**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение**

**дополнительного образования**

**Детская школа искусств №1 им. Г.В. Свиридова**

**Методическая разработка**

**«Развитие техники в младших классах ДШИ»**

**Выполнила:**

**преподаватель Медведева Е.В.**

Курск 2017

**Содержание**

1. Эволюция взглядов на развитие техники пианиста…………..3
2. Классификация технических упражнений…………………….5
3. Некоторые особенности фортепианной школы К.Черни…….7
4. Основные этапы работы над техническим произведением…..9
5. Анализ Этюдов №№9,10 К.Черни-Гермера…………………..11
6. Список литературы……………………………………….…..…14
7. **Эволюция взглядов на развитие техники пианиста**

Во все времена в истории фортепианного исполнительства развитие техники было одной из центральных проблем музыкальной педагогики. Уже с первых лет обучения игре на фортепиано необходимо уделять внимание систематической работе над развитием техники двигательного аппарата. Растущие требования к развитию виртуозности предполагают обращение к более интенсивным методам работы над техникой, как новым и неопробованным, так и частичное возвращение к старым и полузабытым. Именно таким старым, проверенным практикой, но сегодня недостаточно используемым и по существу полузабытым методом и является работа над фортепианными упражнениями.

Школа XVIII - первой половины XIX веков основывалась на пальцевой технике при минимальном использовании движений рук. В ее основе лежали принципы воспитания «изолированной пальцевой техники» и многочасовой технической долбежки сухих, притупляющих слух и чувство упражнений (Рудольф Мария Брейтхаупт (1873 – 1945) «Естественная фортепианная техника; С именами Листа, Рубинштейна, Рахманинова и др связана новая эпоха в истории фортепианного исполнительства, требующая большей силы, свободы и гибкости движений; Французская фортепианная методика, представленная трудами Корто и Лонг; Педагоги второй половины 19-20 веков по-новому подошли к вопросу овладения фортепианной техникой. Братья Рубинштейны, Лешетицкий, Сафонов, Гофман, Бузони рассматривали проблемы техники в связи с конкретными музыкально-художественными задачами. Гофман писал: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться»). Актуальность вопроса о специальных технических упражнениях отмечалась А. А. Николаевым: «…если на протяжении ХХ столетия многие выдающиеся пианисты и обогатили фортепианную методику рядом ценных высказываний о принципах работы над музыкальным произведением, то вопрос о специальных технических упражнениях в сущности остался неразработанным»[[1]](#footnote-1). К тому же во всех известных нам анализах упражнений упускался такой принципиальный для формирования фортепианной техники момент, как изменения конструкции механики исторических фортепиано: податливость и глубина нажатия клавиш, мензура клавиш, время затухания звучания струн, скорость действия молоточкового и демпферного механизмов, специфика действия педалей и т. п., тогда как от этого прямо зависела и зависит сила нажатия и высота подъема пальцев, положение рук на клавиатуре, растяжение и закругленность пальцев, применение или, наоборот, избегание весовой игры и другие слагаемые развития виртуозности.

Современная ситуация развития пианистического мастерства заставляет нас по-новому взглянуть на потенциальные возможности метода работы над фортепианными упражнениями и по-новому оценить и переосмыслить его, используя достижения в области современной психологии и других смежных наук.

Когда говорят о фортепианной технике, « то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приёмов игры на рояле, когда пианист добивается нужного художественного результата», - пишет Е. Либерман в своей книге «Работа над фортепианной техникой». Вне музыкальной задачи музыка не может существовать. Техническая оснащённость ученика не помогает раскрыть содержание музыки, а становится самоцелью, если игнорируется слух учащегося и не прививается умение осмысливать исполнительский процесс. Таким образом, в первые годы обучения формируются основные навыки технического развития ученика. Начальные классы являются одним из наиболее важных этапов технического развития. В этот период закладываются основы техники пианиста. Основные технические формулы он осваивает в младшем возрасте и приобретает двигательные навыки в области мелкой техники.

Технические условия:

1. Гибкий и пластичный аппарат.

2. Связь и взаимодействие всех его участков при живых и активных пальцев.

