**МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«УСТЬ-ОРДЫНСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»**

**Методическое сообщение на тему:**

**«Работа над техникой в младших классах ДШИ»**

Сообщение подготовила

преподаватель фортепианного отделения:

Жербакова Н. А.

п. Усть-Ордынский

январь 2021г.

Встреча с искусством приносит человеку радость. Счастлив, бывает тот, кто прикоснется к этой радости в детстве, бережно пронеся её через всю свою жизнь. И особая заслуга здесь будет принадлежать тому, кто подарит ребенку эту встречу. В массовом музыкальном воспитании основную роль в привлечении детей к музыкальному искусству призваны играть учреждения дополнительного музыкального образования, в том числе и детские музыкальные школы.

    Занятие музыкой - мощное средство эстетического и нравственного воспитания школьников. И поэтому педагогу здесь отводится ведущая роль в жизни ученика. Авторитет педагога по специальности часто является авторитетом для ученика.

     Работа над музыкальным произведением является основной обучения игре на фортепиано, и, кроме того, представляет собой целостный единый и сложный процесс, который включает в себя множество проблем. Несомненно, речь идет о проблеме звучания и фразировки, ритма, педализации, аппликатуры, в целом – о выразительности исполнения, исполнительской технике, то есть об использовании комплекта средств, необходимых для воплощения художественного образа. Всё это немыслимо вне соответствующих игровых движений, то есть теснейшим образом связано с развитием техники.

Очень важна правильная и удобная посадка за инструментом.

Мышечная зажатость (чаще всего в плечах) обычно возникает в результате

неправильной посадки за инструментом. Острота слухового внимания пианиста находится в прямой зависимости от общей физической собранности. Ключевым моментом в этом должно быть сочетание подтянутости корпуса и свободы рук.

Ощущение опоры в спине способствует общей внутренней организованности

поддержка мышц спины - одно из главных условий неутомляемости аппарата.

Высокое положение головы позволяет следить за исполнением как бы со

стороны, лучше контролировать себя, спокойно смотреть на любое расстояние в любом направлении.

Сохранять осанку помогает хорошая опора на ноги. Очень удобна такая посадка, при которой можно было бы в любую минуту встать, не приготавливаясь заранее.

При выборе положения пальцев на клавиатуре необходимо учитывать

индивидуальное строение рук, а также особенности фактуры произведения.

Положение пальцев должно быть таким, чтобы его легко можно было бы

изменить. Слишком вытянутые пальцы трудно сокращать; согнутые

(«крючкообразные») не способны разгибаться во второй фаланге. Поэтому

предпочтительнее естественная, слегка закруглённая форма пальцев.

Недооценка этих положений губительно сказывается на техническом развитии пианиста и даже может привести к профзаболеванию рук.

   Необходимость исследования сферы технического развития ученика, особенно в первые годы обучения одна из главных задач данной работы.

Само понятие «Техника пианиста сейчас трактуется весьма широко, включая не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте.

«Техника – это туше, аппликатура, знание правил фразировки» – писала французская пианистка Маргарита Лонг.

Точная естественная фразировка помогает преодолению трудностей, дурная – мешает развитию беглости, т.к. влечёт за собой неправильные лишние движения. Грубая «долбёжка» как и болтливое проигрывание одинаково мало приносит пользы. Любые быстрые пассажи должны быть хорошо «пропеты», пальцы, чётко переступая, «берут», «осязают» дно клавиш, мягкая кисть, сообразно с фразировкой помогает объединительным движениям. По мере прибавления темпа степень плотности опоры пальцев несколько ослабляется, облегчается звук, но цепкость кончиков пальцев, чёткость артикуляции сохраняется.

