***Учебно-методический материал***

***на тему:***

***«Работа над фортепианной техникой***

***с начинающими пианистами»***

***Выполнила:***

***Преподаватель фортепиано, концертмейстер***

 ***высшей квалификационной категории***

***Черноглазова Татьяна Владимировна***

***2019 г.***

«Весь хлам пассажей имеет преходящее

 значение; техника обладает ценностью

только там, где она служит высшим целям».

 *Р. Шуман. «Жизненные правила для музыкантов».*

 **Техника –** (нем. Technik, фр.technique, греч. techne) – искусство, мастерство. Совокупность приёмов, применяемых в каком-нибудь деле, мастерстве. Техничный – обладающий высокой техникой, искусный.

 **Фортепианная техника –** сумма умений, навыков, приёмов 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 чистота и отчётливость исполнения. Однако такой взгляд ограничен. Техника – понятие более широкое. Оно включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению.

 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», - писал 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 на 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 из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению – вот основная установка для работы над техникой!***

**Способности, необходимые для приобретения техники.**

 Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда способностей.

 Среди них на первом месте следует назвать **художественные потребности пианиста**, его музыкальный талант. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу, или этюд, или гамму наилучшим, наисовершеннейшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Таким образом, **приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность.**

Способности к технике связаны, конечно, и с **физическими, точнее, физиологическими качествами рук.** По утвердившемуся мнению специалистов для успешного развития техники пианиста необходимо свободное владение октавой. Особенно важно обладать так называемой пальцевой растяжкой, с тем чтобы, например, четырёхзвучный до-минорный аккорд или пятизвучный уменьшенный септаккорд не представляли непреодолимых затруднений. Утверждение о возможности приобретения техники музыкально одарёнными людьми предполагает у них и наличие профессионально пригодных рук. Конечно, отличные руки – большое счастье для исполнителя. Генезис таких исключительных рук двоякий: во-первых, человек рождается с талантом и превосходными руками, во-вторых, так как он талантлив, то есть любит и хочет играть (а талант – это страсть), то он играет верно, правильно, хорошо играет и поэтому наилучшим образом развивает свои от природы уже прекрасные руки.

 Из вышесказанного учащиеся должны сделать важный вывод: в работе надо постоянно проявлять настойчивость; не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально-технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены. Стремление к выразительному и совершенному в пианистическом отношении исполнению всегда остаётся главной пружиной технического продвижения.

 Наконец, третьим составным элементом технических способностей следует считать **слухо-двигательные психические связи музыканта**.

 Таким образом, **технические способности** – это совокупность данных, включающих в себя художественные представления, мышечно-двигательные возможности и предрасположенность психики к развитию слухо-двигательных связей.

**Формирование двигательных приёмов у начинающих при разучивании ими музыкальных произведений.**

 Свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений являются основой начального формирования моторики. В двигательном опыте детей, ещё до начала обучения игре на фортепиано, названные качества проявляются главным образом в условиях применения крупных движений всей руки (например, при бросании мяча, взмахах теннисной ракетки, в гимнастике и т.п.).

 Уже с первых уроков обучения, имеющиеся в доигровом опыте детей навыки овладения такими движениями переносятся в сферу элементарных приёмов звукоизвлечения на фортепиано (например, игра нон легато с опорой руки на отдельных пальцах). В тесной связи с большими движениями вырабатываются начальные навыки пальцевой игры. Формирование этих навыков происходит при постепенном появлением трудностей, сопровождающих усвоение многих, в том числе инструментальных, двигательных навыков. Так, например, возникают лишние толчкообразные движения рук («тряска»).

 Сокращение этого сложного периода овладения приёмами пальцевой игры возможно при условии систематической работы с учеником над связью объединяющих плавных движений всей руки с постепенно удлиняющимися последовательностями пальцевых движений. При этом пальцевые движения осуществляются с пластичным самостоятельным падением каждого пальца на клавиатуру и столь же пластичным «переступанием» пальцев с одного звука на другой. «Движение руки и локтя обобщает мелкие и быстрые движения пальцев: оно как бы обрисовывает контуры пассажа или фигурации, и, вместо скованности, создаётся гибкая пластика движения, следующая за направлением и выразительностью музыкального образа».

