Полкова Марина Георгиевна

МБОУДОД "Шлиссельбургская ДМШ"

Преподаватель по классу фортепиано

**Музыкально – техническое развитие учащихся младших классов ДМШ**

# Содержание

1. Вступление

2. Основная часть

Условия технического развития:

Свобода игрового аппарата, взаимосвязь его частей.

Контакт с клавиатурой.

Осмысленность и слуховой контроль.

Целесообразность, естественность и экономия движений.

Гаммовый комплекс

Гаммы

Аккорды

Арпеджио

Этюды и подвижные пьесы

Цели и задачи работы над этюдами и подвижными пьесами

Об аппликатуре

Этапы формирования навыков

Условия эффективности труда пианиста

3. Заключение

Список использованной литературы

**Вступление.**

**Цель методической работы** заключается в том, чтобы, опираясь на опыт известных педагогов - исполнителей и используя свой педагогический опыт, изложить свои методические принципы и приёмы работы над развитием фортепианной техники на начальном этапе обучения в музыкальной школе. Применяя эти методы работы в своей практике, я учитываю степень общего развития учащихся, их музыкальные способности, природные возможности пианистического аппарата, уровень интеллекта, степень заинтересованности и трудолюбия, профессиональную ориентацию. И, исходя из индивидуальности учеников, даю необходимый объём профессиональных навыков и знаний, которые им нужны.

Считаю, что **главная цель в работе педагога** – воздействовать на все стороны личности ученика, развивая в гармоничном единстве его музыкально-эмоциональные и пианистические качества, воспитывать творческую инициативу и осознанное отношение к работе.

«Техника – это не только двигательные качества пианиста (скорость, ловкость, точность, сила, выносливость) но и, по формулировке М. Лонг, это туше, искусство аппликатуры, педализации, знание правил фразировки, обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист располагает по своему усмотрению в соответствии со стилем произведений и в соответствии со своим вдохновением. Техника - это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство».

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

Так как инструментальная техника - явление психофизическое, зависящее не только от строения рук, но и от типа нервной системы человека, его воли, трудолюбия, то на первом месте здесь - такая психологическая особенность человека, как стремление к музыкальному совершенству, талант, потребность сыграть произведение наилучшим образом.

Развивать технику следует в тесном единстве со всем комплексом музыкальности, в органичной связи между эмоционально-слуховой и моторной сферами.

**Цель** технического развития – обеспечить условия, при которых руки смогли бы легко выполнять музыкальную волю исполнителя во всех её тончайших проявлениях.

**Задачи** технического развития – освоение игровых приемов, овладение видами туше, развитие слухового контроля, осмысленности, а главное - чтобы технические средства превратились в средства выразительности, отвечающие требованиям изучаемого произведения.

**Условия успешного технического развития:**

1. Свобода игрового аппарата.

2. Контакт с клавиатурой.

3. Осмысленность и слуховой контроль.

4. Целесообразность, естественность и экономия движений.

**Свобода, гибкость, пластичность руки и всего тела, взаимосвязь его частей** – основа хорошего звукоизвлечения.

Когда ученик приходит в первый класс, начинаем с правильной посадки: она предполагает непринуждённость, отсутствие напряжения спины, но в то же время и организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечевых суставов и неприжатие к телу локтей, опору ног. Двигательный процесс необходимо строить на базе полного взаимодействия корпуса, рук, плечевого пояса и головы.

Упражнения:

- Сидя: «Новая кукла, сломанная кукла». Покачать туловищем с прямой, напряженной спиной вперед и назад, затем расслабиться - кукла сломалась, кончился завод. (Мальчики в этих упражнениях изображают солдата и мягкого толстенького медвежонка.)

- Стоя: «Заводная кукла». Кукла стоит, подняв руки (все тело до кончиков пальцев напряжено), завод кончился, постепенно падают, «выключаются» пальцы рук, кисти, руки, туловище, и ребенок наклоняется и качает расслабленными руками.

- Поднимаем плечи, внезапно легко и непроизвольно опускаем их.

- Уперев третий палец о край стола, легко двигаем кистью в запястье без перерыва вверх-вниз. Движения чередуются с круговыми движениями запястья.

- Просто легко машем кистью в запястье.

Фундаментом техники пианистаявляется **контакт с клавиатурой** в сочетании с активным и точным пальцевым ударом.

Под контактом с клавиатурой понимается ощущение связи свободной, управляемой руки через конец пальца с клавишей. Это умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки, направлять вес руки в клавишу.  Основное игровое ощущение здесь – ощущение опоры на клавиатуру (как будто пальцы поддерживают всю руку).

Свобода рук пианиста не имеет ничего общего с расхлябанностью, распущенностью. «При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жёсткой, как палка – она должна быть упругой, подобно пружине» – вразумлял учеников Л. Николаев.

