальностей». А от играющего требуется, как говорилось, практически идеальная выровненность звуковых линий. В чем же выход? В развитии слабых пальцев, подтягивании их к уровню сильных. Никогда не следует, намечая аппликатуру учащемуся, заменять слабые пальцы сильными; не следует давать «поблажки» 4-му и 5-му пальцам, как это нередко практикуется. Полезны также специальные упражнения для слабых пальцев. Мы знаем много у Ш.Ганона, у А.Шмидт-Шкловской, у Баренбойма, у А.Артоболевской и других педагогов – пианистов. (Примеры приводятся ниже).

Во избежании мышечных перенапряжений у учащихся начинать такие упражнения следует с самых медленных темпов, и лишь в дальнейшем, по мере натренированности, темп можно постепенно прибавлять.

Неровное исполнение пианиста зависит и от отсутствия слухового контроля. Слух и внимание – неотъемлемая часть ровной игры. Замечено, что большинство двигательнотехнических неполадок у учащихся возникает там, где они спешат, ускоряют игру.

Г.Г.Нейгауз писал: «Я заставляю тогда ученика очень медленно, так сказать, шаг за шагом, проигрывать эту фигурацию, тщательно следя за тем, чтобы необходимые передвижения руки, кисти и предплечья совершались совсем плавно, постепенно, без единой задержки, без малейшего толчка; и главное здесь – «предусмотрительно», с точным учетом готовить положение каждого пальца на нужной ему следующей клавише».

Шмидт-Шкловская советует проверять опору и «проводимость звука».

Неиграющей рукой «покачайтесь» сверху на кисти, предплечье, плече играющей руки и почувствуйте, как вся рука пружинит и «пропускает звук» в клавишу.

Проверка свободы незанятых пальцев и всей руки:

- а) Возьмите звук одним пальцем, остальными легко, без напряжения по- вибрируйте в воздухе или похлопайте по клавишам. Следите за тем, чтобы первый палец «отдыхал».
- б) Держась на опорном пальце, слегка раздвиньте свободные пальцы и затем верните их в исходное положение. Звук должен все время тянуться.

Роль первого пальца.

Обладая способностью противопоставляться другим пальцам и ладони и отводиться от последней на значительное расстояние, он исключительно независим. Наиболее естественное положение первого пальца – слегка в сторону от ладони, но так, чтобы было возможно сближение его с остальными пальцами. Первый палец работает легко, без всяких усилий. Очень полезные упражнения у Шмидт-Шкловской для первого пальца:

Круговые движения первого пальца. Следите, чтобы палец работал легко, без напряжения, палец в суставе не сгибайтесь и не напрягайте кисть.

Упражнения для ощущения подвижности первого пальца: а) «катайте» воображаемые хлебные шарики 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 пальцами; б) слегка прижимайте подушечки 2-5 пальцев к первому, как бы прощупывая их.

Очень важна его роль при игре гамм и всего комплекса. Гаммы нужны пианисту всегда. Они «одинаково полезны как начинающему, так и весьма подвинутому ученику и даже опытному искусному исполнителю», - замечает К.Черни. Известный пианист-педагог В.Сафонов называл первый палец «рычагом, на котором вращается вся техника». И действительно, подкладывая первый палец под третий или четвертый или перекладывая эти пальцы через него, то есть, переводя руку из одной позиции в другую, мы как бы умножаем их количество. Основная причина толчков, неровности игры гамм – малая подвижность и напряженность первого пальца. Перекладывание через 1 палец (для правой руки при движении гаммы сверху вниз) освоить сравнительно легко. Рука описывает при этом поперек первого пальца, как некой оси, небольшую дугу. Движение это естественно, его нетрудно наладить. Гораздо больше хлопот доставляет подкладывание. Умело подложить первый палец – непростое дело. Посмотрим, что происходит, когда подкладывают неумело. Если подкладывание не подготовлено, в момент удара третьего (или четвертого) пальцев запястье резко вздергивается, нарушая плавность звуковедения. Бывает и так, что при взятии клавиши первым пальцем, только что осуществившим подкладывание, запястье, наоборот, резко «ныряет», идет вниз.

