Государственное автономное учреждение дополнительного образования "Областная детская школа искусств"

Методическая разработка:

*«*Развитие техники в классе фортепиано в ДШИ»

Преподаватель, концертмейстер Пономарева Елена Васильевна

ВВЕДЕНИЕ

В фортепианной педагогике существовало два противоположных направления. Так называемая старая педагогическая школа считала, что для приобретения фортепианной техники необходимо ежедневное проигрывание большого количества упражнений и этюдов. В противовес этому направлению в 20-х годах выдвинулось другое, отрицающее пользу игры упражнений и этюдов и предлагающее развитие технических навыков исключительно на художественных произведениях.

В воспитании техники большое значение имеет система приобретения технических навыков. Этюды и упражнения позволяют обрести эту систематичность, в то время как использование одних лишь пьес для воспитания технических навыков лишает возможности развивать технику ученика в стройном и последовательном порядке.

Развитие техники на одном лишь художественном материале приводило к необходимости решать технические проблемы заново в каждом новом произведении, так как учащийся в этом случае овладевает лишь вариантами технических формул, не владея самими формулами. С другой стороны, овладение техническими приемами непосредственно на материале художественного произведения превращало это произведение в подобие упражнения и лишало его в глазах ученика художественной привлекательности.

Отсюда совсем не обязательно делать вывод, что нужно иметь дело с этюдным материалом в возможно большем количестве. Тренировочный материал необходим, но, в противовес сторонникам направления, считающего главным количественную сторону обучения, необходимо в центр внимания поставить качественную: целесообразный выбор технического материала и рациональный метод его разучивания. Очень важно, чтобы музыкальное развитие предшествовало техническому или, по крайней мере, шло с ним непрерывно, рука об руку.

Музыкальное искусство представляет собой сложное явление. Музыкальное произведение, созданное композитором, в более или менее приблизительной форме наносится им с помощью музыкальных знаков на бумагу и в таком виде продолжает жить. Для того чтобы написанное музыкальное произведение сделалось музыкальным событием, оно, как известно каждый раз должно быть творчески воспроизведено третьим лицом - исполнителем; исполнитель каждый раз воплощает произведение; без него музыкальное произведение живет лишь потенциально. Как оно звучит, как отзовется на слушателях - дело исполнителя, и поэтому на исполнителе лежит очень серьезная ответственность, и судьба каждого музыкального произведения в значительной степени находится в руках тех, кто признан его исполнять.

Исполнитель должен раскрыть внутреннее содержание, эмоциональную настроенность произведения и ту форму, в которую это содержание и настроенность заключены. Поэтому при воспитании молодых пианистов, огромное значение имеет развитие фортепианной техники.

В истории фортепианного исполнительства развитие техники было одной из центральных проблем музыкальной педагогики. Великолепная техническая школа, приобретенная в раннем возрасте, позволяет вырастить настоящего профессионала.

Проблемой развития фортепианной техники занимались такие педагоги музыканты как: С. Савшинский, К. Мартинсен, Г. Коган, Е. Либерман, Г. Нейгауз, А. Шмидт-Шкловская, Й. Гофман, Л. Николаев и другие.

Таким образом, цель исследования: составить [методические рекомендации](http://pandia.ru/text/category/metodicheskie_rekomendatcii/) и подобрать упражнения по развитию мелкой фортепианной техники учащихся младших классов на уроке фортепиано в ДМШ.

Объект исследования: процесс обучения фортепианной технике.

Предмет исследования: фортепианная техника.

Исходя из цели, учитывая предмет исследования, были выделены следующие задачи:

-проанализировать литературу по данной теме;

-выявить элементы фортепианной техники;

-выявить особенности развития фортепианной техники у детей младшего школьного возраста

-рассмотреть различные упражнения по развитию фортепианной техники.

Для достижения цели исследования и решения поставленных задач использовались следующие методы: анализ психолого-педагогической и [научно-методической литературы](http://pandia.ru/text/category/nauchnaya_i_nauchno_populyarnaya_literatura/) по проблеме развития мелкой фортепианной техники учащихся средних классов на уроках фортепиано в ДМШ.