3. Целесообразность и экономия движений

4. Управляемость техническим процессом.

5. Звуковой результат.

«При игре наша рука не должна быть ни ми мягкой, как тряпка, ни жёсткой, как палка - она должна быть упругой подобно пружине» Л. Николаев.

1. **Классификация технических упражнений**

Под **фортепианным упражнением** понимается краткая музыкальная композиция дидактической направленности, имеющая своей целью выработку или закрепление определенного пианистического навыка; такая дидактическая композиция, как правило, бывает лишена целостности; при повторениях исполняется либо от одного и того же звука с небольшими перерывами, либо подряд в виде секвенции от разных ступеней лада или в разных тональностях; иногда она может быть связана одновременно с несколькими исполнительскими задачами. **Этюд** определяется как инструктивная музыкальная пьеса, первоначально предназначенная только для совершенствования технических навыков игры на инструменте; в отличие от упражнения, этюд может иметь развернутую форму, иногда многочастную, как правило, внутреннее драматургическое развитие с кульминацией (и может быть даже программным произведением).

Все фортепианные упражнения условно могут быть разделены на три части:

* упражнения, являющиеся частью фортепианной школы, в которой обычно затрагиваются и иные задачи обучения;
* технические упражнения, объединенные в самостоятельные сборники, не связанные с иными задачами обучения;
* упражнения, не объединенные автором в сборник, поскольку создание их носило «случайный» характер (упражнения в эскизных тетрадях Бетховена, вспомогательные упражнения к изучению этюдов у Шумана и др.).

Анализируются наиболее значительные сборники упражнений, школы и иные важные материалы, начиная от зарождения жанра технического упражнения в клавирно-органных и ранних фортепианных методических трудах, и заканчивая современностью, а именно: труды Томаса де Санкта Мария, Э. Аммербаха, М. Й. Б. Замбера, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, И. Даубе, К. Ф. Э. Баха, Г. Лелейна, аббата Фоглера, Д. Тюрка, Л. Бетховена, М. Клементи, Л. Адама, И. Б. Крамера, Дж. Фильда, Ф. Риса, И. Прача, А. Шмитта, И. Н. Гуммеля, Ф. Калькбреннера, Р. Шумана, К. Черни, Ф. Шопена, А. Контского, Ф. Вика, С. Леберта и Л. Штарка, Ш. Л. Ганона, А. Гензельта, К. Таузига, А. Виллуана, А. Дюбюка, Г. Дамма, Т. Лешетицкого, К. К. фон Арка, Т. Куллака, Ф. Листа, Й. Пишны, Й. Брамса, Т. Вимайера, М. Мошковского, Р. Йозефи, А. Н. Есиповой, В. В. Демянского, В. И. Сафонова, Ф. Бузони, А. Корто, Н. К. Метнера, Е. Ф. Гнесиной, Л. Хернади, А. А. Шмидт-Шкловской, О. Питерсона, М. Лонг, Е. М. Тимакина, С. Бернстайна и др.

Анализ разнообразных сборников упражнений и фортепианных школ и обобщение данных там методических рекомендаций показывает, что:

* упражнение должно быть систематическим (это одно из главных условий образования навыка),
* осмысленным (это позволяет делать навык более надежным, а иногда быстрее его вырабатывать при наличии общих элементов с уже имеющимися навыками),
* постепенным (движение от простого к сложному – главное условие фундаментальности выработанных навыков и умений),
* многократным – только многократное (в разумных пределах) повторение образует навык,
* вариативным – вариативность методов упражнения (динамическая, артикуляционная, ритмическая, темповая и т. п.) делает его менее утомительным, активизирует внимание и укрепляет навык,
* транспонирующим – транспонирование способствует упрочению навыков и переводу их в умения,
* импровизационным – наряду с игрой упражнений, сочиненных видными музыкантами, следует создавать и собственные упражнения, так как импровизация (искусство генерал-баса, прелюдирование, кадансирование) как творчество, деятельность высшего порядка, дает свободу исполнения и ведет к мастерству.