Упражнение

- Сидя: «Летучая мышка». Подвесим кисть, опершись тремя средними вытянутыми пальцами о край стола. Рука весит безвольно с ощущением тяжести в локте, отведем ее в сторону от корпуса (пальцы остаются на столе, после чего внезапно опустим и дадим возможность самостоятельно колебаться вплоть до полной остановки).

Первоначальный навык игры non legato связан с использованием свободного, пластичного движения всей руки и погружением веса руки в клавиатуру на кончик пальца (без шлепка или удара). Правильность движения корректируется полнотой и напевностью извлекаемого звука.

При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса.

При этом важно говорить ребенку так: мы не ставим палец и руку на клавиатуру, а берем, извлекаем звук; не нажимаем клавиши, а слушаем и ведем звук; не поднимаем руку, а берем дыхание – такие высказывания гораздо естественнее формируют руку.

Е. Либерман предлагает следующие упражнения для выработки контакта с клавиатурой:

Упражнение № 1 Этюд или пассаж из пьесы играются одной рукой. Темп очень медленный. Каждый звук берётся следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней; кисть в это время опущена; плечо свободно висит вдоль корпуса. Взятие звука производится путём энергичного, короткого толчка всей руки от плечевого сустава: кисть идёт вверх; палец, выдерживающий в момент толчка большую нагрузку, не производя видимого самостоятельного движения, должен ухватить клавишу. Последнее обстоятельство обеспечивает получение звука определённого, даже твёрдого, но лишённого неприятной резкости. Затем рука быстро принимает первоначальное положение, готовясь к взятию следующего звука.

Упражнение можно играть legato и non legato. Начинать следует с игры legato. Проделывать это нужно очень внимательно. При таком, подобном «рычагу», приёме звукоизвлечения невозможно зажать руку. На этом упражнении рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Образуется контакт с клавиатурой в своём простейшем виде.

Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантилене он будет одним, в гаммаобразном пассаже – другим, в аккорде – третьим. Чем быстрее темп и прозрачнее звучание, тем легче погружение руки и движение пальцев.

Приобретению этого более сложного ощущения служат следующие упражнения:

Упражнение № 2. Тот же этюд или пассаж играются по-прежнему отдельно каждой рукой. Темп становиться подвижнее. Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков берётся единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец в отдельности, а на всю группу звуков. Перед началом упражнения ученик должен сосредоточиться, посидеть некоторое время, не играя. Упражнение начинается с небольшого пластичного взмаха, который необходим для приобретения «инерции» движения. Взмах, погружение руки в клавиатуру на несколько звуков, снятие – всё это учащийся должен ощутить как единый процесс предварительно подготовленного в сознании пианистического действия. Пальцы при этом играют так же, как в первом упражнении – без подъёма. Опора руки на пальцы меньше, чем в первом упражнении: звук мягче, а legato становится больше.

Упражнение №3. Те же самые группы нот играются в более подвижном темпе. Упражнение выполняется так же как предыдущее: группа звуков берётся на одном движении руки. Отличие от второго упражнения заключается в степени погружения руки в клавиатуру: чем быстрее темп, тем меньше погружение руки. В отличие от медленного, в быстром темпе пальцы приобретают видимую самостоятельность движения.

По мере овладения вторым и третьим упражнениями количество звуков в группе увеличивается. Удлиненные группы также надо сыграть на одном движении, предварительно представив себе все входящие в отрывок звуки как единое целое. Постепенно разучиваемые пассажи становятся продолжительнее. Звучание приобретает звонкость, рассыпчатость. В каждой группе необходимо найти интонационный динамический центр, выраженный чаще всего двумя-тремя звуками, и соответствующий ему центр физического нажима.

**Осмысленность и слуховой контроль**

С самого начала мы даем понять ребёнку, что музыкальный мотив может ассоциироваться с определённым образом, текстом. Ребенку нужны образные представления, глубина переживаний, недоразвитость же этих сторон часто ведет к скованности, немузыкальности, исполнение становится тяжеловесным, статичным, без ощущения горизонтального движения музыки, «корявым».

Эмоциональность, творческое воображение ученика следует развивать с детства. Нельзя допускать безразличной игры ни на уроке, ни на сцене, и надо добиваться внимательного вслушивания в качество звука, связывая это и с музыкальным образом, и с соответствующими пианистическими движениями. Успешное освоение игровых приемов может быть лишь при условии постоянного осязательного, слухового и двигательного контроля.

Упражнения на legato:

- «Марширующие гномы». Пальцы «шагают», как гномы шагают ножками. Работают 2 и 3 пальцы, 2 и 4, 3 и 1,-2 и 1, 2 и 5, 3 и 5, 1 и 5, 4 и 3. Рассказать ученику историю о забавных гномах, которые шагают ножками, сидя на стульчиках: ноги шагают, колени согнуты, а сидят они спокойно, не подпрыгивая. Теперь ученику понятно, что кисть остается в спокойном состоянии, а двигаются только согнутые пальцы.