Особенно часто встречаются следующие ошибки:

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

Звуковой результат этих ошибочных приемов состоит в том, что первый палец либо «вылезает», либо «проваливается», пропадает. Как же правильно произвести подкладывание? Первый палец, 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 мягко чуть-чуть приподнимается и одновременно немного поворачивается так, что пальцы как бы слегка наклоняются в указанном направлении. Затем, в момент подкладывания, кисть немного опускается. 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». Учиться подводить первый палец под ладонь можно сначала без рояля, перевернув руку ладонью вверх и медленно, без толчков ведя первый палец к пятому, а затем, также медленно, плавно отводя его обратно.

Примем к сведению и рекомендацию Г.Нейгауза, который предлагает «понятие подкладывания первого пальца под руку» заменить «более жизнеспособным и натуральным понятием перекладывания руки через первый палец». И действительно,

психологически легче перенести руку через первый палец, чем подложить (подсунуть) палец под ладонь...

Существует множество упражнений на подкладывание и переключивание пальцев, ими предваряется систематическое изучение гамм, они используются для исправления дефектов в этом отношении. Вот одна из старинных рекомендаций: играя до-мажорную гамму, остановитесь на звуке *ми*, поддерживая клавишу в опущенном положении. Следующий звук – *фа* – играется попеременно то четвертым, то первым пальцами. Аналогичная остановка – на VII ступени (*си*), после чего следующее за *си* доиграется то пятым, то первым:



Еще упражнения:



Целые ноты взять беззвучно.

Можно также играть любую гамму аппликатурой 12121212, или 13131313, или 141414.

Если первый палец при этом попадает на черную клавишу – это только полезно.

Вычленять в звукоряде гаммы лишь те звуки, на которые приходится подкладывание, советует Г. Нейгауз. (Плавное подкладывание первого пальца и переносы через него остальных пальцев на стыках гаммы. Левая рука играет вниз от *до1* и обратно:

Изучение гамм позволяет овладеть основными формулами фортепианной техники, познакомиться с ладотональной системой, с аппликатурными формулами, выработать пальцевую четкость, ровность, беглость. Особенно широко гаммы и арпеджио используются в классическом стиле – в музыке Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Какие допускают ошибки учащиеся, когда осваивают гаммовый комплекс?

Общая и главная причина – **слабый слуховой контроль**. Именно неумение услышать свою игру ведет к таким распространенным ошибкам, как передерживание пальцев на клавишах, ритмическая и звуковая неровность. Передерживание пальцев, их запоздалое снятие могут быть следствием их вялости, недостаточной разработанности, но чаще это связано с неумением слушать себя. Полезно бывает временно перестать играть legato, а упражняться в артикуляции *non legato* или *staccato*.

Другой распространенный недостаток – **неровная в ритмическом отношении игра**. Это проявляется в том, что играющий не умеет сохранять между звуками равные временные интервалы. Помочь может опять напряженное вслушивание в звучание, которое выходит из-под пальцев. Кроме того – игра по дуолям, триолям, квартолям, квинтолям с легким акцентом на первой доле каждого ритмического рисунка. Но акцент не делается всей

рукой, а легким пальцевым ударом. Полезно также поиграть гаммы скрещенными руками, поменяв их местами так, чтобы левая играла на октаву выше, над правой.

Еще одна из погрешностей – **невыровненность звучания**, когда одни ступени гаммы «проваливаются», а другие «вылезают». Особенно часто проваливается четвертый палец, вылезают первый и третий. И снова задача – тщательно вслушиваться в соотношение звуков между собой, стремиться сыграть гамму на одном дыхании.