**Специфика методов работы над техникой с начинающими пианистами.**

 В условиях раннего исполнительства с присущей возрасту возможностью сосредоточения внимания на интересном, ярком, занимательном, в работе над техникой необходимо, избегая сухих дидактических рекомендаций, насытить показ и словесные пояснения конкретными, доступными, наглядными для восприятия детей приёмами педагогического воздействия.

 Например, проверка свободного движения всей руки в плечевом суставе (часто необходимая с первых уроков обучения) может сопровождаться примерно такими наглядными разъяснениями: «Сидя на стуле, закрой глаза, постарайся расслабиться и почувствуй, будто твоя рука вяло свисает, как у спящего человека». И далее: «Теперь я толкну твою руку, и пусть она сама, как маятник настенных часов, раскачивается вперёд и назад». Ощущение прикосновения пальца к клавиатуре при исполнении разных оттенков стаккатной игры может ассоциироваться у ученика со щипковыми движениями пальца по струне.

 Одним из источников познания закономерностей развития техники начинающих являются те объективные данные, которые педагоги получают путём анализа фортепианной фактуры наиболее распространённых произведений детского репертуара. Эти данные могут помочь педагогу в системе подбора репертуара, рассчитанного на усвоение учеником отдельных видов и приёмов техники.

**Наиболее типичные приёмы пианистического изложения в фактуре детских произведений.**

 Полнее всего в ней разработаны различные виды мелкой техники. По исследованиям Б.Милича, опыт педагогов показывает, что навыки мелкой пальцевой техники должны прививаться уже с первых шагов обучения. Гибкость мускулатуры детей 7-8-летнего возраста помогает приспособиться к инструменту, усвоить и быстро закрепить навыки пальцевой подвижности.

 Отличительной чертой различных фигур мелкой техники детских произведений является их устойчивое позиционное расположение. В легчайших произведениях, предназначенных для начальных месяцев обучения, все пять пальцев размещаются по ступеням в пределах квинтовой позиции. В этом наиболее удобном для детской руки позиционном расположении пальцы находятся в естественном состоянии, позволяющем развивать в равной мере навыки кантиленной и подвижной игры.

 Значение позиционной игры как исходного момента в развитии техники отмечается видными пианистами и исследователями. «Последование нот, расположенных в одной позиции, - пишет Г.Коган, - представляет, как правило, едва ли не самую удобную для исполнения формулу пианистического пассажа. Такое последование прочней всего автоматизируется». «Статичное воспитание пяти пальцев кажется мне ключом, - отмечает М.Лонг, - который открывает все двери техники».

Рассмотрим **структуры фигур мелкой позиционной техники**, которые, по мнению Б.Милича, больше всего активизируют развитие навыков пальцевой беглости.

 Подавляющее большинство фигур мелкой техники представлено в виде коротких однотипных по ритмическому и техническому строению позиционных звеньев, повторяющихся на протяжении всего произведения или больших его эпизодов.

 Примерами таких фактур, полезных для развития техники гаммообразной игры, могут явиться произведения, включённые в сборники «Фортепиано» (1-2 классы): «Метелица» Л. Власовой, «Пьеса» Г. Телемана, «Бурре» Я. Сен-Люка, «Контрданс», «Украинский танец» А. Коломийца, «Плясовая» Н. Любарского; этюды – И. Берковича, Е. Гнесиной, А. Жилинского, А. Гедике, Л. Шитте и др.

 Для развития техники ломаных интервалов и гармонических фигураций рекомендуются следующие произведения из этого же цикла: «У речки» А.Жилинского, «Юмореска» Л.Моцарта, «Менуэт» Ж.Рамо; этюды - Г.Вольфарта, Ж. Армана, Н. Любарского, И. Берковича, А. Гедике, К. Черни.