Уже с первых шагов ученик должен осознавать движения от характера звучания. Известно, что в музыке любая комбинация звуков объединена смысловой линией (чередование в мелодии активных и пассивных элементов, кульминация и спад). Но музыкальная ткань легко делится на отдельные мотивы и попевки. Успех технической работы на раннем этапе главным образом и зависит от освоения этих простейших элементов музыкальной речи. Так, например, в пьесе Кобалевского «Ёжик» характер фразировки точно передаёт предписанные автором акценты в начале каждого такта. Итак, необходимо, чтобы ученики ясно слышали исполняемую музыку и правильно фразировали мелодию. Поэтому следует как можно раньше приучать детей к связной игре, которая неотделима от эмоционального содержания мелодии, певучести музыкального образа. Здесь, как и везде, физические движения подчинены художественной цели. Можно старательно соединять клавиши пальцами и не достичь впечатления связной игры. Ошибкой было бы стремление «уравнять» все пальцы, заставить их действовать с одинаковой нагрузкой. Это противоречит самой сущности музыки и тормозит развитие пианистических навыков. Впечатление от игры legato во многом зависит от характера фразировки мелодии и от силы звука. Ученик должен чувствовать наполненность каждого звука и представлять себе всю фразу в целом.

Степень активности пальцев определяется не абсолютно отвлечённо, а в соответствии с исполняемой музыкой. Иначе говоря, при игре legato главным будет музыкальная фраза, второстепенным – игровое движение, которое пианист находит на основе фразы.

Первый опыт приходит к ученику тогда, когда он сумеет объединить звуки на одном движении (сначала в пределах одной позиции). Важным условием для свободных движений является, как известно, игра собранной рукой. В дальнейшем, при переходе от простых позиций к сложным возникают проблемы, связанные с развитием гибкости руки. Первое условие хорошей игры, по мнению Шопена это гибкость руки и связанная с ней свобода, независимость пальцев. Самое главное для него заключалось в овладении приёмами и средствами инструментального «пени». Шопен всегда стремился к плавной смене позиции руки. Прежде всего он считал необходимым обеспечить естественность и непринуждённость движений.

На первом же уроке ученику следует свободно положить руку на пять клавиш (две белые и три чёрные) – ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си.

Шопен определял это положение руки нормальным, исходным. Длинные пальцы займут верхние клавиши, а короткие – нижние. Надо расположить пальцы, опирающиеся на верхние клавиши, на одной линии и тоже самое сделать в отношении пальцев, опирающихся на белые клавиши, придав руке самое простое закругление, соответствующее форме.

Верхние клавиши предназначены для длинных пальцев и служат превосходной точкой опоры.

Шопен рекомендовал пианистам начинать пальцевые упражнения с легким мягким staccato, сохраняя свободу и гибкость кисти. Затем советовал переходить к лёгкому portanto, marcato (акцентированному legato), и, наконец, к настоящему полному legato. Особенно рекомендовал Шопен прибегать в упражнениях к piano чтобы избежать жестокости, напряжённости.

В первый период обучения основная задача состоит в том, чтобы заинтересовать, увлечь ученика.

Связать упражнения с «музыкально прекрасным», что стимулирует появление положительных эмоций и способствует более успешному освоению технических трудностей.

Эмоциональность в исполнении ученика следует развивать с детства. Нельзя допускать безразличной, формальной игры ни на уроках, ни на эстраде. И особенно при технической тренировке, именно заинтересованность целью работы способствует успеху. Поэтому необходимо развивать воображение начинающего музыканта, пользуясь различными ассоциациями, сравнениями из жизни, природы и других видов искусства.

Слово активизирует образное мышление, творческое воображение, эмоции. Музыка не нуждается в словесном переводе, она сама вызывает яркие эмоциональные ассоциации. Однако выражение мысли в словах помогает уточнить конкретизировать неясные неосознанные представления. Если обнаруживается, что ученик не понимает смысла произведения, наверное, определяет характер, можно предложить ему изложить в словах свои представления, обрисовать ассоциации, которые вызвала у него музыка данного сочинения.

Целесообразно в работе с учеником сочетать в конкретный музыкальный показ со словесными пояснениями, которые активизируют мыслительную деятельность ученика.

Очень важно на начальном этапе обучения заинтересовать ребенка самой музыкой. Для этого можно использовать ансамбли, где партия ученика состоит на одной или двух нот в такте, а сопровождение педагога создаёт у начинающего иллюзию собственного исполнения, помогая тем самым «соединять полезное с прекрасным».

При исполнении первых пьес ученик должен ощущать форму сочинения, уметь объединять звуки общим движением к кульминации фразы с последующим спадом. Затем следует изучать произведение в пределах пятипальцевой позиции. После этого можно перейти к игре обеими руками и к упражнениям на выработку двигательного представления. Для этого полезно поиграть интервалы или трезвучия помогают так же выработке «собранной» формы руки, что имеет важное значение для свободы движений.