Актуальность исследования заключается в том, что растущие требования к развитию [виртуозности](http://pandia.ru/text/category/virtuoz/) предполагают обращение к более интенсивным методам работы над техникой, как новым и неопробованным, так и частичное возвращение к старым и полузабытым. Именно таким старым, проверенным практикой, но сегодня недостаточно используемым и по существу полузабытым методом и является работа над фортепианными упражнениями.

Научная новизна исследования заключается в том, что сделан подробный и всесторонний анализ наиболее значительных упражнений из сборника этюдов Карла Черни; сформулирован теоретический взгляд на упражнения как на отдельный самостоятельный жанр инструктивной литературы; исследованы особенности работы над упражнениями и выявлена их роль в формировании техники пианиста; обобщены и оценены на основе проведенного всестороннего исследования существующие практические рекомендации для эффективного применения в работе над техникой специальных упражнений и построения новых упражнений на материале фактуры разучиваемых пьес.

Оригинальность исследования: благодаря применению упражнений из сборника этюдов Карла Черни юный пианист может в более короткие сроки развить свои технические способности.

Практическая значимость: упражнения могут быть рекомендованы учащимся для занятий, как в классном порядке, так и для самостоятельной подготовки.

**Раздел 1. О развитии фортепианной техники**

«Технику нельзя создавать на пустом месте, как не может быть форма, лишенная всякого содержания. Для достижения техники, позволяющей использовать всю фортепианную литературу, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические двигательные возможности, начиная от еле заметного движения последнего сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса, вплоть до участия спины».[4.c 10]

Многие играющие на фортепиано под словом «техника» подразумевают только беглость, быстроту, ровность, иногда преимущественно «блеск и треск», то есть отдельные элементы техники, а не технику в целом.

Техника - «тэхне» - нечто гораздо более сложное и трудное. Овладение такими качествами, как беглость, чистота, даже грамотное музыкальное исполнение и т. п. само по себе еще не обеспечивает артистического исполнения, к которому приводит только настоящая, углубленная, одухотворенная работа. Вот почему у очень одаренных людей так трудно провести грань между работой над техникой и работой над музыкой.

В работе над фортепианной техникой необходим систематический, упорный, деятельный труд за роялем, труд, как единственное средство узнать себя и инструмент. Вместе с тем в работе над фортепианной техникой необходима постоянная, никогда не прерывающаяся связь с музыкой, которой она, техника, служит. Работа над двигательным аппаратом есть важнейшая задача. Не имея техники, самый музыкальный пианист безмолвствует. Для того чтобы высказаться, он должен уметь это сделать. По мнению Г. Нейгауза, самую главную и важную роль в развитии пианизма ученика играет его репертуар - художественные произведения, которые он играет и на основе которых постигает все разнообразие фортепианной техники. С другой стороны, работа над отдельными «простейшими элементами» фортепианной игры (т. е. упражнения на отдельные «виды» техники) безусловно, должна иметь свое и немалое место в работе над пианизмом каждого ученика». [6,c 19]

Сделав вывод о том, что технику ученика целесообразно вырабатывать на этюдах и упражнениях, обратимся к такому замечательному пособию для начинающих, каким является сборник этюдов Черни под редакцией Гермера.

**Раздел 2. Черни под редакцией Г. Гермера**

Карл Черни - австрийский пианист и композитор, крупнейший педагог венской школы. Из многих произведений, написанных К. Черни в различных жанрах, сохранили свое значение лишь сборники этюдов и упражнений. Широко используемые в практике обучения игре на фортепиано, они включают произведения различной трудности. Наиболее легкие, применяемые в ДМШ - сборник «Избранные этюды» под редакцией Генри Гермера, этюды средней трудности - «Школа беглости» соч.299 и лучший этюдный сборник композитора - «Искусство беглости пальцев» соч. 740. Как лучшее средство овладения виртуозностью Черни рассматривал работу над гаммами. Об этом говорит его капитальный труд «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа, доведенная в прогрессивной последовательности от начального обучения до высшей законченности».

начал заниматься с 15-летнего возраста - случай уникальный в истории музыкальной культуры.

