

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение  
дополнительного образования детей  
«Детская музыкальная школа» г. Новозыбкова

Методические рекомендации на тему:  
**«Методы работы над техническими трудностями в  
процессе разучивания музыкального произведения»**

Составитель:

преподаватель

Соломенник

Андрей Викторович

Новозыбков

2017

## **Развитие пальцевой техники**

Музыканты, как известно, обладают различными техническими способностями. Есть подлинные виртуозы, поражающие блеском своего технического мастерства. Но и человек со средними музыкальными способностями также может добиться вполне удовлетворительных результатов. Для этого необходимо, во-первых, правильно и достаточно много упражняться, а во-вторых, вовремя начать занятия музыкой – именно в тот период жизни, когда еще гибки и пластичны все нервные процессы, управляющие пальцами. Этот период охватывает детство и юность.

Важнейшей предпосылкой для развития техники является правильная постановка корпуса исполнителя, его рук, кистей и пальцев.

## **Психофизиологическая основа**

Пальцевая техника базируется на автоматизмах, то есть образовании условных рефлексов, цепочек рефлексов, динамических стереотипов. Благодаря автоматизмам сознание освобождается от необходимости контролировать каждый звук. Укрупняется единица внимания, вследствие чего единичный волевой акт контролирует уже группу нот, тем большую, чем больший достигнут автоматизм. Таким образом, цель технической работы заключается в замещении многих простых волевых актов, направленных на единичные простые действия, немногими, направленными на сложные действия. При этом сознание освобождается от решения элементарных задач. Становится возможным, мысля медленно (не лихорадочно), играть быстро.

Следует отметить, что полное отождествление игровых навыков музыканта с простыми рефлексам, цепочками рефлексов и динамическими стереотипами не вполне правомерно. Движения пальцев и рук музыканта становятся подлинно игровыми навыками лишь в том случае, если они оказываются органически связанными с теми музыкальными представлениями и переживаниями, которые призваны воплотить.

## **Преодоление технических трудностей**

Для успешного преодоления технических трудностей необходимо прежде всего сформировать в своем сознании четкую слуховую цель. Для этого нужно сначала осмыслить содержание как всего произведения в целом, так и каждого его эпизода в отдельности, затем добиться кристаллизации в сознании звукового образа пассажа. «...Чем яснее то, что надо сделать, –

пишет Г. Нейгауз, – тем яснее и то, как это сделать. Цель сама уже указывает средства для ее достижения». «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой, пальцы должны и будут ей повиноваться», – говорит И. Гофман.

После того как сложились четкие слуховые представления, необходимо выработать доброкачественный автоматизм. Последний достигается многочисленными безошибочными повторениями (недаром говорят в народе: «Повторение – мать учения»).

Но как же исполнить сложный пассаж много раз и без ошибок? Задача слишком сложна, без упрощения ее не решить. С этой целью замедляют темп и сложное целое дробят на части. Повторение в медленном темпе позволяет избежать ошибок и выработать хорошие навыки (ведь ошибки при повторении тоже запоминаются и засоряют двигательную память, – следовательно, принцип безошибочности повторений обязателен). Напрасно думают некоторые учащиеся, что, упражняясь, можно ошибаться сколько угодно. Удачное повторение приносит пользу, неудачное – вред. Степень замедления определяется уровнем технической подготовки исполнителя и сложностью изучаемого материала.

Как разбить сложное целое на отрывки? Прежде всего исходя из структуры исполняемого произведения, а также из степени сложности фактуры, наконец, из уровня технической подготовки исполнителя. Целое дробится на фрагменты таким образом, чтобы они «внахлест» перекрывали друг друга (это позволит избежать «мертвых зон»). Во время изучения кусков не следует терять из виду перспективы целого, с тем чтобы по мере изучения частей их последующий «монтаж» проходил безболезненно для архитектоники изучаемого произведения.