**- «Кошачьи лапки»** - Моет лапкой котик нос. (Легато на секундовых последованиях).

**- «Паучок»** - Паучок росинку спрятал в паутинку. (Боковое движение по терциям с ощущением вращения внутри руки).

**- «Ключик»** - Дверь скорей открой, ключ золотой. (Повороты кисти с опорой на 1-й и 5-й пальцы).

**-** «Паучки пошли в поход». Рассказать ученику, как паучок несет тяжелый рюкзак и, пройдя пятью лапками (все пальцы подряд), осторожно отдает второму паучку. Так они и ходят, передавая друг другу «тяжесть». Ребенок переносит «тяжесть» из пальца в палец, из руки в руку.

**- «Утенок»** - Наш утенок лишь родился - плавать плавно научился. (Пятипальцевое легато).

**- «Белый зайчик»** - Белый зайчик в белой шубке рано утром чистил зубки...Сам. (Пятипальцевые последования в сочетании с трелями).

При игре всеми пальцами необходимо добиваться впечатления **певучести** на рояле, когда звук переливается в звук без толчков и провалов, а затухающая нота подхватывается с той же силой, с какой затихла, используя при этом агогику – тончайшие, незаметные для слуха изменения ритма. Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии.

*Формируем кисть*: правильное положение свода кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов пястья.

Упражнение

- Положить 2-ой, 3-й, 4-ый пальцы на три чёрных клавиши, а 1-й и 5-й на соседние белые. Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, которая образует «купол» и определяет положение кисти на уровне этого «купола». Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция.

Здесь ученик осваивает и объединительные движения. Чем шире расстояние между звуками, тем активнее объединительные движения кисти «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т.п.» (К. Игумнов). Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа.

Упражнения на стаккато:

**- «На окошке» -** На окошке сидит кошка и хвостом стучит немножко. (Восьмые исполнять близко к клавишам легким стаккато на ступенях гаммы).

**- «Дождик»** - Кап, кап, кап стучит по крыше, на прогулку дождик вышел. (Репетиции на ступенях гаммы. Исполняется непрерывным вибрационным движением).

Трель выполняется быстрыми ударами пальцев при вспомогательных колебательных движениях кисти.

Упражнения:

- Учить с акцентом через ноту, триолями, квартолями, в разных темпах от быстрого до медленного, с изменением силы звука от пиано до форте и наоборот.

- Трель"на станках" — на задержанных звуках

- Играть трель шестнадцатыми, меняя пальцы: 1—2—1—3—1 —

4—1—5—1—4—1—3 и т. д., много раз двумя руками в разные стороны на

белых и черных клавишах.

Исполнять упражнения подвижно, ловко, сохраняя форму и собранность руки.

В репетициях движение пальцев напоминает «царапанье»; активные, цепкие пальцы берут клавишу и скользят под ладонь, прибавляется еще сопутствующее вращательное движение кисти.

Упражнения:

- Беззвучная подмена пальцев на одной клавише (подготовительное упражнение). Переносить руку с одного пальца на другой, хорошо на них опираясь, движением в горизонтальной плоскости, пальцы освобождать.

- "Идти к струне". На шестнадцатых повибрировать на одном движении в глубь клавиатуры, "к струне", чувствуя, как клавиша "сама играет". На половинной ноте погружаться в клавиатуру с "вкладыванием" и расширением ладони; хорошо опираться на палец. Можно исполнять репетиции одним пальцем или всеми.

При длительном исполнении трели и репетиций у неопытных пианистов возникает утомление и зажимы, поэтому для отдыха надо использовать подъем и опускание кисти, что способствует освобождению руки.

Движения рук пианиста должны быть **естественны, экономны и целесообразны,** не должны осложнять игру и увеличивать усталость.

Высказывание Г. Нейгауза: « Было восхитительно наблюдать за Л. Годовским, с какой простотой, легкостью, гибкостью, логикой, мудростью его руки выполняли сверхакробатические задачи. Главное впечатление: все страшно просто, естественно, красиво и не стоит никакого труда».

Иногда ученики допускают лишние движения: это чрезмерные повороты предплечья и плеча, слишком высокий подъем пальцев, чрезмерный наклон корпуса к инструменту, сильное отведение локтя. Такие движения надо ограничить. Сопутствующие движения в фортепианной игре возникают как естественная эмоциональная реакция на музыку, и это не поза. В самой посадке пианиста можно заметить, насколько она отражает характер музыки. В момент спокойного, созерцательного настроения пианист чаще всего отклоняется от инструмента, как бы издалека прислушиваясь к звучанию, а в напряженных местах наклоняется ближе к инструменту, даже приподнимается на стуле, обрушивая всю мощь своего тела на клавиши.

Однако некоторые пианисты в погоне за красивой позой искусственно подавляют такую двигательную реакцию. Это затормаживает эмоциональность исполнения, а иногда сковывает сам пианистический аппарат. В работе с учениками надо строго различать движения, выражающие подлинные эмоции и лишние, показные.

Почти все учащиеся сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук. Утомлённая рука теряет точность, подвижность, силу, усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра усталыми руками может привести к заболеванию рук.