Он был одним из немногих выдающихся учеников Бетховена. Общение с великим композитором, у которого Черни проучился около трех лет, оказало огромное воздействие на его творческое мышление, художественное мировоззрение, исполнительские принципы.

Формировался и пианизм К. Черни - его этюды рассматриваются, как, своего рода «полуфабрикаты», пианистические «формулы», овладение которыми открывают путь к фортепианным произведениям многих великих композиторов. И еще одно стоит отнести к заслугам Черни, как пианиста и педагога - он со всей серьезностью обратил внимание на такой фактор, стилистическая чистота и определенность интерпретаций различных произведений.

Для успешного разбора, технического развития, далее - яркого выступления, важна планомерная работа над умело подобранными и разнообразными упражнениями.

Этюды Черни - это развитие и укрепление технической базы: большей подвижности, длительной выдержки. Этюды нуждаются в индивидуальной трактовке. Без участия интеллекта выразительное их исполнение невозможно. Этюды - незаменимый материал для развития музыкального мышления, воспитание самостоятельности учащихся, ключом к пониманию многих музыкальных стилей. Некоторые этюды являются самостоятельным художественным произведением.

Процесс работы над этюдом, как и над произведением любого жанра, начинается с определения художественного содержания. Правильной передаче образа, эмоционального строя произведения способствуют многие средства выразительности, в том числе качество звука. В работе над этюдом следует уделять внимание звуковым задачам. Если пренебречь - учащиеся перестают его выполнять с тем вниманием и осознанностью, которые так необходимы.

В понятие «работа над звуком» входит и [артикуляция](http://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/). Запас артикуляционных приемов учащихся музыкальных школ относительно беден и однообразен, тогда как окраска звучаний legato, non legato, staccato требует разнообразия и гибкости.

Этюды Черни позволяют развить точные ритмические навыки, ощущение мерности движения, помогают скоординировать игровые движения. От того, насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники, а четкая равномерная пульсация - пальцевую ровность. Основой свободных движений является удобное, ненапряженное положение корпуса, рук и, обязательно, ног учащихся. Можно выделить четыре способа движений:

·  пальцами (всегда);

·  кистью (локоть спокойный) – для мелких октав, аккордов;

·  локтем (плечо спокойно) – для скачков аккордами;

·  плечом – для аккордов.

Преподаватель должен привить учащимся навыки управления работой мышц, включая нужную группу мышц, пользоваться большим или меньшим весом руки. При подборе этюдов необходимо придерживаться определенной последовательности в развитии технических навыков.

Заслуга Карла Черни в том, что работа над гаммами связывалась с художественными задачами. «Он стремился научить в быстрых звуковых последованиях различным видам туше и динамическим оттенкам. Поэтому Черни рекомендовал учить гаммы legato, staccato, применять ритмические ударения, crescendo, diminuendo». [1, с. 22]

Но все же Черни не удалось преодолеть механического подхода к процессу тренировки. Об этом свидетельствуют его «Ежедневные упражнения», соч. 337, где в каждом номере педантично выписывается количество повторений. Так как сборник «Избранные этюды» - для начинающих, то в нем, естественно, нет этюдов на крупную технику. Представлены этюды на мелкую пальцевую технику, но зато они охватывают почти все стороны этой области пианизма: здесь этюды на пятипальцевые последовательности, на подкладывание 1-го пальца, на трели и другие украшения, на репетиционную технику и т. д., которые служат развитию быстроты, ровности и отчетливости исполнения. Особенно они полезны для тренировки в гаммах - в том виде техники, которому Черни придавал огромное значение.

К. Черни в своих этюдах концентрирует технические формулы, овладение которыми помогает, затем справиться с различными вариантами этих же формул, встречающихся в художественных произведениях.

Многие этюды обладают художественными достоинствами. Они очень мелодичны и приятны для исполнения. Учащиеся играют их с удовольствием. Выше уже говорилось, что старая фортепианная школа наилучшим способом овладения техническими трудностями считала метод механических повторений. Вступление к сборнику Ш. Ганона провозглашало, что если каждый день проигрывать все его упражнения (час 2-3), то, в конце концов, пианист достигнет наивысших вершин мастерства.