Оптимальное количество повторений индивидуально и зависит во многом от особенностей строения и выносливости нервной системы того или иного исполнителя. Однако повторения полезны до тех пор, пока внимание не утомилось.

В прежние времена в музыкальной педагогике ставка нередко делалась на развитие рук, на развитие примитивной двигательной памяти. Так, известный немецкий педагог начала XIX века Ф. Калькбреннер рекомендовал читать во время разучивания трудных пассажей («чтобы голова не мешала пальцам»). С течением времени более отчетливо осознавалась несостоятельность подобного метода, приходило понимание того, что работа над техникой требует тренировки не столько рук, сколько головы, что секрет высокой техничности виртуозов следует искать не в особенностях строения их рук, а в быстроте, гибкости и точности нервных процессов, протекающих

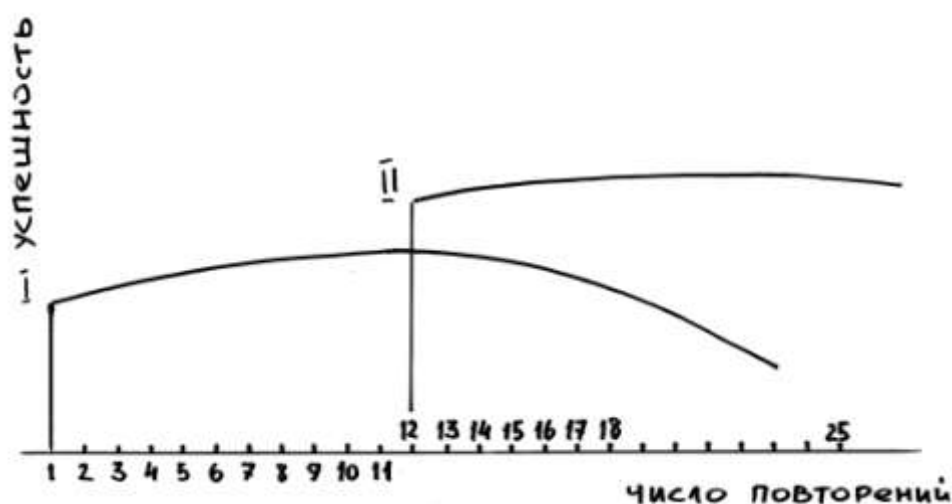
в их мозгу. Приведем некоторые высказывания, отражающие эту эволюцию взглядов: «Упражняться – значит прежде всего умственно работать» (Ф. Штейнгаузен); «Механическое упражнение остается тупым и бесцельным, если в нем в первую очередь не участвует голова» (Н. Рубинштейн); «Упражняться – это значит анализировать, обдумывать и изучать: приходиться к принципам» (Ф. Лист); «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами» (В. Сафонов); «...Играют на рояле прежде всего головой и ушами, а затем уже руками» (Г. Нейгауз).

Некоторые педагоги конца XIX – начала XX века, увлеченные идеей сознательной работы над техникой, приходили порой и к полному отрицанию значения подсознательных процессов. Однако опыт многих поколений музыкантов и педагогов показывает, что полностью исключать механическую тренировку нельзя. Но и этот процесс следует рассматривать как творческий. Его успешность определяется тщательностью слухового самоконтроля, ясностью слуховой цели, волевым настроем, собранностью и сосредоточенностью упражняющегося. Повторяя, нужно говорить себе: главное – не испортить, играть без ошибок и хотя бы немного лучше предыдущего повторения. Каждый мыслящий музыкант должен изучить свои возможности и определить для себя оптимальное количество повторений.