Причины утомляемости рук:

- неэкономная игра (о чем сказано выше);

- попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также то, что недостаточно выучено, зажатыми руками. Контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости ‑ непременное условие технической работы. Ученик должен чередовать мышечное напряжение и расслабление, следить, чтобы не связанные с движением мышцы были свободные, и чтобы главную нагрузку несли сильные мышцы, а слабые были мало загружены. Малейшее неудобство, напряжение, утомление сразу же отражается на звуке. Естественный, свободно льющийся звук свидетельствует о ненапряженном состоянии рук.

- неумение справиться с фактурными трудностями. Очень утомительны продолжительные пьесы, построенные на беспрерывном движении, и чтобы справиться с такими произведениями, необходимо научиться отдыхать во время игры.

Все движения во время игры должны иметь смысл и не превращаться в формальный шаблон. Движения рук настоящих пианистов отличаются большим многообразием. Какова музыка – таковы и движения рук. Если музыка тихая, мягкая – руки двигаются тихо и мягко; если музыка величавая, звучная – руки должны быть пластичными и «тяжёлыми»; если требуется острый, звонкий звук – руки играют энергично, концы пальцев обострены и так далее.

**Гаммовый комплекс**

Современная педагогика рассматривает работу над гаммами как эффективное средство для развития техники.

Сборники упражнений для развития техники создавали и крупные пианисты, и крупные педагоги: Лист, Брамс, Сафонов, Корто, Йозефи, Куллау, Ганон. Сборники многократно переиздавались. В нашей стране только за два десятилетия были изданы «Пианист-виртуоз» Ганона и целая серия упражнений под редакцией и с комментариями Я. И. Мильштейна: «51 упражнение» Брамса, «Ежедневные упражнения» Таузига, «Рациональные принципы фортепианной техники» Корто, «Высшая школа фортепианной игры» Йозефи, «Путь к фортепианному мастерству» Бузони. Интересные и полезные упражнения для детей содержатся у Бартока в его сборниках «Микрокосмос».

Общей чертой сборников Черни, Шмита, Ганона и других является сведение упражнений в систему, которую надлежит штудировать от начала до конца. Иные идеи положены в основу упражнений Листа, Таузига, Йозефи, Бузони, Сафонова. Их сборники ‑ это не школы и не системы, а технический материал для избирательного использования. Каждый может найти нужные для себя упражнения.

На гаммах воспитывается беглость, ровность, четкость, артикуляционное и динамическое разнообразие, ладогармоническое знание клавиатуры, ускоряется развитие навыка игры с листа. Но существуют противники изучения гамм, вот их аргументы:

1. «Ученик, бегло и уверенно играющий гаммы, часто оказывается беспомощным перед гаммой, встретившейся в пьесе». Это имеет место в тех случаях, когда гаммы играются стандартно, однообразно, когда перед игровым аппаратом не ставятся постоянно новые задачи, когда теряется способность быстрого приспособления к новым задачам.

2. «Для развития техники достаточно постоянно играть трудные места из разных пьес, а также разнообразные этюды». Однако этого недостаточно, т.к. здесь внимание занято переключением с одной технической фигуры на другую, а не координацией движений внутри фигуры; – последнее возможно только при работе над гаммой, упражнением.

**Гаммы**

Залогом успеха учащегося в изучении гамм является постоянное внимание к качеству звука, плавности движения мелодической линии, четкости артикуляции пальцев, свободе всего аппарата.

В гаммах возникает задача подкладывания первого пальца. Для правильной работы первого пальца, для его подвижности, ловкости, легкости и самостоятельности делать упражнения вне клавиатуры:

- Круговые движения пальца вокруг своей оси в одну сторону, затем в другую;

- Движения по горизонтали и по вертикали.

Работать только пальцем.

- Играть всю гамму двумя пальцами 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 (левая рука от до1). Текст: «На четвертом этаже кран течет давно уже». «Цапле бусы подарили, велики они ей были. (Расходящиеся гаммообразные последования в пределах октавы).

Первый палец нужно подводить под ладонь немного заранее, подкладывать незаметно и опускать на клавишу таким образом, чтобы рука не делала движения вниз. Первый палец должен находиться у кончиков пальцев, а не в стороне от них, но не быть крючкообразным.

При смене позиции кисть переносится через первый палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции. Legato ощущается как бы внутри ладони. Кисть ведётся плавно и спокойно на одном уровне (в медленном темпе она слегка как бы поворачивается, чтобы подготовить подкладывание 1-го пальца).

      При позиционной игре очень большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиции. Он берётся лёгким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелёт на новую позицию.

 Упражнение для закрепления позиционного мышления:

- Очень полезно играть последнюю пару нот «с удвоениями»,    чтобы достигнуть ловкости при смене позиции. Этот способ позволяет выработать чёткость, самостоятельность последних пальцев в позиции – и мгновенный перелёт руки на новую позицию.