Если целью занятий является последовательное обучение пианистическим навыкам и умениям, то целесообразнее выбрать определенную фортепианную школу, наиболее соответствующую психофизиологическим данным учащегося и методическим принципам педагога, дополняя ее упражнениями из других сборников и созданными самостоятельно. Эффективнее чередовать работу над упражнениями с работой над этюдами и пьесами.   
Техника — это общее понятие, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, legato и различные виды staccato а также динамические оттенки. В то же время для профессионального исполнения необходимо художественное видение произведения, поэтому, музыкальность должна идти рука об руку с техникой. Для работы над техникой в музыкальной методике используются гаммы и различные этюды.

1. **Некоторые особенности фортепианной школы К. Черни**

**Этю́д** (фр. étude — изучение) — инструментальная пьеса, с богатым музыкальным содержанием, предназначенная для усовершенствования техники исполнителя, подготовка к исполнению более серьезных произведений. В отечественной педагогике большинство пианистов в основном, учатся на этюдах композитора, Карла Черни.

Карл Черни — знаменитый венский пианист и композитор. Каждое из его произведений было написано для конкретного ученика и на решения конкретной задачи. Карл Черни был выдающимся фортепианным педагогом, из школы которого вышли такие музыканты- виртуозы, как Лист, Лешетицкий, Д`Альбер, Зилоти, Есипова. Черни написал более тысячи произведений различных жанров, среди них множество симфоний, сонат, трио, квартетов, этюдов и упражнений, а также фундаментальных методических трудов. Просветительские цели прежде всего были направлены на пропаганду творчества глубоко почитаемого им Бетховена, фортепианные сочинения которого составляли неотъемлемую часть концертных программ Черни. Черни способствовал также широкому распространению произведений выдающихся композиторов 18-19 веков. Впервые осуществил редакции сонат Д. Скарлатти, «Хорошо темперированного клавира» и других полифонических сочинений И.С. Баха.

Педагогический труд Черни - едва ли не самая обширная из когда- либо существовавших фортепианных школ, он содержит 600 страниц большого нотного формата. В настоящее время взгляды Черни кое в чем устарели, но у него можно найти и ряд новых передовых мыслей так, например, наряду с чисто пальцевой игрой в некоторых случаях он советовал пользоваться весом руки, каждое произведение Черни считал необходимым исполнять сообразно стилю, эпохе.

Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения видами фортепианной техники, связанными с подкладыванием первого пальца, — всевозможными типами гамм и арпеджио. Кстати, в области гамм Черни тоже можно назвать основоположником, поскольку становление гаммы произошло в то же время, что и появление фортепиано.  
В этюдах и упражнениях широко представлена техника украшений – различного рода мордентов, форшлагов и трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре. Можно встретить произведения с многоэлементной музыкальной тканью, подготавливающие к скачкам в партиях обеих рук, к тремоло; сочинения, развивающие полиритмические навыки.

1. **Основные этапы работы над техническим произведением**

Этюды Черни позволяют развить точные ритмические навыки, ощущение мерности движения, помогают скоординировать игровые движения. От того насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники, а четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность. Основой свободных движений является удобное, ненапряженное положение корпуса, рук и, обязательно, ног учащихся. Основное требование в работе над техникой – экономия движений (лишние движения – неряшливость в игре). Можно выделить четыре способа движений:

Пальцами (всегда);

* Кистью (локоть спокойный) – для мелких октав, аккордов;
* Локтем (плечо спокойно) – для скачков аккордами;
* Плечом (для аккордов).

Процесс работы над произведением любого жанра, в том числе и этюдов, начинается с определения художественного содержания. Правильной передаче образа, эмоционального строя произведения способствуют многие средства выразительности, в том числе, качество звука. На любом этапе работы над этюдом следует уделять внимание звуковым задачам. Достаточно хотя бы на одном уроке пренебречь этими требованиями – учащиеся перестают его выполнять с тем вниманием и осознанностью, которые так необходимы. Для того, чтобы ученик был подготовлен к решению двигательных задач в этюде, он должен пройти все этапы освоения произведения. Только в этом случае последовательного освоения всех элементов возможен положительный результат работы.

Этапы освоения технических элементов.