Нежелательны непрерывные механические повторения «по горячему»: нервные клетки быстро утомляются и двигательная память начинает засоряться. Более полезны рассредоточенные повторения: перед каждым новым повторением следует сделать небольшую паузу; за этот промежуток времени нервные клетки успевают отдохнуть, а мысль и воля – сосредоточиться для выполнения очередного повторения. Интервалы между повторениями можно использовать для восстановления четкости слуховых представлений о звуковом образе изучаемого пассажа, для осмысливания характера трудностей, заключенных в нем. «Распознавание трудностей, – утверждал выдающийся немецкий пианист Г. Бюлов, – есть уже наполовину их разрешение». Здесь же уместно задать себе вопрос, почему не выходит то или иное место. Правильный ответ почти равняется победе. Он подсказывает, как надо работать, чтобы справиться с трудностью. Многие педагоги видели ключ к успеху в технической работе не столько в самих повторениях, сколько в аналитических паузах между ними. Так, Т. Лешетицкий считал нормальным, если из часа, посвященного техническим упражнениям, музыкант играет лишь 20 минут, отдавая остальные 40 минут безмолвной и сосредоточенной умственной работе. «Иные технические препятствия рушатся от взрыва одной лишь мысли – аммонала, а мы – пианисты –

подолгу расчищаем их пальцами-лопатами», – говорил профессор Ленинградской консерватории Н. Перельман.

В тех случаях, когда исполнитель сталкивается с необходимостью выучить очень трудный в техническом отношении эпизод, целесообразно распределить работу над ним на целый ряд дней. Так, немецкий пианист, педагог и методист Эрвин Бах составил следующую таблицу, отражающую успешность непрерывных повторений в зависимости от их количества:



I кривая отражает успех при непрерывных повторениях, II – дальнейший успех после перерыва в работе, во время которого изучался новый материал. В первом случае успех после 12 повторений не только не возрастал, но даже уменьшился. Перерыв же в тренировке привел к тому, что успех сразу оказался выше ранее достигнутого уровня и продолжал расти.

Особенно эффективным оказывается ночной отдых, во время которого происходит «отстой техники». Недаром в народе говорят: «Утро вечера мудренее». По-видимому, подсознательные процессы, протекающие ночью в центральной нервной системе, приводят не только к отдыху и восстановлению работоспособности человека, но и закрепляют то ценное, что было достигнуто музыкантом днем в результате работы над трудными в техническом отношении эпизодами изучаемого произведения. Работа музыканта над техникой в какой-то степени напоминает процесс правильной покраски. Как известно, для доброкачественной покраски нужно в первый день хорошо и ровно втереть первый слой краски. Затем следует дать ему хорошо просохнуть, и лишь после этого наносить второй слой также ровно и тщательно, как и первый. После сушки наносится следующий слой и т. д.

Перенесение технической работы на последующие дни весьма благотворно, однако впадать при этом в крайность не следует. Необходимо техническую работу доводить до известной интенсивности, с тем чтобы в

течение рабочего дня выполнить свой максимум. Допустимая степень интенсификации технической работы индивидуальна. Она тем выше, чем технически одареннее музыкант.

Переход к быстрому темпу. Когда автоматизм выработан в медленном темпе, необходимо переходить к быстрому темпу. Но как при этом сохранить точность работы пальцев, избежать засорений в двигательной памяти?

Иные полагают, что для этого достаточно играть только в медленном темпе, что в процессе медленной игры все образуется само собой. Нет, не образуется. Ходьба не учит бегу. Играя только медленно, не научишься играть быстро, для этого необходимы волевые усилия, направленные на овладение быстрой игрой, необходимы упражнения не только в медленных, но и в быстрых темпах. Но как при этом сохранить принцип безошибочности повторений?

Некоторые молодые музыканты поступают следующим образом: поиграл медленно, «уложил пальцы», горит желанием попробовать сыграть быстро. Проигрывает всю пьесу в нужном темпе – много неточностей, погрешностей. «Поиграю еще быстро, авось все образуется». Однако неточностей становится все больше, пьеса основательно заигрывается. Метод целостного проигрывания доступен лишь большим мастерам.

Другие поступают иначе. Попробовал сыграть всю пьесу в темпе – не получается. Вернулся к медленному темпу. Опять пробует быстро и целиком – вновь неудача. Метод также бесперспективный.