Русские педагоги Т. Лешетицкий, Сафонов и др. рекомендовали следующие упражнения для работы над гаммами:

- играть гаммы с различной нюансировкой, добиваясь от ученика ровного, постепенного cresc. и dim. в пределе от рр до f (не допуская, однако, чрезмерной силы удара, вызывающей напряжения руки).

- играть гамму одной рукой – рр, а другой – f.

- применение различных ритмических группировок, в которых быстрые группы нот чередуются с медленными. В этих ритмических вариантах полезно также исполнять быстрые ноты legato, а медленные – staccato.

   -  игра пунктирным ритмом, квартолями, квинтолями.

**Аккорды**

В аккордах необходимо одновременное звучание всех нот. Рука имеет форму свода с упругой опорой, \*рессорящим\* запястьем, без напряжения тыльной стороны кисти. Крупные движения наиболее ясно позволяют ощутить контакт кончиков пальцев со всем аппаратом вплоть до самых дальних участков (например, кончик пальца – спина).

Упражнения:

- Взять крайние звуки, почувствовать упругость свода и всей руки, затем легким похлопывающим движением пальцев \*из ладони\* брать средний звук аккорда. Запястье при этом сохранять спокойным, широким и податливым. Текст: «гибкий осьминог в платье золотом, а на дне морском его новый дом».

- Обратный способ: средний звук аккорда стоит на месте, а крайние звуки сначала свободно вибрирует в воздухе, а затем легко похлопывают по клавишам.

- Аккорды в разбивку по два звука. Каждый интервал здесь играется по двае раза и с той аппликатурой, которая используется для взятия всего аккорда целиком.

Серьёзное внимание необходимо уделять пятому пальцу, играющему верхние звуки аккордов. Нетребовательность к пятому пальцу приводит к его физической неразвитости, к пассивности ногтевой фаланги и неумению помочь ей нужным наклоном руки. Главное – следить за звучанием пятого пальца в произведениях, которые изучаются.

Для исполнения аккордов важна смелость, воля. Нельзя \*прилипать\* к клавиатуре, примериваться к каждому аккорду, бояться \*намазать\*.

**Арпеджио**

Короткое арпеджио изучают после того, как освоена игра аккордов. Важное условие исполнения – певучее legato, исключающее толчки рукой на каждом звуке. Необходимо хорошее “осязание” каждым пальцем клавиши и объединительное движение кисти от первого к пятому пальцу.

Арпеджио играют, по выражению А. Шмидт-Шкловской, «забирая в руку» все звуки, предварительно открыв ладонь и пальцы, «обнимая октаву». Рука находится на позиции аккорда, и арпеджио играется как бы внутри этой позиции. Кисть делает волнообразное движение, приподнимается на втором звуке и снова опускается к первому пальцу.

Упражнения для развития непрерывной линии арпеджио:

- Играть до первого, второго пальца и т.д., обратно – с перекладыванием через первый палец. Исполняется вверх и вниз каждой рукой.

**Текст: «Дельфины»** - В теплой волне как в сказочном сне.

**Этюды и подвижные пьесы**

**Цели и задачи работы над этюдами и подвижными пьесами**

Систематическая работа над различными этюдами и подвижными пьесами является обязательной стороной комплексного развития техники. Одни нужно доводить до возможного совершенства, другие проходить попутно для более широкого ознакомления.

Значение этюдов заключается в том, что они позволяют сосредоточиться на разрешении типичных исполнительских трудностей и сочетают технические задачи с задачами музыкальными. Чтобы извлечь из подвижных пьес максимальную пользу, важно обращать внимание не только на технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отделку произведения художественных задач.

Для детей, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этюдами восполняет пробелы в их технической подготовке, а учащиеся с природной техникой приобретают навыки владения виртуозностью, нужные им для дальнейшего развития.

При выборе произведений нужно учитывать то, что одни ученики быстро вырабатывают новые навыки и после перерыва легко восстанавливают их, а другие вынуждены ранее выученное произведение учить почти заново. К первым можно предъявлять большие требования в плане виртуозности, а вторым нельзя давать программу, которую они не в состоянии выполнить. Но и тех, и других надо развивать всесторонне.

То, что подходит для одной руки, может быть вредно для другой. Для пианистов с неудобными, узкими или маленькими руками тренировка например, на выносливость должна быть строго регламентирована, так как может вызвать профессиональные заболевания.

В первый период обучения все оказывает сильное влияние на психику ученика: новый педагог, новая дисциплина, ощущение своей беспомощности при игре, что вызывает неуверенность и сковывает эмоции. Поэтому задача педагога – увлечь и заинтересовать ученика, сочетать технически полезное с музыкально прекрасным, как это делал И. Бах. Произведения нужно выбирать такие, которые представляют художественную ценность, воспитывают вкус и будят воображение. Это стимулирует появление положительных эмоций и способствует более успешному освоению технических трудностей.