1. Разбор текста и аппликатуры.

2. Анализ фактуры этюда и технически трудных мест, раскладывание фактуры на технические формулы.

3. Выучивание отдельно самых мелких движущихся звуков, определение контуров пассажей.

4. Выучивание отдельно всего тематического материала.

5. Встраивание мелких звуков и пассажей в тематический материал.

6. Работа над переносом рук и изменение позиций рук.

7. Сборка этюда по частям.

8. Постепенное увеличение темпа за счёт изменения дирижируемых долей от мелких к более крупным.

9. Постепенное достижение предельно быстрого на данный момент темпа, тренировка этюда на выносливость, создание запаса прочности.

10. Последняя проверка «может ли ученик сыграть этюд с первого раза без помарок и ошибок.

Переход на следующий этап работы возможен только после того, как освоен предыдущий.

1. **Анализ Этюдов №№ 9, 10 К. Черни-Гермера**

Для примера возьмем этюд G-dur op 599 № 45, включающий в себя как мелодическую последовательность группы нот, так и гармоническую опору, а также короткие арпеджио.

При разборе этюда двумя руками, сразу выяснили, что партия аккомпанемента служит своего рода сигналом к появлению новой тональности в такте, то есть аккорд в каждом новом такте затем раскладывается в арпеджио в другой руке. Необходимо потрудиться над полным звучанием аккорда. Для этого держать пальцы в нужной позиции, опираясь на аккорд, чтобы правильно рассредоточить силу в пальцах, не поднимать плечи, не зажимать руку, и снимать аккорд свободно, локтем. Также, работая над полным звучанием аккорда, чтобы научиться слушать сразу 3 звука, играть его поочередно: то лишь его крайние звуки, то по очереди нижний и средний, затем средний и верхний.  
  
Важно и то, что в этом этюде руки часто играют поочередно, фраза одной руки заканчивается в другой. Это развивает двигательную координацию рук. При проработке фразы тщательно отрабатывать legato, которое переходит в пальцевое staccato. Работать сначала на mf — так легче добиться опорного звучания аккордов. При работе с арпеджио очень важно помогать кистью при восходящем и нисходящем движениях. Не менее важно привести мелодию к опорной длинной ноте. Для этого нужно проработать фигурацию 4-й палец в арпеджио D-dur (2-й такт) — самый капризный из всех особенно на «фа #», поэтому мы делали репетиции упражнения на эту ноту: «ре-фа#-фа#-фа#-ля-фа#-фа#-фа#», где «ре» и «фа» — длинные ноты и держатся пока идет повторение ноты «фа».

Наиболее сложный момент составляют в этом этюде гаммообразные последовательности в середине и конце каждой части, что требует от ученика большего волевого усилия и внимания, умения сыграть ровно и четко.  
Очень полезно здесь освоить подкладывание 1-го пальца. Эти последовательности, иногда с повторяющимися репетиционными звуками изложенные шестнадцатыми нотами предназначены для развития мелкой техники, требует особого внимания. Учить это место сначала каждой рукой отдельно, проучивая правую в медленном темпе, делая акценты на сильную долю; затем играли различными туше: staccato и non legato. Левую руку заучивать, играя поочередно по 2, по 3 аккорда, запоминая переход клавиш на соседние клавиши, например, из аккорда «T 5,3» в «D 6,5 (-5)» и т.д..  
  
Во 2-й части работа над динамикой велась параллельно технической. Делая крещендо избегать тенденции тяжести в пальцах и кисти. Сила при взятии клавиш годится скорее для аккордов. А в данном случае вести звук к f, осмысливая каждую ноту выстраивая линию.

Пальцы стали более подвижными, стало проще играть гаммы, аккорды и арпеджио.  
Гораздо точнее стало ее исполнение туше. Конечно, нужно будет еще работать над развитием музыкального мышления. Она пока медленно строит аккорды в тональности, поэтому последовательность аккордов приходится заучивать наизусть. Но в целом благодаря грамотно построенному произведению на данном этапе мы остались довольны полученными результатами.