В медленном темпе сознание руководит каждым звуком, в быстром – группами звуков. Поэтому в переходный период от медленного темпа к быстрому следует учить небольшие отрывки и в не слишком быстром темпе. По мере выучивания постепенно увеличиваются и темп и размеры изучаемых отрывков. Таким образом осуществляется «монтаж» отрывков в целое и переход к исполнению всей пьесы в предписываемом автором темпе.

Работу над техникой в быстром темпе не следует путать с преждевременной игрой пьесы в быстром темпе. Последняя часто приводит к «забалтыванию», работа же – никогда, так как ведется над небольшими отрывками под неослабным слуховым и волевым контролем с повторением и исправлением неудавшихся мест. При преждевременном быстром проигрывании на мелкие неточности не обращают внимания и они автоматизируются.

В период перехода от медленного темпа к быстрому в исполнении появляются неизбежные ошибки. Для их успешного преодоления необходимы не многократные слепые «атаки» на технические трудности, а их исследование, анализ и выяснение причин неудачи.

В дальнейшем, даже в том случае, если пьеса хорошо выучена и получается в быстром темпе, во избежание «забалтывания» целесообразно систематически возвращаться к работе над пьесой в медленном и среднем темпах. Если в каком-нибудь темпе возникает ощущение неудобства и появляются неточности в технике, значит пьеса нуждается в доработке. Дорабатывая, полезно сочетать медленную сосредоточенную игру, отрабатывающую чистоту и точность движений пальцев (накапливающую «техническую прочность»), с проигрыванием отрывков, всего произведения в быстром темпе и с выявлением «больных мест».

### **Дополнительные методы работы над техническими трудностями**

Многочисленную группу вспомогательных методов технической работы составляют варьированные повторения. Они освежают внимание, предохраняют от механистичности в работе.

Один из них – *метод динамических вариантов*. Старинное педагогическое правило предписывает учить трудные в техническом отношении места «медленно и громко». Так мы оставляем в соответствующих отделах головного мозга более четкие рефлекторные следы, то есть создаем более прочную двигательную память. С той же целью некоторые музыканты учат трудные пассажи крепкими пальцами, другие в подобных случаях поднимают пальцы выше обычного и крепко ударяют ими по клапанам и отверстиям инструмента. Следует отметить, что благодаря громкой игре не только укрепляется двигательная память, не только возрастает четкость прослушивания пассажа, но в известной степени решается и звуковая задача: звучание пассажа наполняется благородным металлом («червонным золотом 96-й пробы», как говорил Генрих Нейгауз).

Распространенным приемом динамического варьирования является *смена нюанса*, обозначенного автором, на диаметрально противоположный. Иногда бывает полезным пассаж, написанный в нюансе *pp* поучить в нюансе *f* или даже *ff*. Иногда же, наоборот, громкий пассаж учить в нюансе *p*. Можно использовать и оба эти приема поочередно.

*Пение пассажа*. Некоторые музыканты громкой игре крепкими пальцами предпочитают метод выразительного выпевания трудного пассажа. В результате пассаж звучит певуче, пластично и очень выразительно.

*Эмоциональные варианты*. Метод основан на чередовании экспрессивного исполнения пассажа с бесстрастным и ровным его проигрыванием. Экспрессивное исполнение может приобретать характер громкой, подчеркнуто выразительной декламации.

*Варьирование с помощью динамических и агогических акцентов.* Умелое применение акцентов помогает достичь большой ритмической отчетливости в исполнении технических эпизодов изучаемого произведения. Акценты позволяют подчеркнуть те опорные звуки пассажа, которые создают костяк всего его построения. В некоторых случаях акценты помогают выявить «смазываемые» ноты. Например, в заигранных пассажах нередко проскакивает каждая третья из четырех шестнадцатых. Для выравнивания пассажа и для достижения необходимой четкости рекомендуется акцентами «проявлять» каждую третью шестнадцатую. С той же целью выравнивания подобных пассажей целесообразно учить их с поочередным акцентированием всех шестнадцатых:



По мере овладения пассажем в быстром темпе от этих подчеркиваний акцентами остаются только следы, которые, будучи слегка скорректированы слухом, и дают в конечном счете желаемый результат.