Всякой технической работе предшествует работа над пониманием содержания. Ф. Лист говорил: « Упражняться – это значит анализировать, обдумывать и изучать: приходить к принципам».

При знакомстве с технической пьесой, кроме обычного разбора нотного текста, надо выяснить особенности фактуры и объяснить ученику, какие тут есть трудности, требовать ясности и точности выполнения всех деталей текста.

Уже в самом начале работы следует найти желаемую звуковую краску, пульс движения, элементарные нюансы, приучать ученика вслушиваться в качество звука, следить за точностью ритма, конкретностью фразировки, чистотой педализации - всё это способствует успешному преодолению технических трудностей. Ученик должен проникнуться мыслью, что достижение нужной беглости, ловкости в пьесе или этюде – не цель, а лишь средство для выразительного, качественного и красивого исполнения сочинения, а главное - осмысленного.

В процессе разучивания ослабляется интерес ученика к данному произведению и даже музыкальным занятиям в целом. Ученику хочется получать удовольствие и радость от музыки, но он не согласен достигать этого ценой длительной, зачастую однообразной и кропотливой работы.

Избавить ученика от ощущения однообразия, сделать так, чтобы труд доставлял радость, а время занятий проходило незаметно и с удовольствием –важнейшая задача в педагогической работе этого периода.

Здесь приобретает значение развитие *внимания***:** необходимо добиваться, чтобы ученик сам находил ошибки в своей игре. Чтобы больше активизировать внимание ученика и не дать ему рассеяться, педагог пользуется увлекательным показом, методом вопросов и ответов, интересными ассоциациями. Ученик увлекается работой, что снимает лишнее напряжение и создает условия для творческого подъема.

Внимание в большой мере зависит от *воли.* Воля музыканта – это необходимое качество исполнения и обязательное условие его труда.

Б. Асафьев писал о С. Прокофьеве: «Только упорной работой и суровой дисциплиной воли Прокофьев добился в своем творчестве и пианизме поразительного чувства меры и устойчивости пульсации, обуздав свой дерзкий темперамент и своевольный нрав».

Волевое начало в исполнении создает яркость, динамическую выразительность, особый упругий ритм. Такой была игра С. Рахманинова, Э. Гилельса, С. Рихтера. Без исполнительской воли игра делается вялой, аморфной, темпы тягучими, ритм расплывчатым. Поэтому при воспитании ученика педагог должен добиваться, чтобы он выполнял все, что от него требуется; нельзя прощать небрежность ни в предварительной работе, ни в исполнении. Всякое попустительство расслабляет волю, дезорганизует дисциплину и ведет к дилетантизму.

**Об аппликатуре**

Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе, аппликатуру нужно сознательно выбирать. Во время первых проигрываний пьесы или этюда многим не до аппликатуры, во время занятий в медленном темпе – тоже. Так заучивается неверная, порой «варварская» аппликатура. И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу, обнаруживается её непригодность. Начинается переучивание пальцев – работа, отбирающая немало нервной энергии и времени.

Аппликатуру нужно выбирать в начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо изучить редакционные и особенно авторские указания**.** Но не следует слепо, бездумно заучивать все то, что написано в нотах. Встречаются (и нередко!) неудачные, неудобные и антихудожественные (противоречащие художественному смыслу музыки!) аппликатуры.

Подбирая аппликатуру, нельзя руководствоваться тем, насколько она удобна при медленной игре. Это ещё не гарантирует её пригодность при настоящем исполнении. Нужно обязательно прикинуть её в быстром темпе. Полезно также проиграть пассаж в обратном направлении, с конца к началу. Этот нередко иногда помогает нащупать скрытые пороки первоначальной игры.

А. Алексеев выделяет несколько *аппликатурных принципов:*  
 1) Аппликатура должна подчиняться задачам художественной выразительности и быть удобной для данной, конкретной руки.

2) Надо стремиться к естественной последовательности пальцев и приучать к этому с первых шагов обучения, рука по возможности должна находиться в естественно-собранном положении.

Иногда сильное растяжение руки препятствует достижению необходимой гибкости, а сжатое состояние руки способствует извлечению более певучего звука (Шуман «Дед Мороз» средняя часть).

И ещё пример: Мазурка из «Детского альбома» П.Чайковского, где встречающаяся в средней части быстрое последование ре-диез (шестнадцатой) и терции до-ми (четверти) в левой руке значительно лучше удается, если играть терцию не обычной аппликатурой 1-3, а 4-1.

3) В секвенциях стараться играть одними и теми же пальцами. Это способствует большей быстроте и прочности запоминания. И здесь не надо смущаться, что приходится использовать 1-й и 5-й пальцы на черных клавишах.

В быстрых пальцевых последовательностях один и тот же палец должен употреблялся значительно реже.

4) При выборе аппликатуры следует руководствоваться также естественными особенностями пальцев:

Большой палец – наиболее «тяжёлый» - уместно применять для извлечения особенно насыщенных звуков, реже – в кантилене.