В своей работе «Путь к мастерству» С. Фейнберг пишет: «Каждое упражнение приносит какую-то пользу. Для продвижения вперед имеет некоторое значение число часов, проведенных за инструментом. Особенно это важно для начинающих. Поэтому в начальных школах учащегося заставляют определенное количество часов играть обычные упражнения, гаммы, арпеджио. Но для более подвинутого ученика встает вопрос: к какой цели он стремится? Тот путь, на котором довольно быстро можно получить небольшой круг примитивных технических навыков, не всегда может привести к вершинам мастерства. И привычка к некоторым методам занятий, приносившим пользу на среднем этапе, может стать препятствием для достижения совершенного пианизма».[5,с.8]

При работе над этюдами для воспитания двигательно-игровых навыков со слуховым восприятием следует исключить лишние движения, утяжеленность и неуклюжесть. Особое внимание учеников должно быть обращено на кульминационные моменты этюда, где сосредоточены наиболее технические трудности. Работа над ними должна начинаться на первом этапе. Не каждый этюд требует доведения до максимальной художественной и технической законченности. Эту работу целесообразно проводить над этюдами, в которых ярче раскрывается образная сфера, когда этюд предполагает концертность. Педагог должен помнить о последовательности в работе. Многообразие задач в области динамических красок не нужно ставить перед учеником, пока еще не решены задачи ровности, точности и ясности звучания, пока не найдено удобство движений. Никакая работа над звуковой красочностью не заменит работы над техникой. Часто с помощью динамического разнообразия, выразительности красок и педали учащиеся пытаются скрыть свою техническую несостоятельность. Такая работа, разумеется, пользы не приносит.

**2.1. Методы вариантов**

Когда знакомишься со многими предвзятыми взглядами и искусственными способами тренировки, особенно распространенными в XIX веке, невольно приходишь к выводу, что великие пианисты прошлого достигали вершин мастерства не благодаря этим приемам, а вопреки ним.

Известен такой способ развития чисто пальцевой техники. На руку ставился стакан с водой, и предлагалось упражняться, не пролив ни капли воды. Или еще один, не менее бесплодный и вредный, опыт искусственного растяжения пальцев. Во время упражнений закладывали пробки между пальцами, отгибали большой палец вплоть до соприкосновения с предплечьем, взяв широкий аккорд, изо всех сил надавливали на клавиатуру. В таких искусственных приемах таится большая доля для заблуждения. Самые будничные упражнения должны исполняться пластичным движением и должны красиво звучать.

Современная фортепианная педагогика делает упор на качественную сторону и решающее значение придает слуховому вниманию ученика, сосредоточенности во время занятий.

«Решающий момент в фортепианной игре - это прикосновение кончиков пальцев к клавишам» - говорил Г. Нейгауз. Это прикосновение не изолировано, оно всегда связано с организованным и свободным корпусом. Поэтому развитие руки и пальцев - непосредственных творцов фортепианной игры - не может осуществляться вне связи их со всем двигательным аппаратом ученика.

Нейгауз предлагает рассматривать пальцы двояко:

а) как самостоятельно действующие «живые механизмы»;

б) как «стройные колонны» под сводом руки, которые можно нагружать тяжестью всего нашего тела, и этот огромный вес «колонны-пальцы» должны уметь нести и выдерживать.

Крепкие пальцы и хорошее пальцевое ощущение клавиатуры необходимы при выполнении любых технических приемов, они требуются при исполнении как быстрых пассажей, так и кантилены.

В то же время нужно стремиться привить ученику навык свободных колебательных движений, от плеча, использующих тяжесть руки. Но все эти движения должны быть управляемыми, организованными.

Для овладения техническими навыками необходимы многократные повторения, в результате которых можно приобрести необходимую выдержку, научиться бороться с мышечными напряжениями, возникающими во время длительной игры. Но повторение повторению рознь. Они должны быть осмысленными, целесообразными, а не механическими: последние лишь притупляют внимание. Поэтому полезно использовать при разучивании этюда 6 вариантов. Варианты изложения освежают внимание ученика и предохраняют от механической работы. Конечно, нельзя составлять слишком трудные варианты. Они ведут к перегрузке внимания, к быстрой утомляемости. Можно придумать множество вариантов, учитывая индивидуальные способности ученика.