Очень часто в подобных случаях большую пользу могут принести не динамические, а агогические акценты. Небольшие, едва заметные задержания опорных звуков пассажа не только позволяют достичь в исполнении четкости и ритмической устойчивости, но и сообщают его звучанию ту эластичность, певучесть и гибкость, какие во многих случаях являются обязательным условием стилистически правильного исполнения.

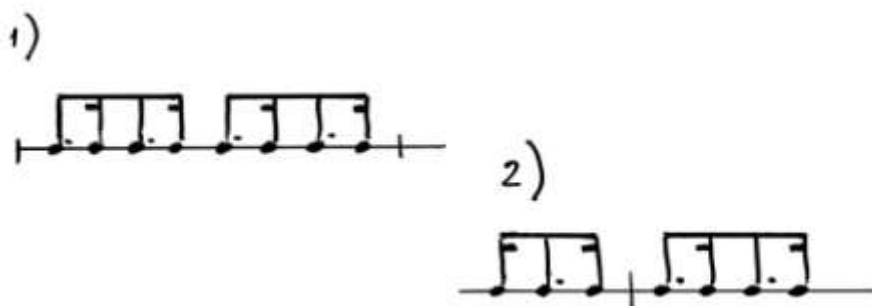
*Сдвиг тактовой черты.* Этот метод варьированных повторений заключается в сдвиге тактовой черты на одну, две или несколько нот. При этом происходит смещение сильного времени. Оно начинает падать на другие ноты. В фокус внимания упражняющегося попадает то, что прежде не находилось в поле зрения.

*Ритмические варианты.* Метод основан на чередовании главным образом четырехдольных и трехдольных ритмических групп. Особенно хорошо активизируют пальцы и выравнивают технику различного рода пунктирные ритмы:

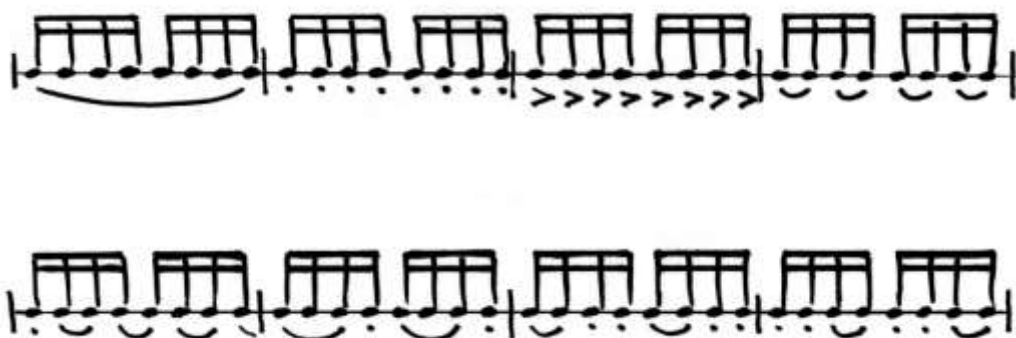
Положительная роль пунктирных ритмов заключается в парадоксальном соединении преимуществ медленного и быстрого темпов. Используя пунктирные ритмы, нужно стремиться к тому, чтобы каждая нота пассажа попадала как на более длительную, так и на более короткую долю



пунктирного ритма. Для этого следует учить пассаж, начиная его как с длинной, так и с короткой ноты:



*Артикуляционно-штриховые варианты.* Метод подобного рода варьированных повторений позволяет хорошо освоить гриф пассажа, достичь большой ровности в его исполнении и избежать монотонности, свойственной простым повторениям:



*Смещение внимания исполнителя.* В некоторых случаях хороших технических результатов можно достичь, поочередно акцентируя свое внимание на различных участках изучаемого пассажа. Вначале внимание концентрируется на первых звуках пассажа; затем в его фокус попадает середина пассажа; наконец, внимание сосредоточивается на его завершении. Особое значение следует придавать последнему варианту: концы пассажей нередко комкаются и благополучный выход из сложного пассажа без суеты и паники, как правило, составляет наиболее сложную техническую задачу.