Четвертый – там, где требуется некоторая утонченность звучания и т.д. Этот принцип аппликатуры был разработан ещё пианистами – романтиками. Знакомить с этим принципом можно уже продвинутых учеников, так как использование его требует уже владение инструментом.

5) Соответствие пальцев правой и левой рук. Это можно достигнуть при противоположном движении. Пример Черни – Гермер Этюд № 16 первой части:

Пр.р. 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

Лев.р. 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

К соответствию аппликатур надо стремиться и в параллельных движениях. Использование этого принципа очень уместно в «Маленьком командире» Майкапара.

**Этапы формирования навыков**

В процессе работы над произведением, формированием навыков различают три фазы. *В* *первой фазе* после ознакомления с музыкальным произведением, охвате его в целом, происходят зрительные и двигательные приспособления, слуховая проверка целесообразности движений, но в игру вовлекаются лишние группы мышц, что создает хаотичность и скованность движений, нет точности и слаженности. Здесь для правильного выполнения движений нужны сосредоточенность и внимание к деталям, медленный темп. Смысл медленного разучивания не только в отработке нужных движений, но и в том, чтобы заложить прочный психический фундамент для последующей быстрой игры: вникнуть в разучиваемое место, вслушаться в интонации, вглядеться в его рисунок и уложить все это в мозгу; «надрессировать» нервную систему на определенные звукодвижения. Медленным темпом нужно регулярно «прочищать» уже выученное произведение.

*Во второй фазе* при контроле сознания навыки уточняются, ненужные движения постепенно исчезают, но возможны срывы, если ученик играет недоученное произведение в быстром темпе, и может быть скованность в игре. Во избежание этого надо осторожно и постепенно повышать темпы. Здесь же нельзя не упомянуть о терпеливости в работе. Находим подтверждение этого в совете Ф. Листа своим ученикам: ’’Будьте терпеливы, сама природа работает медленно – подражайте ей. Вы все испортите, если захотите идти слишком быстро. Разумно направленные усилия всегда увенчиваются успехом, но если вы будете спешить, вы потеряете время и ничего не достигнете’’.

В этот период применяются различные приемы и методы:

*Вычленение* – разучивание в отдельности трудных пассажей, тактов, неудобных переходов из произведения; прослушивание в медленном темпе ритмической и звуковой ровности частей, которые «заболтались». С. Рахманинов по поводу такого метода говорил: «Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче все собралось в одно целое». Технические эпизоды пьес надо «вызубривать», но слово «зубрежка» условно. Механической зубрежки у нас нет; повторяя, мы примериваемся, приноравливаемся, с каждым разом обретая нечто новое, мы повторяем с улучшением.

*Акцентировка –* игра пассажа с акцентом через ноту, триолями, квартолями. При такой работе следует добиваться ровности звука и ритма, следя за тем, чтобы ноты с акцентами, взятые разными пальцами, звучали одинаково. Это освобождает руку на нотах без акцента, что способствует координированной организованной свободе. Такой метод рекомендовали Лист, Есипова, Крейцер.

*Накопление* (для выработки беглости) – часть пассажа, начиная с 2-3 нот, проигрывается быстро, легко с постепенным прибавлением последующих нот в одинаковый отрезок времени, при переходе к быстрому темпу на последней ноте рука обязательно освобождается.

*Перегруппировка -* распределение пассажа между двумя руками из-за неудобства фактуры. Это должно соответствовать содержанию, характеру и стилю произведения и не нарушать ровности.

В преодолении любого вида трудностей имеет значение *предусмотрительность*, то есть умение предвидеть предстоящие трудности, вовремя приготовиться к перемене фактуры, неудобному повороту, скачку, переносу руки на большое расстояние. Здесь необходима мысленная подготовка, связанная с двигательными представлениями.

Не должна оставаться без внимания *фразировка.*В технических пьесах и этюдах над фразировкой следует работать особенно внимательно, так как мотивы, границы фраз и предложений в них не всегда чётко просматриваются. Ученик должен уяснить для себя строение мелодии, её членение на отдельные построения и их взаимодействие, найти «интонационные точки» - наиболее значительные звуки, аккорды. Далее следует помочь ученику обнаружить и почувствовать моменты «дыхания», то есть – найти цезуры. Воспитывая в процессе работы интонационный слух ребёнка, необходимо приучать его всё более тонко слышать ладоинтонационные тяготения, различать выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций.

*В третьей фазе* происходит автоматизация навыков, что экономит нервную энергию и дает исполнительскую свободу. Пианист переключает внимание на художественные задачи и ловко исполняет технически трудные места без срывов. Но контроль сознания остается при внесении в игру новых элементов фразировки, звука, темпа. Здесь ученик должен гибко перестраиваться «на ходу», в зависимости от возникающих ситуаций.