Приведем здесь ряд самых распространенных вариантов:

1.  Изменение звучности (учить F и p).

2.  Изменение ритмического рисунка.

3.  Изменение артикуляции (например, разучивание связных линий: легато-стаккато, портаменто и т. д.. Одна рука исполняет линию легато, другая - стаккато, один голос исполняется легато, другой - стаккато).

4.  Перенесение акцентов (например, перенесение акцента в группе из 4/16-ых первой ноты на вторую, затем на третью и четвертую).

5.  Уменьшение трудностей. Ученик справляется с трудностью в упрощенном варианте и постепенно подходит к выполнению трудной задачи.

6.  Перегруппировка. Этот вопрос рассмотрим подробнее.

В техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность оказывается не внутри группы звуков, а между группами. Иногда достаточно перефразировать трудное место и трудность исчезает:

С приемом перегруппировки нужно обращаться осторожно, так как он может привести к искажению рисунка фразы, лучше им пользоваться временно, на определенном этапе работы. Это рабочий прием, который нужно использовать с толком.

Ф. Бузони, придававший большое значение приему перегруппировки (или «технической фразировки»), пишет, что техническое расчленение «должно быть только для исполнителя и при публичном исполнении может иметь место только мысленно».

Следует ли разучивать этюды в медленном темпе? В этом вопросе тоже существовало разногласие. Но сейчас доказано, что медленность движений при воспитании новых навыков необходима, потому что при медленном движении получается ясное ощущение от каждого движения, и легче вырабатывается то предохраняющее торможение, которое делает игру свободной и ровной. К медленной игре необходимо возвращаться и после выучивания материала; постоянное повторение произведения в быстром темпе приводит к мышечным напряжениям, порой даже спазмам, игра становится скомканной. Происходит это потому, что работа мышц руки из-за большого напряжения лишается правильной регулировки. Чтобы подобное состояние не возникало, нужна длительная тренировка при медленной игре, постепенный переход к быстрому темпу. Проигрывание в медленном темпе - одно из важнейших средств сохранения и совершенствования техники. Но нужно помнить, что при чрезмерно медленном темпе ткань музыкального произведения распадается на ряд разрозненных звеньев. Тогда работа уже никакой пользы не приносит.

Повышает качество технической работы также упражнения каждой рукой отдельно. Такой способ работы избавляет ученика от «приблизительной» игры, от отсутствия четкой пальцевой атаки. У ученика, обладающего «приблизительной» техникой, даже внешне обращает на себя внимание неуверенность, пространственная беспомощность. Исправить технические недочеты такого ученика очень трудно. Поэтому с первых дней обучения внимание педагога должно быть направлено на точность, четкость движений, на чистоту технического навыка, на борьбу с «приблизительностью». А для этого упражнение каждой руки - необходимо. Без этого трудно выработать точные, управляемые движения.

Также большую пользу приносит исполнение обеими руками в октаву технических упражнений, предназначенных для одной руки. В подобных случаях одна рука как бы учит другую, помогает ей преодолеть техническую трудность.

**2.2. Обзор технических трудностей**

А) УКРЕПЛЕНИЕ СЛАБЫХ ПАЛЬЦЕВ

Если, хотя бы бегло, просмотреть первую часть сборника, то можно заметить, что здесь много этюдов на разнообразные пятипальцевые последовательности. Встречаются повторяющиеся фигуры, секвенции и различные варианты комбинаций из пяти пальцев. В таких этюдах рука играет довольно долго в одной позиции. Эти этюды полезны для укрепления слабых пальцев (третьего, четвертого, пятого), для выработки четкости и ровности. Из-за недостаточной развитости четвертых и пятых пальцев учащиеся часто комкают повторяющиеся фигуры. Поэтому работа над укреплением слабых пальцев приобретает большое значение. Трудные места нужно учить фортиссимо крепкими пальцами. Можно придумать также специальные упражнения с сильными пальцевыми акцентами. Их полезно поучить форте в пунктирном ритме, стаккато и нон легато упругой, но свободной рукой и крепкими пальцами. Повторяющуюся фигуру хорошо поиграть в транспорте от других нот.