Уже с первых шагов игры по нотам, после того, как ученик приобрел навыки элементарных двигательных ощущений в простейших упражнениях, он встречается с понятием tenuto – точно выдержанного звука. А это уже задача для слухового и осязательно-двигательных восприятий.

Так же успехов можно добиться, если педагог будет требовать максимальной точности воспроизведений нотного текста. Это дисциплинирует ребят, способствует развитию профессиональных навыков.

Но, детям бывает трудно скоординировать движения, точно выполнить штрихи. В этом случае надо помочь ребенку настроиться, придать характеру пьески игривую танцевальность, предложить спеть мелодию с точным воспроизведением штрихов.

Интересно, что эмоциональный настрой часто помогает преодолеть скованность, приобрести смелость исполнения.

Для быстрого изучения пьесы большую роль играет умение бегло читать с листа. Работая с учеником надо воспитывать у него умение глядя в ноты, иметь клавиатуру «в поле зрения» и на основе зрительных, слуховых и осязательно-двигательных восприятий и представлений находить клавиши, почти не глядя на клавиатуру. Таким образом налаживается прямой путь от восприятия к движению.

Необходимо выработать умение при игре по нотам смотреть на такт вперёд. Так же очень важно стремиться развивать у учеников способность мысленной игры «мысленного пения», что имеет важное значение для эмоциональности и выразительности в игре пианиста.

Можно использовать метод, как внутреннего пропевания, так и реального. В начале ученику предлагаю пропеть мелодию, подыгрывая себе по нотам, без аккомпанемента, выразительно. Затем ему следует поиграть аккомпанемент, пропевая мелодию про себя, и представить движение руки ведущей мелодию.

При таком пропевании вначале вырабатывается музыкально-слуховые представления, затем возникают представления пианистических движений.

Очень важно постоянно тренировать двигательную (моторную) память, которая при изучении этюдов и упражнений, способствует освоению технических трудностей в пьесах, оказывает определённую помощь, однако моторная память должна исключать механическую непродуманную работу, что может вызвать обыкновенное набалтывание руками.

Так же следует воспитывать у детей воображение. Поэтому желательно использовать в работе сочинения, которые адресуются к конкретным представлениям, к образному воображению ребенка.

Красочность звука как в кантилене так и в технических пассажах имеет решающее выразительное значение – этим и отличается художественная техника от простой моторики, преследующей лишь быстроту и точность выполнения пассажей. И все же при изучении даже инструктивных этюдов, упражнений не следует исключать из внимания работу над красочностью звука, интонационной выразительностью.

Можно предлагать учеником исполнять упражнения с различным характером звука: певучим, звонким, тяжёлым, матовым и всевозможными видами штрихов – легато, портаменто, стаккато и его подвидами. Стаккато-пиццикато напоминает аналогичный штрих при использовании на струнных инструментах. Цепкие концы пальцев движения под ладонь извлекают острый щипковый звук.

Для осуществления пальцевого стаккато лучше пользоваться приёмом пальцевых репетиций. Скользя по клавише, пальцы как бы стирают с неё пятнышко, рука «парит» близко над клавиатурой. Стаккато-мартеллато исполняется движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскакивание мяча. Певучее легато может достигаться посредством умелого ведения мелодической линии, даже без фактического, реального легато, когда один звук переливается в другой без толчков. Огромное значение при этом имеет агогика – тончайшие, почти незаметные для слуха изменения ритма.

Владение выразительными красочными средствами требует большой работы над самими приёмами звукоизвлечения, и поэтому с первых этапов обучения на фортепиано от учеников следует добиваться внимательного вслушивания в качество звука, связывая это качество с соответствующими пианистическими движениями. А выработка правильного звукоизвлечения при игре легато заложит в основе возможную беглость пальцев.

Определённое место в воспитании техники пианиста занимает работа над этюдами, гаммами, упражнениями.

Но прежде, надо научить ученика правильным позиционным переходам. Из-за отсутствия необходимой ловкости при подкладывании первого пальца и неумении переходить из позиции в позицию, возникают неправильные движения.