*Агогические варианты.* Метод заключается во временном замедлении той или иной части пассажа. Наибольший эффект дает небольшое замедление и тщательное произнесение нот, завершающих пассаж.

*Временное упрощение пассажа.* В тех случаях, когда исполнитель сталкивается с очень сложным пассажем, имеет смысл временно применить упрощенный вариант пассажа. Проанализировав пассаж, исполнитель упрощает его, оставляя лишь основные в структурном отношении звуки, составляющие его остов. К этому остову в процессе упражнений хорошо

привыкают руки и слух. Затем «бреши» постепенно заполняются временно отсутствовавшими звуками. Здесь возможны два варианта:

- 1) поочередное полное заполнение брешей (сначала полностью заполняется первая брешь, затем вторая и т. д.);
- 2) одновременное постепенное заполнение всех брешей (сначала во все бреши добавляется по одному звуку, затем по два, и так до полного их заполнения).

*Цепной метод работы над пассажем.* Если пассаж, к примеру, состоит из 24 нот, то сначала прочно выучивают четыре первые ноты, затем – пять первых нот, шесть, семь и, наконец, все двадцать четыре. Пассаж может быть разбит на две части. Сначала указанным методом выучивают первые тринадцать нот, затем – последние тринадцать нот (части пассажа должны «перекрывать» друг друга с тем, чтобы не оставалось непроработанных стыков).

Цепной метод допускает и другие варианты постепенного удлинения пассажа: можно прибавлять не по одной, а по две ноты или даже по четыре. Пользуясь этим методом, работают над особо сложными фрагментами изучаемой пьесы. Благодаря последовательной надстройке новых рефлексов над уже закрепленными, цепной метод позволяет выработать прочный автоматизм, обеспечивающий большую ясность и четкость работы пальцев.

*Измельчение ритмической единицы.* Для того чтобы в быстром движении мелкими нотами сохранить отчетливость исполнения, целесообразно в некоторых случаях временно за единицу метра принять более дробную долю. Например, пассаж при указанном в нотах двухдольном метре поучить «на четыре»; в дальнейшем, когда пассаж «войдет в пальцы», возвратиться к единице метра, предписываемой автором.

Наряду с временными упрощениями нередко используются и *временные усложнения изучаемого материала*. Освоив усложненный вариант технического эпизода, исполнитель приобретает известный запас психологической и физической прочности, что позволяет ему сыграть основной, более простой вариант с большей легкостью и непринужденностью.

*Транспонирование в другую тональность или в другой регистр.* Как мы уже говорили, пальцевая техника музыканта зависит не только от свойств его рук, но и от быстроты, тонкости и гибкости протекания тех нервных процессов, которые управляют пальцами. Предлагаемый метод и предназначен для тренировки этих процессов. Упражняясь в различных тональностях и регистрах, играющий тренирует двигательные центры своей центральной нервной системы, что самым положительным образом

отражается на исполнении основного пассажа. Метод транспонирования широко использовался многими выдающимися музыкантами и педагогами (Г. Бюловым, А. Рубинштейном, В. Сафоновым, С. Рахманиновым и другими).

*Укрупнение единицы метрической пульсации.* Для временного усложнения задачи можно, например, четырехчетвертные такты играть *alía breve*, трехчетвертные – на «раз» и т. д. Этот метод помимо усложнения технической задачи позволяет иногда достичь большей цельности в воплощении того художественного содержания, которое заложено в том или ином техническом эпизоде исполняемого произведения.