Б) ПОДКЛАДЫВАНИЕ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА.

В сборнике много этюдов и на линейно-пассажную фактуру, связанную с подкладыванием первого пальца. Основная трудность здесь заключается в ровном исполнении звуковых линий, то есть незаметном подкладывании первого пальца при смене позиций. К таким этюдам частично подготавливают гаммы, но основная работа, конечно, ведется на материалах самого этюда. Рука должна быть заранее подготовлена к смене позиций, первый палец приготовлен к подкладыванию.

Момент подкладывания первого пальца здесь выделен. Кроме того, в линейных пассажах первый палец, как самый короткий, нужно ставить поближе к краю клавиши, а третий ближе к середине. Этим мы как бы выравниваем пальцы по длине, в результате чего легче достигается легато и звуковая ровность.

В) КОРОТКИЕ АРПЕДЖИО.

Встречаются этюды на короткие арпеджио. Здесь в движении участвует вся рука: предплечье, локтевой сустав и плечо. Предплечье должно постоянно пребывать в равномерном движении, кисть так же движется и благодаря этому пальцы берут клавиши, находясь в каждый данный миг в наиболее удобном для этого положении. Большое значение здесь имеет гибкость запястья. Рука как бы рисует линию звена арпеджио.

Г) МЕЛИЗМЫ

Значительное место занимают этюды на мелизматику. Трели полезно учить в медленном темпе, постепенно укорачивая длительности.

Учить нужно с акцентами на первую ноту в каждой группе, постепенно количество нот в группах увеличивается. Мы как бы отталкиваемся от первой ноты. Когда трель длительна, нужно помогать пальцам гибкой кистью. Одну группу нот исполняют более низкой кистью, а другую – более высокой. Это предохранит руку от усталости, так как в работу [вовлекаются](http://pandia.ru/text/category/vovlechenie/) разные мышцы рук.

Д) РЕПЕТИЦИОННАЯ ТЕХНИКА.

В этюдах №34, 27 представлена репетиционная техника.

Основная проблема в исполнении репетиционного рисунка заключается в том, чтобы снять мышечное напряжение. Здесь большое значение имеют правильные движения руки.

Е) ДВОЙНЫЕ НОТЫ

Есть этюды и на двойные ноты - этюд №8, например, вырабатывает простейший навык связного исполнения терций. Основная трудность здесь в строго одновременном взятии двух нот; особенно трудно это легато, тем более, что каждое звено повторяется три раза. Большое значение здесь имеют движения руки. Каждую терцию берем как бы заново, движением сверху; в движении участвует вся рука, локоть и кисть сопровождают круговыми движениями каждую терцию. В процессе работы, когда эти движения будут усвоены, начинаем делать одно круговое движение на две терции, затем на четыре. Темп постоянно ускоряется.

Этюд №36 представляет разновидность двойных нот. Здесь уже даются разные интервалы, исполняемые стаккато. Играют их легкой, упругой кистью, развивая навык точного попадания на клавишу.

Ж) СЛУХОВОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ МЫШЛЕНИЯ УЧЕНИКА.

Большое значение Черни уделяет этюдам на скрытую полифонию. Этюды эти подготавливают ученика к исполнению полифонической музыки. Мышление ученика как бы раздваивается. Он должен ясно слышать «тему» и где-то на втором плане - повторяющиеся моменты, которые создают фон. Для ясности нужно поиграть отдельно «тему», а затем прибавить второй элемент.

Встречаются этюды и на простейшую полифонию - №39, 22. Здесь рука тоже как бы раздваивается, играя и тему, и [аккомпанемент](http://pandia.ru/text/category/akkompanement/). Чтобы учащийся имел ясную звуковую цель, полезно проиграть партию одной руки двумя руками (по голосам). Тема должна звучать выпукло, подаваться полным и певучим звуком, побочный же голос должен звучать тише. Затем следует добиваться того же самого одной рукой. Попробуем теперь для примера проанализировать несколько этюдов.