Для музыканта – исполнителя важным подспорьем в работе является хорошая двигательно – моторная память. Приемы и движения, выработанные в этюдах и гаммах, переносятся в пьесы и облегчают их освоение. Однако моторная память при механической, непродуманной работе наносит вред. Если ученику, когда он играет наизусть, предложить играть медленнее, и ему будет трудно это сделать, то это первый признак, что он не знает наизусть музыки, а только наболтал ее руками.

На этом этапе идёт работа над формой и художественным пианистическим воплощением.

Следует стремиться к объединению «малого» в «большое целое», охватывать произведение целиком, исполнять его на едином дыхании, используя все необходимые детали нюансировки. Желательно избегать большого количества динамических «вилочек», не стоит «мельчить» динамический план произведения.

Обычно при переходе к трудным эпизодам музыкального произведения одни ученики начинают замедлять темп и «уплотнять» звучность, другие - наоборот стараются «проскочить» сложное место и ускоряют движение – следить за этим, и не допускать этого.

Важно понять и ощутить логику мелодического развития, почувствовать движение мелодической энергии, интонационные тяготения, выделить кульминацию, обозначить границы эмоционального напряжения и ослабления. При этом следует стремиться не только к цельности, но и простоте, естественности исполнения.

Многократное повторение выученного произведения может привести к штампам, потере свежести чувств. Во избежание этого полезно отложить на некоторое время готовое произведение, чтобы потом увидеть его «свежим глазом». Музыкальное произведение «дозревает» в сознании, воображении и памяти исполнителя, открываются новые красоты, замечаются недочеты в игре. Но такие перерывы полезны в художественном отношении, техническая же сторона требует повторной тренировки в замедленных темпах.

**Условия эффективности труда пианиста**

Чтобы труд пианиста был эффективным, надо выполнять следующие условия: (по А. Бирмак).

1. Систематичность. От нее зависит прочность знаний и навыков, потребность в деятельности в определенное время. Пропуск занятий, нарушение режима труда становится причиной болезней рук.
2. Последовательность заключается в том, чтобы накопление знаний шло естественно, вытекало из предыдущего опыта, тогда новые знания воспринимаются легче и быстрее. Чтобы, закрепляя достигнутое, поднимать знания на более высокую ступень.
3. Прочность. Материал, который более доступен ученику, усваивается лучше. Неосмысленные, механические знания требуют больше труда и быстрее забываются.
4. Наглядность. Показ педагога должен быть конкретным, убедительным и понятным ученику. Небрежность, неточность звучания или приема могут вызвать неправильное представление у ученика.
5. Правильное чередование труда и отдыха и смена одних форм труда другими. Особенно благоприятно сказывается смена умственного и физического труда.

**Заключение**

Не всякий педагог является выразителем лучших традиций своего времени. Но когда это случается, то каждодневная практическая работа становится искусством. Поэтому опыт крупнейших преподавателей заслуживает к себе не только особое внимание, но и тщательное изучение, становится общественным достоянием. Изучая этот опыт, хочется почерпнуть знания не только для себя, но и передать их другим.

Поскольку фортепианная техника служит воплощению идейно – образного содержания, она неизбежно отражает индивидуальность пианиста, его характер, темперамент, человеческие черты, вплоть до этических, таких, как злобность или доброта, мягкость или жесткость. Педагог каждого своего ученика должен рассматривать как особую личность, и приспосабливать к нему свою «школу», свою методику. Он должен искать то, что лучше всего соответствует его физическим свойствам и художественным запросам.

Подлинное искусство немыслимо без профессионального мастерства. В искусстве тонкость и точность – одно и тоже, и говорить о душевной жизни человека (а это основная тема музыки ) «приблизительными» словами нельзя. «Посягательство на возвышенные идеи доморощенными средствами вызывает брезгливость» - гневно говорил И. Репин дилетантствующим художникам. Труд пианиста не легок, нужно изо дня в день, постоянно и неуклонно трудиться над совершенствованием пианистического мастерства. Глубокая идея становится убедительной лишь в совершенной форме.

«Техника последовательно, логично следит и любуется, как одно вытекает из другого. Ясно, понятно, умно; кроме того, красиво, так как заранее все рассчитано. Достигается ли такое искусство одной выучкой и внешней техникой? Нет, это подлинное творчество, согретое изнутри человеческим, а не актерским чувством. Это то, к чему надо стремиться». К. Станиставский.

**Список использованной литературы**

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игры на фортепиано».- М., Музыка, 1978.

2. Бирмак А. О.художественной технике пианиста. М., Музыка, 1973

3. Коган Г. «Работа пианиста».- М., Классика – XXI., 2004.

4. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой».- М., Классика – XXI., 2003.

5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, М., Музыка, 1987.

 6.  Савшинский С. Работа пианиста над техникой М., Музыка

7. Смирнова Т.И. Allegro, фортепиано, интенсивный курс. Методические рекомендации, изд-во ЦСДК., М.,1999.

8. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста, М., Советский композитор, 1989.

9. Шмидт-Шкловская А.А. Воспитание пианистических навыков, Ленинград «Музыка», 1985г.

10. Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд. М., 1969.