*Техническая фразировка.* Автором метода технической фразировки считают итальянского пианиста Ф. Бузони. Секрет своего технического совершенства Бузони объяснял применявшимся им методом технических вариантов и в еще большей степени методом технической фразировки. Одним из первых Бузони обратил внимание на то, что четкость и удобство исполнения виртуозного пассажа во многом зависят от того, как музыкант мысленно его членит, как группирует составляющие его звуки. Остроумно и образно идею технической фразировки излагает в своей книге «Работа пианиста» Г. Коган: «Вообразите, что перед вами задача – произнести скороговоркой: укбукбукбукбукбукбукб и т. д. Всякий тотчас же заметит, что данная последовательность представляет многократное повторение одного и того же сочетания букв, и, произнося эту скороговорку, несомненно будет мысленно членить ее соответствующим образом: укб-укб-укб-укб и т. д. Попробуйте теперь перегруппировать тот же ряд букв по-другому, представив его себе в таком виде: (ук) -бук-бук-бук-бук и т. д. Трудное, словно чудом, становится легким: удобство и темп произнесения увеличиваются «сами собой» по крайней мере вдвое.

В чем секрет этого? Все в той же автоматизации. Сочетание «бук» требует одного волеизъявления, сочетания «укб» – двух, следовательно, при группировке «укб-укб» необходимо вдвое больше «приказов сознания», чем при группировке «бук-бук», почему первая и «исполняется» вдвое медленнее второй.

Совершенно то же самое имеет место в фортепианной игре. В доказательство напомним эпизод, разыгравшийся в двадцатых годах на показательном уроке, который давал в Московской консерватории известный пианист Эгон Петри – виднейший ученик и последователь Бузони. Петри поставил было в затруднение участвовавших в уроке пианистов, предложив им тут же, без подготовки, сыграть – быстро и чисто – ряд ломаных децим, расположенных по ступеням уменьшенного септаккорда:



После нескольких малоудачных попыток со стороны «подопытных» пианистов, Петри посоветовал им мысленно перегруппировать заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нота превратилась в затактовую, а все остальное – в последование ломаных октав»:



По словам Г. Когана, этот вариант технической группировки, в основу которого легли октавы, был исполнен с поразившей всех присутствовавших легкостью. Таким образом, для исполнителя далеко не безразлично, как группируются звуки пассажа, от какого звука мыслится начало технической фразы, где она завершается. Техническая фразировка может не совпадать с художественной музыкальной фразой. Однако и в этом случае ее целесообразно применять как временное средство, способствующее преодолению технических сложностей произведения.

Если ученик, усиленно работая над техникой, не справляется с техническими трудностями изучаемой пьесы, следует либо дать пьесе «отлежаться», либо искать новые методы технической работы, так как старые себя уже исчерпали.

### **Наиболее распространенные технические ошибки**

Некоторые из них уже упоминались выше, рассмотрим другие.

- Распространенной ошибкой является механический перенос приемов медленной игры в быструю. В медленном темпе обычно учат крепкими пальцами, нередко поднимая их при этом выше обычного. Если сохранить такую работу пальцев и в быстром темпе, игра музыканта окажется тяжеловесной и скованной. В быстром темпе следует играть легкими, свободно падающими, поднимаемыми невысоко пальцами.
- Метод вычленения технических трудностей, как правило, применяется по инициативе педагога и лишь сравнительно редко – по инициативе самого ученика. Во втором случае вычленение часто не доходит до мельчайших звеньев, вследствие чего «зерно» технической трудности не

всегда оказывается вскрытым. Преподавателю рекомендуется в таком случае проследить за правильным применением этого метода.