Еще один пример работы над этюдом Черни — это этюд №4C-dur.  
Трудность этого этюда – игра ровными, четкими пальцами в темпе allegro партии правой руки; подкладывание первого пальца. Важно проследить, чтобы движение происходило плавно, без толчка. При работе над гаммаобразными пассажами надо переходить к быстрому темпу с большой осторожностью, иначе в руке возникает напряжение, и ровность фигурационной линии утрачивается. Показателем ошибки служит «тряска» рук. Если имеются такого рода недостатки, полезно несколько сбавить темп, и поработать над достижением большей цельности мелодической линии. Обычно сразу же очень хорошие результаты дает использование объединяющих движений. Иногда полезно поучить гаммаобразные пассажи non legato – legato, staccato. Этот способ работы хорош тем, что приучает к более точным и скупым движениям, которые так необходимы многим ученикам при исполнении несвязных звуков.

Основная трудность состоит в почти непрерывном движении обеими руками: в правой руке — мелодической гаммообразной последовательности, а в левой — нисходящего аккордового движения. Но они построены настолько гармонически целесообразно, что мы сразу их запомнили. На первом этапе нужно работать отдельно каждой рукой. Довести до автоматизма последовательность аккордов в левой, заучивая их по частям, по тактам. А в правой, помимо игры разными туше, полезно поиграть в ломаном ритме. В репетиционных частях в правой руке нужно выявить мелодию и слушать ее, не выкрикивая все остальное. Затем поработать над более сложными задачами.

Еще один случай развития фортепианной техники на примере этюда № 33 op. 299 Черни. Этюд интересен с разных точек зрения: различные туше в обеих руках, легчайшие секстоли в правой и аккуратный аккомпанемент в левой. Очень нелегко сыграть ровно, четко, без остановки шестнадцатые секстоли на протяжении 16-ти тактов. Для того, чтобы добиться цели необходимо учить разными способами:

1. Задерживать каждую третью ноту секстоли так, если бы она была восьмая
2. Часто играть staccato — для цепкости пальцев
3. Играть весь этюд дуолями
4. Использовать ритм — восьмая с точкой + две тридцать вторые
5. Переносить акценты на вторую и пятую секстоли и т. д..

При работе с левой рукой необходимо пользоваться левой педалью — для того, чтобы найти нужную степень динамики.  
Затем, играя двумя руками, слушать фразу в левой. В быстром темпе здесь опираться на мелодию в левой руке, а в правой слушать каскад тончайших хрустальных бус. Так же нужно добиться точного выполнения динамических оттенков, которыми изобилует это произведение. f приходит через такт к «p» и т. д.

Если при работе по каким-то причинам ученик не смог сделать все идеально, главное, что Этюды стали незаменимым материалом для развития музыкального мышления, воспитания самостоятельности и ключом к пониманию многих музыкальных стилей в будущем.  
Природа этюдов Черни такова, что без активного участия интеллекта, выразительное их исполнении невозможно. В этом этюде ясно слышно, что фактура этюдов Черни предвосхищает особенности фактуры романтиков: фактуру Листа, Шуберта, Мендельсона, Вебера.  
  
Этюды Черни ставят перед собой следующие основные цели: развитие и укрепление технической базы, приобретение технического “резерва”: большей подвижности, охвата больших трудностей, длительной выдержки. Это не значит, что этюды не нуждаются в индивидуальной трактовке. Исполнение учащимися этюдов как самостоятельных художественных произведений возможно лишь при определенной методической направленности в работе.

1. **Список литературы:**
2. Анализ Этюдов №№9,10 К.Черни-Гермера
3. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. М., Музыка, 1978
4. Артоболевская А. Хрестоматия маленького пианиста. М., Советский композитор,1991
5. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Классика-XXI, 2007
6. Коган Л. У врат мастерства работы пианиста. М., 1969
7. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Классика-XXI, 2003
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М., 1988
9. Тимакин Е. Воспитание пианиста. М.: Музыка, 2011
10. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. Ленинград, Музыка, 1985.

1. *Николаев А. А*. Работа над этюдами и упражнениями // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – 1955. – Вып. 1. – С.154. [↑](#footnote-ref-1)