 Предлагаемое фактурное строение является полезным материалом для развития беглости, самостоятельности пальцев, ритмической и динамической точности звучания.

 Большое распространение, особенно в этюдной литературе получило чередование позиционных движений рук в разных приёмах мелкой техники. На примерах разучивания отдельных этюдов из цикла «Фортепиано», II класс (А. Гедике, А. Жилинкий, А. Гречанинов) видно, как этот приём, так полно разработанный в детских технических пьесах (Майкапара, Гедике, Берковича и др.), развивает одновременно самостоятельность рук и пальцевую беглость.

 Для одновременного развития техники обеих рук полезны симметрично расположенные технические фигуры в партиях обеих рук, исполняемые синхронно совпадающей аппликатурой (см. «Этюд» Н.Кувшинникова). Этот приём особенно ценен в работе над гаммами и арпеджио, рассчитанными на разучивание при помощи расходящихся движений рук с соблюдением одинаковой аппликатуры.

 Одновременно с непосредственным усвоением технических навыков уже с конца первого класса появляется необходимость показа ученику различных приёмов специальной работы над техникой. Как правило, она осуществляется на основе предварительных упражнений, построенных на многократной повторности отдельных звеньев техники.

 Главная же роль отводится освоению гаммообразной техники. Длительная систематическая отработка гаммообразных приёмов, начинающаяся уже с конца 1 класса, должна осуществляться по двум направлениям – это преодоление трудностей внутри отдельных позиций и овладение приёмами переходов на новую позицию.

**Tрудности, которые встречаются в работе над позиционными группировками.**

 При постепенном накоплении беглости всё более сложным становится сохранение ритмической и динамической точности и ровности звучания. Вот почему принцип обыгрывания отдельных звеньев позиционных групп, столь многообразно применяемый известными педагогами-пианистами в их циклах упражнений, полностью приемлем и для детского пианизма.

 Наибольшую пользу приносят упражнения, построенные на обыгрывании двух смежных ступеней как бы (на первых порах) в виде замедленной трели, исполняемой разными парами пальцев: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5. Ввиду неодинаковой развитости каждой пары пальцев, рекомендуется начинать такие упражнения с наиболее устойчивых трёх длинных пальцев (2,3,4). Впоследствии, уже на втором году обучения, при исполнении гамм в одну-две октавы появляется необходимость в упражнениях на соединение позиций. Например, в гамме *до* мажор, исполняемой правой рукой вверх, упражнение на соединение позиций, связанное с гибким подкладыванием первого пальца, может выглядеть так: звено из трёх звуков – *ми, фа, соль, фа, ми, фа* и т.д. повторяется следующей группой пальцев – 3,1,2,1,3,1 и т.д. В дальнейшем к этому звену добавляется ещё по одному звуку снизу и сверху, и аппликатурная группа становится следующей: 2,3,1,2,3,2,1,3,2,1,2 и т.д. По такому же принципу отрабатывается связь позиций при переходе седьмой ступени на первую, т.е. с четвёртого пальца на первый.

 Подобные упражнения должны сочетаться с проигрыванием гаммы в целом.

 Затруднения и неточности при исполнении гамм в направлении от первого к пятому пальцу значительно уменьшаются или почти отсутствуют при игре таких же гамм от пятого к первому пальцу. В таких последовательностях первый палец, находясь в непринуждённом, свободном состоянии, допускает естественное перекладывание через него третьего или четвёртого пальцев. Это означает, что выработка беглости на гаммах, исполняемых звеньями от пятого пальца к первому, может предшествовать традиционной игре гамм в обоих направлениях (этюды №1,2, соч. 37 А. Лемуана).

 Предложенные схемы упражнений в гаммообразной технике Б. Милича нуждаются в дополнительных разъяснениях.

 Всякое упражнение основано на многократном повторении одной технической детали. Однако, механическое повторение притупляет внимание ребёнка, снижает контроль слуха и сознания над качеством звучания и точностью пианистического движения. Вот почему, не прибегая к излишне усложнённым вариантам в упражнениях, можно внести в них простейшие, доступные детям и активизирующие их восприятие ритмические, темповые и динамические краски.