Шопен в работе над упражнениями основывался на сохранении одинакового, соответственного положения руки при подкладывании первого пальца. Подкладывание большого пальца, как и перекладывание других пальцев, производить незаметно, без резкого смещения и толчка руки. Ровность звучания, основывается, по мнению Шопена не на силовой ровности всех пальцев и «усердном» подкладывании первого пальца, сколько на плавном движении руки /при совершенно свободном локте и кисти/, которую Шопен рекомендовал вести как бы глиссандо над клавиатурой. А для выработки ловкости первого пальца можно использовать упражнения, рекомендованные русской пианисткой Анной Николаевной Есиповой. Ученик ставит первый и пятый пальцы на сексту или октаву и легко, раскрывая ладонь, играет одним первым пальцем До-мажорную гамму, постепенно приходя к пятому и возвращаясь обратно к первому.

Технические трудности классифицируются по фактурым или моторным признакам. Различают «мелкую», «крупную» технику и их подвиды: гаммообразную, арпеджированную, тремоло, репетиционные октавы.

Г. Нейгауз различает восемь элементов фортепианной игры:

1. Взятие одной ноты;
2. Две, три, четыре и пять нот в виде трелей;
3. Гаммы;
4. Арпеджио;
5. Двойные ноты;
6. Переносы;
7. Сколки;
8. Полифония.

А французский пианист Корто по другим признакам сводит всю фортепианную технику к пяти основным формам:

1. Равномерность, независимость и подвижность пальцев;
2. Подкладывание первого пальца (гаммы, арпеджио);
3. Двойные ноты и полифоническая игра;
4. Растяжения;
5. Кистевая техника, аккордовая игра.

По подобным признакам Карл Черни систематизировал всю классическую технику. На его этюдах и упражнениях успешно училось и учится много поколений пианистов.

Изучая этюды необходимо следить за активностью пальцев, качеством звучания, звук – ясный, насыщенный. Полезно несколько поднимать пальцы перед звукоизвлечением, не вызывая излишних напряжений. Важно уделить внимание и художественной стороне исполнения, добиваясь чёткости, красоты, разнообразия звука, ясного выявления формы. Этюды Черни могут доставить художественное наслаждение.

В работе с начинающими на основе маленьких этюдов Черни под редакцией Гермер, можно дать понятия о гармонической структуре музыкального произведения, о его формах, строении фраз и членением на мотивы.

На материале этих этюдов можно построить работу над аппаратом, с учениками старших классов, усложняя при этом звуковые задачи.

Этюды №1,2 – певучее легато, в медленном темпе добиваться ровного звучания (без толчков при подкладывании пальца), слушая и выразительно интонируя мелодию. Учить с акцентами на 5,4 пальцы. Следить за свободой первого пальца.

Можно приучать начинающих к слушанию и понимаю гармонии. Последовательность функций обуславливает динамическое развитие мелодии (фразы). В каждом мотиве ощущается объединяющее звуке стремление к доминанте (детям можно объяснить как диссонирующая напряженная гармония), которая в следующем такте разрешается, переходит в тонику (устойчивую, консонирующую гармонию). Таким образом, можно дать основное понятие, касающееся законов фразировки. Следует отдельно проучить аккорды, которые необходимо «брать» - охватывать пальцами. Метнер советовал в широких позициях на аккордах сжимать руку (взяв аккорд).

Этюды №3,4 – необходимость акцентирования сильных долей предусматривает игру двойной опорой. Раскрывая ладонь, добиваться свободы движения, цепкости пальцев.

Этюды №5,6 – развивает умение объединять звуки, исполняя их одним движением на одно дыхание. Наметить опорные звуки (до-ре-ми), добиться легатного исполнения одним движением (погрузиться на до – на ми снять). Затем тем же движением охватить слабые доли.

Этюд №7 – партия левой руки исполняется партато. В правой руке круговые движения кисти помогают объединять звуки каждой группы, раскрывая при этом ладонь для первой ноты группы, опираясь на неё. Подкладывание 1 пальца производить незаметно. Интонировать.

Этюд №8 – на двойные ноты, в медленном темпе, поднимать каждую пару пальцев и контролируя слухом ваять два звука вместе и глубоко. Учить таким образом: нижний голос легато, верхний – стаккато, раскрывая ладонь при этом приготовить пальцы для следующей терции. Затем проучить верхний голос легато, а нижний стаккато.