Встречается еще один недостаток – «вдавленные» косточки, которыми оканчиваются в районе ладони фаланги пальцев. Причина – слабость мышц ладони, не позволяющая удерживать ее в положении «свода». Превосходное «лекарственное» средство – игра хроматических гамм, так как очень собранное положение кисти и косточки образуют естественный свод.

Самый эффективный способ достичь быстрого темпа – это игра гамм в одном направлении, когда катящийся пассаж устремляется к одной точке. Очень полезен в этом плане такие приемы, как постепенное наращивание звуков, игра «броском» - свободно «бросить» руку на первый звук, после чего пальцы сами покатаются, устремляясь к верхней точке пассажа.

Переходить к игре гамм в очень быстром темпе следует лишь после того, как будет выработано их четкое и точное исполнение в темпах медленном и среднем.

Выработка беглой игры.

Мы знаем, что быстро играет тот, кто умеет быстро думать в процессе игры. Быстро думать для музыканта – значит легко и непринужденно ориентироваться в мгновенно изменяющихся игровых ситуациях, держать под контролем исполнение при самых больших скоростях... Хорошо об этом сказал Л.Н.Оборин: «...Быть может, самое важное для достижения четкой и быстрой игры – это способность ясно и быстро думать, слышать и видеть». Быстрота игры прямо пропорциональна способности пальцев совершать наиболее экономичные, минимальные по размаху, строго выверенные движения в исполнительском процессе. Я.Флиер подчеркивал в свое время, что его принцип – строгая расчетливость пианистической техники, возможная экономия мускульной энергии, скупая жестикуляция, необходимый минимум амплитуды любого движения исполнителя. Экономичность движений пальцев – это один факт, определяющий высокое качество пианистической техники. Другой связан с активностью пальцевых мышц – активностью, являющейся следствием природной одаренности, с одной стороны, и результатом специальных упражнений – с другой. «Быстрое опускание и поднятие пальцев благоприятствует яркой и четкой игре», - писал Оборин. Упражняясь даже в медленном темпе, добиваться предельно четкого и быстрого падения пальцев – таким должно быть правило для всех, занимающихся разработкой двигательного аппарата. Итак, экономичность пальцевых движений, с одной стороны, и быстрота их – с другой; на пересечении этих требований и лежит «истина» хорошей пианистической техники. «Нельзя научиться играть быстро, играя только медленно», - говорил Оборин. Не следует излишне злоупотреблять быстротой, особенно если текст еще «не вошел хорошо в пальцы», полезно постепенно прибавлять темп.

Педагог должен облегчать, устранять помехи, помогать преодолевать технические трудности, возникающие в процессе занятий детей. Большую помощь в развитии быстрой и ритмически ровной игры может оказать подключение к выработке техники игровых движений речевого аппарата. Дело в том, что наш язык в произнесении потока слов оказывается часто гораздо лучше натренированным, чем пальцы руки. Соединение движения пальцев с речевым произнесением какого-либо слога, в частности, с названием нот при сольфеджио, значительно дисциплинирует движения пальцев в смысле ритмической точности и определенности взятия звука. Весьма распространенным в практике педагогов оказывается и прием подтекстовки трудных пассажей различными стихотворениями. Например, у А.Артоблевской скучные упражнения Ш.Ганона

«оживают» стихами, представляя себе непрерывные движения пальцев подобно бесконечному движению гусениц танка:



«Брат Василий – очень смелый
Доблестный танкист умелый.
К ратному труду привычный,
Пограничник он отличный,
Самый лучший на заставе
И представлен был к награде
Едет в танке на параде!

Эти упражнения требуют свободного «заброса» кисти (пронация или супинация) для ведения мелодической линии и плавного перемещения позиций, а также координации рук в одновременном непрерывном движении.

Другое упражнение называется «Рыбак» (рыбак забросил в воду свой невод и постепенно вытягивает его). При движении вверх слова:



«Вот рыбак закинул невод,

Он из речки рыбку тянет –
Очень славный будет ужин!
Вот костер горит, пылает,
Всех ребят рыбак сзывает –
Вкусный суп из рыбки варит,
Всем по полной чашке дарит!