- Очень часто в сложных пассажах комкаются последние звуки. Причина этого недостатка кроется главным образом в том, что слух и внимание исполнителя раньше времени устремляются к следующим тактам. Рекомендуется учить пассаж, специально несколько замедляя последние звуки; медленно учить пассаж без последнего звука; отдельно учить завершающую часть пассажа с последующим «монтажом» ее с остальной частью пассажа.
- Работая над техникой, не следует ограничивать свою задачу только достижением технической подвижности. Выработанная в таких условиях техника доставит мало радости слушателю. Хорошо выученный пассаж должен исполняться не только виртуозно, но и чисто в интонационном отношении (следовательно, работа над интонацией является важнейшим элементом технической работы).
- Пассаж произведет должное впечатление на слушателя лишь в том случае, если он хорошо выучен не только в техническом, но в звуковом отношении (следовательно, работа над звуком также является важнейшей составляющей общей технической работы). Работа над техникой включает в себя и работу над гибкой и выразительной динамикой, а также решение многих чисто художественных задач (ведь любой технический эпизод является художественным элементом музыкального произведения).
- Многие молодые музыканты допускают нарушение темпа при изменении динамического нюанса. *Crescendo* вызывает непроизвольное ускорение темпа, *diminuendo* – непроизвольное замедление темпа. Рекомендуется играть пассаж в медленном темпе, тщательно контролируя свою игру слухом, исправлять темповые неточности.
- Непроизвольные изменения темпа могут явиться следствием изменения штриха. После стаккатной части пассажа легатная его часть, как правило, загоняется. После легато стаккато приводит к некоторому замедлению темпа. Рекомендация та же.
- Если в плавное движение пассажа вторгаются интервальные скачки, в местах скачков почти всегда возникает непроизвольное замедление темпа. Рекомендуется отдельно учить эпизоды со скачками; по мере выучивания монтировать их в целое, тщательно контролируя слухом ровность исполнения всего пассажа.

- Иногда произвольные ускорения возникают в том случае, если восходящий пассаж достигает предельно высокого регистра. Этот регистр представляет дополнительные трудности как для губ, так и для пальцев исполнителя. Отсюда – некоторая нервозность и ускорение. Рекомендуется дополнительно упражняться в высоком и самом высоком регистрах, учить весь пассаж сначала медленно, потом все более быстро, добиваясь при этом общей ровности.
- Не следует основательно учить трудные в техническом отношении эпизоды произведения в день концертного выступления или накануне его. Здесь уместно напомнить известный афоризм медицины: «Первая заповедь врача – не повреди». Действительно, в последние часы перед выступлением много не сделаешь, а вот разрушить можно немало. Ведь каждое неудачное повторение в нервной предконцертной обстановке порождает неуверенность в своих силах, нарушает чистоту и надежность движений. Возникающая в подобных случаях ситуация напоминает заключительную стадию работы ювелира-костореза. Завершая резьбу по кости, мастер прежде всего боится испортить то тончайшее кружево, которое он уже вырезал. Малейший промах может погубить всю огромную предыдущую работу.

Играть в день концерта нужно немного, абсолютно точно, безошибочно, сосредоточенно и главным образом медленно. Накануне концертного выступления исключительное значение приобретают психологические факторы: способность не робеть, уверенность в достижении цели. Успех приходит к тому, кто на эстраде в помощь технике сможет привлечь «дух». Ведь «одухотворенные пальцы способны творить чудеса».

Квалифицированная критика педагога и придирчивая самокритика учащегося, являющиеся обязательным условием прогресса в повседневном музыкальном обучении, перед концертным выступлением должны быть сведены до минимума. Опытные педагоги стараются в последние перед выступлением дни не делать серьезных замечаний воспитанникам, стремятся всеми средствами внушить им уверенность в своих силах. Ф. Шопен говорил ученикам: «...Верьте, что вы играете хорошо, и вы действительно сумеете играть хорошо».

## Список литературы

1. Апатский В., Терехин Р. Методика обучения игре на фаготе. – М., 1988.
2. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1962.
3. Иванов А. Методика индивидуального обучения на духовых инструментах. – К., 1991.
4. Коган Г. Работа пианиста. – М., 1963.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М., 1987.
6. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. – Л., 1968.
7. Усов Ю. А. Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1991.
8. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1975.