 Например, при исполнении коротких однооктавных гамм в одном направлении беглость отрабатывается приёмом «броска» руки на первый звук с последующим стремительным взлётом к концу гаммы. Такой «бросок» может происходить на одном ритмическом дыхании, при одинаковых длительностях (шестнадцатых или восьмых) или с ритмической остановкой на первом звуке, облегчающей исполнение последующих мелких длительностей.

 **Приём использования ритмических вариантов** - остановки и взлёта – применялся А. Гольденвейзером в работе над развитием техники у детей.

 Особенно ослабляется слуховой контроль ученика при проигрывании трудных мест в произведениях или при игре упражнений с использованием только приёмов медленной и громкой игры. Живое и полезное для слуха и техники соединение темповых и динамических красок в упражнениях должно восполнить статичность упомянутой выше формы работы над преодолением трудностей. Например, при исполнении короткой гаммы «броском» рекомендуется начинать игру медленно и тихо с постепенным ускорением темпа и возрастанием динамики.

 Точно так же при выгрывании в приёмы соединения позиций в гаммах полезно, начиная с медленной тихой игры, постепенно ускорять темп и усиливать звучание, а потом так же постепенно возвращаться к начальному темпу и динамике. При пользовании такими темпо-динамическими приёмами развивается не только беглость, но и различная звуковая чувствительность пальцев при их соприкосновении с клавиатурой.

 Достижению независимости и пластичности пальцевых движений способствует применение различных артикуляционных штрихов. Особенно полезна игра пальцевым *нон легато*, исполняемым при необходимости ощутимым броском каждого пальца на клавишу, чередующаяся с игрой *легато* (кантиленным прикосновением к клавиатуре).

 Уже с первых шагов обучения при игре позиционных последовательностей необходимо естественно использовать гибкие боковые движения кисти и её рессорные, пружинящие «приседания» и подъёмы.

 Со второго класса в этюдной литературе появляются постепенно удлиняющиеся пассажи, часто построенные на секвенционных соединениях позиционных фигур мелкой техники (например, этюды Л. Шитте, К. Черни). Этюды эти представляют собой, по сути, остроумные и занятные для детей упражнения в развитии навыков позиционнной игры. Для сохранения ритмической и динамической точности звучания такие пассажи рекомендуется учить с лёгкой опорой руки в начале каждой четырёхнотной группы.

 Основное место в работе с начинающими отводится развитию мелкой техники. Вместе с тем следует отметить необходимость овладения элементарными приёмами аккордово-интервальной техники. В ней используются неширокого расположения двузвучия и трёхзвучные аккорды, исполняемые на коротких отрезках приёмами *нон легато*.

**Формы работы по развитию техники учащегося.**

 Выбор форм работы по развитию техники учащегося является предметом постоянной заботы педагога. Педагог должен тщательно анализировать свою работу над развитием техники ученика, вовремя замечать упущенное и не отягощать ребёнка абстрактными техническими заданиями. Прививая ученику определённые технические навыки либо показывая ему необходимые приёмы, педагог должен сам практически проверять целесообразность своих рекомендаций. В связи с этим не лишним будет напомнить высказывание С. Фейнберга: «Внимательный анализ» своих собственных технических приёмов… является существенной, если не основной предпосылкой для плодотворных педагогических занятий».

**Литература.**

**1.**Гофман И. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианная игре». М., 1961.

2.Коган Г. О фортепианной фактуре. М., «Советский композитор», 1961.

3.Коган Г. Работа пианиста. М., 1979.

4.Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М., 1985.

5.Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 1-2 классах ДМШ. «Музчина Украина». Киев, 1977.

6.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М., 1982.

7.Коган Г. Работа пианиста. М., 1979.

8.Фейнберг С. Пианизм как искусство, с. 249.

9.Хентова С. Маргарита Лонг. М., «Музгиз», 1961, с.58.

10.Шуман Р. Жизненные правила для музыканта. М., 1959.