2.3. Краткий анализ этюдов №1,№16,№22,№23

Этюд №1.

Это типичный пример этюда на пятипальцевую последовательность. Он преследует цель укрепления третьего, четвертого и пятого пальцев правой руки и развития их самостоятельности. Основная трудность в первом и втором тактах заключается в четком и ровном исполнении шестнадцатых на второй и третьей четверти, где играют одни слабые пальцы (3, 4, 5), повторяя фигуры три раза. Этот этюд полезно учить различными вариантами: ритмическими динамическими (на форте, пиано), [артикуляционными](http://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/) (стаккато, нон легато, маркатто), в медленном темпе.

Целесообразно так же мысленно перегруппировать мелодическую линию.

Такая группировка дает возможность обратить внимание на ноту «фа», которая обычно ускользает от внимания ученика, тем более что берется она четвертым пальцем, переход с «фа» на «ми» (третий палец) звучит как форшлаг. Предлагаемая же группировка придает ноте самостоятельность.

Таким способом следует учить в замедленном темпе, следя за соответствующими движениями руки: на «соль» - движение руки вниз, на «фа», «ми» - вверх, на «фа-соль»- вниз и т. д.

Движения должны быть плавными, пальцы крепкими, клавиши необходимо нажимать до дна, используя вес руки. Гибкая рука как бы рисует мелодическую линию, чувствует все повороты мелодии.

При первом способе мы вычленяем трудность и облегчаем ее. При втором варианте добиваемся результата, аналогичного тому, которого мы достигали в первом и втором тактах (пример VII). Левая рука точно выдерживает ноты, паузы. Обратить внимание на соединение легато двух аккордов. Второй аккорд должен быть тише (разрешение).

Этюд №16.

Этот этюд для левой руки на гаммообразные пассажи с элементами секвенции и трели. Гаммы в левой руке нужно играть очень ровно, как бы единым импульсом, стремясь к последней ноте. Сильная доля здесь в правой руке, тогда как ученики часто акцентируют первую ноту в левой, особенно тогда, когда играют отдельно левой рукой. За точностью акцентировки нужно тщательно следить и заставлять ученика мысленно отталкиваться от воображаемой сильной доли (при разучивании одной левой рукой).

Весь этюд хорошо поучить стаккато, маркатто и пунктирным ритмом.

В партии правой руки тщательно выдерживать ноты, паузы, соблюдать штрих стаккато.

Этюд №22.

Этот этюд разнообразен по техническому материалу. Здесь и элементы полифонии, и двойные ноты, и гаммообразные пассажи, и пятипальцевые последовательности. В первом-третьем тактах трудность заключается в выдержанных нотах. Когда ученик держит пятым пальцем «соль», то его рука, исполняющая тему, сковывается, тем более, что второй голос дает повторяющуюся фигуру (особенно неудобен для исполнения второй такт, где играют слабые, рядом лежащие пальцы). Здесь можно выработать независимость пальцев. Для этой цели также следует использовать различные варианты. В частности, стаккато, пунктирный ритм:

Полезно поучить форте и пиано. Все эти варианты способствуют укреплению и независимости пальцев. В исполнении двойных нот трудность заключается в четкости пальцевой атаки (ученики часто трогают их, задевая соседние клавиши). Нужно поучить отдельно верхние и нижние голоса. Затем использовать следующий вариант

В нисходящих гаммообразных пассажах трудность в соединении позиций (подкладывания пальца).

Обратить внимание на точное выполнение штрихов.

Этюд №23.

Этюд задорно-скерциозного характера, очень жизнерадостный, с упругим ритмом. Рекомендуется для изучения во II-III классах ДМШ. Этюд разнообразен по фактуре, подготавливает не только к гаммам и арпеджио, но и к аккордам, к трелям.

Первая фигурка в партии правой руки очень полезна в том отношении, что помогает лучше услышать и научиться яснее играть третий и четвертый звуки в коротких четырехзвучных арпеджио, которые часто недослушиваются учениками. Исполнять эти фигуры нужно отчетливо, очень звонко, активными пальцами, при участии небольшого кистевого движения на звуках. Полезно транспонировать те же фигуры с различных звуков трезвучия.