Этюд №9 – развивает умения распределить одновременно в обеих руках опору на крайние и соседние пальцы, прослушать хроматические интонации.

Этюд №10 – является подготовительным к исполнению тремоло. Предназначен для развития крепкого удара 5 и 4 пальцами. Учить аккордами, следить за свободой 1 пальца.

Этюд №11 – трелли учить отдельно в разных темпах от медленного к быстрому, с постепенным ускорением и изменением силы звука от пиано до форте и наоборот.

Этюд №12 – затрудняет движение 1-й палец. Учить на одно движение с остановками. Суметь не распыляться – динамично провести мелодию.

Этюд №13 – основная задача добиться характера в быстром темпе. Учить изменяя фактуру с репетицией на первый палец.

Этюд №14 – в этом этюде трудно скоординироваться, поэтому следует исполнять с опорой на вторую долю. Во второй части не «садиться» на первый палец. Учить с опорой на разные ноты группы. Добиться хорошего крещендо.

Этюд №15 – очень широкая интонационная смена характеров.

Этюд №16 – главное условие хорошего исполнения – точность!

Этюд №17 – разнообразить по тембру, проследить линию на звуках одной высоты, уметь использовать пиано.

Этюд №18 – характер польки. Учить способом вычленения. Добиваться хорошей линии в мелодии – поучить на легато. В левой руке не раскидывать пальцы. Опора на 5 палец.

Этюд №19 – умение опереться на сильные доли, облегчить слабые. Учить, сгладив ритм и проследить линию движения, первое предложение завершается несовершенной каденцией.

Этюд №20 – очень трудно добиться пиано и линии в мелодии. Необходима свобода 1 пальца. Учить репетицией хорошим ощущением концов пальцев.

Один из приёмов для работы над этюдами – приём транспонирования (обязательно с одинаковой аппликатурой). Другой способ работы над этюдами и отдельными местами в различных произведениях – это ритмические варианты фигурационных пассажей. Но этим методом можно пользоваться только в старших классах и в редких случаях. Ритмические комбинации основываются на том, что 5(3) из 8(5) нот исполнять как 32-е, а остальные как восьмые. Перемещение этой быстрой квинты с 1 звука на 2,3 и 4 создаёт самое разнообразное чередование быстрых и медленных нот в пассаже. Быстрые группы играть как бы на одно движение одним волевым импульсом. Это укрепляет пальцы, развивает ловкость движений, требует мобилизации воли, энергии и внимания. Самым главным в работе, как считал Гольденвийзер, является выработка правильной фразировки, педализации, чётких движений, соответствующих звуковому образу, разучивание материала по отдельным элементам – то есть то, что можно называть художественной отделкой каждого этюда эпизода в произведении.

Добиться разрешения трудности можно не многократной её атакой, а использованием с замечательной глубиной и ясностью раскрывает смысл такой работы Ф. Бузони. Он пишет: «Я пришёл к убеждению, что приобретение техники есть не что иное, как приспособление трудностей к своим возможностям. То, чего этому будут способствовать в меньшей мере физические упражнения, а в большей – умственное постижение задачи ж истина, ясная каждому исполнителю, который достиг своей цели самовоспитанием и размышлением». Всё больше и больше методисты нашего века подчёркивают роль техники в технической работе. Распознавание трудностей есть уже наполовину их разрешение.

Есть замечательная «заповедь учащегося»: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами». Итак, не трудность, как таковые, должны занимать нас, а те способности, те технические достижения, которые дают возможность быть в мире музыки не робким или, того хуже, бесцеремонным гостем, а художником, творцом и хозяином.

**Список использованной литературы**

1. С. Савшинский, «Работа пианиста над техникой»
2. Е. Либерман, «Работа над фортепианной техникой»
3. З. Бёмова, «О работе над техническими упражнениями»

**Словарь терминов**

Легато (ит. legato) – связная игра

Нон легато (ит. nonlegato) – не связная игра

Стаккато (ит. staccato) – отрывисто

Маркато (ит. marcato) – выделяя, подчёркивая

Портандо (ит. portando) – протяжно, но не связно