**МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«Казанская детская школа искусств»**

**ул. К.Маркса, 5, с. Казанское, Казанский район, Тюменская обл. 627420, тел. 4-25-60**

**Методический доклад**

**ТЕМА:**

**«РАБОТА НАД КРУПНОЙ ТЕХНИКОЙ».**

**Выполнила:**

**Кожемяко Л.А.**

**Преподаватель по классу фортепиано**

**МАУ ДО «КДШИ»**

**с. Казанское 2016 г.**

Работа над крупной техникой.

|  |
| --- |
| *Величайшую ошибку совершает тот,* |
| *кто отрывает технику от содержания* |
| *содержания музыкального произведения* |
|  |
| *К. Игумнов* |
|  |
| *Часто один вид техники помогает* |
| *более совершенному владению другим* |
| *видом. Это взаимопроникновение и* |
| *взаимодействие различных видов* |
| *техники лежит в основе мастерства* |
| *многих крупных исполнителей.* |
|  |
| *С. Фейнберг* |
|  |

Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психических (волевых) свойств.

В работе над пианистической техникой, кроме указанных свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубины переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности, а также «немузыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Еще больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров.

Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность и метричность нередко происходят от отсутствия горизонтального движения музыки, ее развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы.

И, наконец, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексами.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика.

Но есть и другие случаи, когда все факторы музыкального и технического развития налицо, но развитие двигательной системы идет своим, особым путем, оторванным от задач выражения музыки. В этом случае ученик приобретает навыки и приемы, которые развивают технику в определенном направлении, однако эти приемы не создают условий для достижения музыкальной и технической законченности.

К числу главных недостатков в техническом развитии относится зажатость, скованность аппарата.

Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не связанных с музыкальными задачами. Например в гаммах, арпеджио, этюдах ставится узкая цель – достижение пальцевой четкости и беглости, - а вопросы звучания, фразировки, дыхания, гибкости и пластичности игнорируются.

В этих случаях, хотя ученики играют конструктивный материал довольно хорошо, при исполнении художественных произведений у них появляются неловкость, угловатость, корявость. Недостаточное внимание к звуку, цепкости и опоре кончиков пальцев наносит большой вред как музыкальной выразительности, так и технической ясности.

Для пианиста основной технической задачей является приспособление организма к фортепианной игре, поэтому следует культивировать то, что способствует приспособлению, и устранять то, что мешает этому. Решающую роль играет наличие ярко представляемого музыкального образа. Образ должен стать музыкальным переживанием и рождать волю к исполнительскому воплощению, он должен связаться с представлением требуемых игровых движений и рождать представление и предчувствие игровых ощущений.

Основная цель технического развития обеспечить условия, при которых пианистический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу.

В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях, причем подчинению автоматическому. Оба этих процесса (управлять и подчинять) с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве.

К понятию «крупная техника» относится игра аккордовых созвучий, октав, ломанных арпеджио, скачков на большие расстояния (разные регистры). И в этих видах фортепианной техники хочется еще раз подчеркнуть ведущую роль кончиков пальцев – не ударяющих, не толкающих, а берущих, увлекающих, хватающих – всегда живых и активных.

На ранних этапах обучения в аккордах обычно приходится обращать внимание прежде всего на ровность и одновременность воспроизведения в одном случае и умение выделять, то есть взять сильнее, любой звук аккорда в других случаях.

В этих случаях важно, чтобы ученик научился сосредотачивать вес руки на соответствующем пальце. Работать над разрешением данной задачи лучше всего методом вычленения. Вначале несколько раз извлекается верхний звук соответствующим пальцем глубоко, насыщенно, так, чтобы вес руки сосредоточился на клавише. Вслед за тем исполняется аккорд, причем ученик стремится сохранить звучность и ощущение в руке, найденное в предшествующем упражнении. Чередование отдельных звуков и аккордов надо повторять до тех пор, пока трудность не будет преодолена.

В младших и средних классах аккорды извлекаются в основном свободным погружением руки в клавиатуру. Запястье при этом должно быть податливым, но не «разболтанным». Точность звукоизвлечения требует активности пальцев.

Надо напоминать ученикам, что упорядоченная игра пианиста с точки зрения физического процесса есть непрерывная ритмическая смена труда и отдыха, напряжения и освобождения, приблизительно как работа сердца.