Учащиеся нередко исполняют трель ритмически неточно, ускоряя или замедляя, часто не доигрывают или переигрывают. Для устранения этих недостатков следует ясно ощутить и отметить легким акцентом момент смены движения, приходящийся на сильную долю. Очень важно добиться правильного и различного исполнения аккордов стаккато и аккордов четвертями и половинными нотами. Первые играются легко и остро, вторые должны звучать полно, рука свободно погружается в клавиатуру.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теоретический анализ психолого-педагогической и [научно-методической литературы](http://pandia.ru/text/category/nauchnaya_i_nauchno_populyarnaya_literatura/) по теме позволяет сделать следующий вывод: когда говорят о фортепианной 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 не может существовать.

«Техника - без музыкальной воли - это способность без цели, а, становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», - писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре».

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами тех­ники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Од­нако такой взгляд крайне ограничен. Техника - понятие неизмеримо бо­лее широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Фортепианная литерату­ра ставит перед пианистом самые разнообразные требования: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, гулкого; владение всеми градация­ми фортепианного звука в той или иной фактуре.

Способностью быстро двигать пальцами природа одаряет иногда и мало музыкальных людей. Демонстрация скорости, силы, или вынос­ливости не по назначению, некстати, вне достижения художественной цели никогда не доставит слушателям подлинного эстетического удов­летворения. Правда, феномен быстрой игры вызывает удивление и вос­хищение у большинства людей, в том числе у профессионалов. Од­нако если внимательно вслушаться в быстрое и бойкое, но малосодер­жательное исполнение, нетрудно обнаружить, что, удовлетворяя при­митивным техническим требованиям, оно изобилует погрешностями более тонкого свойства.

Таким образом, если техника - это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе долж­на предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яс­нее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать», - говорит Генрих Густавович Нейгауз*.* Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «уви­деть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его сти­листические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполни­тельского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста не­обходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед со­бой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению - вот основная установка для работы над техникой. Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техни­ческая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрыты­ми глазами. Увидеть, что должно получиться, - основа технической ра­боты и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста.

Для успешного развития ученика необходимо систематическое прохождение этюдов, позволяющих сочетать специально технические задачи с задачами музыкального развития в целом, поэтому очень важно обратить внимание ученика не только на чисто технические трудности, но и на самую тщательную музыкальную отделку произведения.

В ДМШ изучение этюдов происходит на самом разнообразном репертуаре, представленном западно-европейскими, русскими, советскими и современными зарубежными композиторами.

Фортепианное упражнение является наиболее эффективным методом технической работы, поскольку верна сама главная идея такой тренировки - учить маленькими фрагментами. Работа над фортепианными упражнениями позволяет не только эффективно вырабатывать обобщенные технические навыки, но также способствует пониманию и овладению оптимальными методами работы над пьесами, так как сама эта работа - скрыто или явно - содержит основные признаки фортепианного упражнения. Сам процесс разучивания и выучивания фортепианного произведения неминуемо предполагает спонтанное создание исполнителем упражнений из материала пьесы (простейший пример - вычленяем трудный фрагмент и повторяем его, пока не сыграем правильно; далее - повторяем его в ритмическом или [артикуляционном](http://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/) варианте и т. д.). Иными словами, работа над произведениями должна распадаться на упражнения, сводиться к ним, при этом, каждый элемент работы и есть, по сути, жанр упражнения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Алексеев «История фортепианного искусства». Москва «Просвещение» 1986г.
2. Ф. Бузони «Исскуство беглости пальцев». Ленинград «Музыка» 1985г.
3. Ш. Ганон «Упражнения на развитие беглости пальцев». Москва «Государственное музыкальное издательство»1962г.

4. Г. Нейгауз «О развитии фортепианной техники». Москва. «Советский композитор» 1985 г.

5. С. Фейнрберг «Путь к мастерству». Ленинград «Музыка» 1985г. .

6. Т. Хлудова. «Педагогические принципы Г. Нейгауза». Ленинград. «Музыка»1992 г.

7. К. Черни «Избранные этюды» (ред. Г. Гермера). Ленинград. «Музыка» 1992 г.