Наконец, на увеличение скорости движения в игре положительно влияет игра по дирижерскому жесту, при котором на один взмах проигрывается сразу большое количество нот. Мышление не отдельными нотами, а четвертями и половинными позволяет как бы спрессовать большое количество нот в единое целое, что значительно облегчает игру.

Выносливость пианиста определяется комплексом качеств. В то же время встает вопрос о правильности организации игрового аппарата учащегося, о свободе движений рук пианиста, умении его противостоять разного рода мышечным напряжениям («зажимам»), естественно возникающим в процессе игры. При этом следует помнить, что зажимы возникают обычно от:

- чрезмерного напряжения плеча, локтя и кисти играющего; отсюда задача педагога – добиться от учащегося «сбрасывания» этого напряжения;
- преувеличенных замахов пальцев;
- излишнего давления пальцев на клавиатуру, что препятствует легкости и свободе игрового процесса;
- «сопутствующих» напряжений, возникающих в группах мышц, непосредственно не занятых в данный момент в игровых действиях ученика; это могут быть мышцы лица, шеи, спины и т.д.;
- «остаточных напряжений», т.е. напряжений, остающихся в группах мышц, закончивших в какой-то момент свою работу и не получивших необходимого расслабления;
- напряжений, произвольно возникающих у учащихся непосредственно перед трудным в техническом отношении эпизодом, пассажем, скачком...

Требование снимать напряжение в руках и других участках тела учащегося – требование, как принято говорить, «свободной руки» - отнюдь не означает, что следует идти в направлении неорганизованных, «расхлябанных» движений. Вся суть в том, что напряжения могут быть целесообразными и нецелесообразными; помогающими игре на рояле или мешающими. В том и заключается творческая задача педагога – пианиста, чтобы в каждом конкретном случае найти наилучшее решение и затем претворить его в жизнь.

Работа педагога - это всегда очень трудный процесс. А в наше время, когда престижность профессии падает, все особенно усложняется. В сфере искусства круг задач, стоящих перед педагогом, особенно широк, отсюда и особая сложность нашей профессии. Вся наша деятельность предполагает творческий подход к работе.

Дарование и мастерство музыканта - педагога проявляются в умении выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Опытный педагог органично сочетает в своей работе воспитание - выявление и развитие лучших задатков ученика - и обучение, т. е. передачу ученику знаний, умений, приемов исполнительской работы. В работе с учащимися мы не можем надеяться, что они все станут исполнителями, но подготовить любителей музыки, ценителей прекрасного – это в наших силах. А для этого сам педагог должен многое знать и постоянно расширять свои познания, кругозор. Педагог должен помнить и о неразрывной связи обучения и воспитания. Всегда помнить об этом, воспитывать осознанно и планомерно. Прежде всего собственным примером. Мы всегда должны помнить, что педагог это не профессия, а образ жизни.

Успех обучения игре на фортепиано в огромной мере определяется начальным этапом. Очень важно как и на каком музыкальном материале воспитывается ученик. На уроке необходимо создать радостную, приятную атмосферу, обеспечивающую ребенку психологическую комфортность, уверенность в своих силах, возможностях.

Список использованной литературы:

1. Г.М.Цыпин. Обучение игре на фортепиано. Москва, «Просвещение», 1984г.
2. А.Шмидт-Шкловская. О воспитании пианистических навыков. Ленинград, «Музыка», 1985 г.
3. Л.А.Баренбойм. Фортепианная педагогика. Классика-XXI, Москва, 2007 г.
4. Н.П.Корыхалова. Играем гаммы.«Композитор. Санкт-Петербург», 2005 г.
5. В.И.Петрушин. Музыкальная психология. Москва, «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 1997 г.
6. А.Д.Артоболевская. Первая встреча с музыкой. Москва, «Советский композитор», 1986 г.