Этот закон особенно важно соблюдать в игре аккордами, так как склонность к перенапряжению, особенно у пианистов с небольшими руками здесь гораздо больше, чем в мелкой технике. Взять ряд аккордов legato (при помощи педали) не стоит большого труда, если только суметь на каждом взятом аккорде хотя бы один миг «отдохнуть», как бы «посидеть на стуле», ощущая покой, полную свободу и естественный вес руки от плечевого сустава до кончиков пальцев, ловко и быстро, близко над клавиатурой переходить от аккорда к аккорду.

Играя первоначальные упражнения на извлечение аккордов, ученик должен добиваться взятия их пальцами без предварительного ощупывания. Каждый аккорд выдерживается (дослушивается) до конца, после чего пальцы, не торопясь, но и не останавливаясь, берут следующий, переходя к нему без лишних движений в руке.

При более подвижном чередовании аккордов возрастает роль активных и цепких кончиков пальцев, хотя размах их над клавишами уменьшается. В этом случае ведущие пальцы гармонично взаимодействуют с мелкими вертикальными движениями кисти под общим «сводом» плавного движения всей руки. Пример: Чайковский «Игра в лошадки».

Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное, объединяющее (горизонтальное) движение руки. Оно способствует легкости и подвижности чередования аккордов, избавляя их от тяжеловесной статичности.

Если аккорд, особенно многозвучный и исполняемый громко, выдерживается, надо приучиться после его взятия освобождать руку - это помогает снять много ненужных напряжений. Освобождение руки не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры, но лишь в ослаблении давления пальцев на клавиши; внешне оно может быть даже незаметным. Вначале за этим надо последить специально, впоследствии вырабатывается соответствующая привычка. В быстрых аккордовых последованиях свободе исполнения способствует умелое распределение силы звучности. Пример: Шуман «Венский карнавал»

Ученики нередко вязко играют аккордовые репетиции. Происходит это потому, что перегружается звучность и вовремя не освобождается рука. Между тем, эффект общей звучности достигается сочетанием звуков громких и тихих; громко исполняются акцентированные аккорды, представляющие собой как бы опорные точки, каркас ткани, промежуточные аккорды играются легко (несколько ярче показываются лишь басовые ноты во 2-м и аналогичных тактах). Важно, кроме того, моментально освободить руку перед аккордовыми репетициями от «остаточных» напряжений в руке, которые являются помехами во многих случаях.

Гармоничная работа пианистического аппарата, особенно активная роль крупных звеньев, способствует приобретению большого двигательного размаха, а также облегчает преодоление так называемых «скачков».

Работая над «скачками», не следует «швырять» руку, «падать» на клавиатуру или просто «попадать» в клавишу; нужно прежде всего научиться просто «брать» клавишу (независимо от расстояния) и при этом извлекать звук требуемой силы, глубины и окраски.

Работая над «скачками», нужно стремиться к экономии движений. Кратчайшее расстояние между двумя отдаленными точками на клавиатуре есть прямая. Чистота же зависит от внимания, зоркости, воли и тренировки. Быстрые скачки на форте – именно та область игры, где легко появляется стук, треск хруст и хрип. Этих неприятных осложнений можно избежать, достаточно только сделать пальцами, а иногда всей рукой небольшое движение вовнутрь, к себе (только не вовне, от себя) и ни в коем случае не брать ноту (клавишу) «сбоку». В каждом «скачке» должна быть пусть совсем малая доля подготовки перед взятием клавиши. Это достигается быстрым (стремительным) переносом руки в позицию над клавишей перед извлечением звука. Такая позиция гарантирует точность скачка и достижение при этом должного характера звучания. В быстром темпе остановка в позиции сводится к минимуму и становится почти незаметной, в результате чего движение рук выглядит непрерывным.

Следует добавить, что в работе над скачками для достижения требуемого звучания. А также для точного, удобного и спокойного «взятия» клавиши можно допустить некоторые отклонения от ритма (замедления, задержки). В процессе дальнейшей работы отклонения будут уменьшаться и постепенно ликвидируются совсем, а звучание, пластичность, удобство и точность останутся.

Сознательные отклонения от ритма облегчают преодоление многих пианистических трудностей. Но эти отклонения не могут быть произвольными, а должны находится в соответствии с музыкальной фразировкой, не разрушая ее контуры, а только несколько «растягивая» их (как бы рассматривая некоторые наиболее трудные места через увеличительное стекло, или в замедленной киносъемке). Когда же движение входит в нормальное ритмическое русло, помимо улучшения технической стороны, исполнение, сохраняя следы проведенной работы, приобретает более живой пульс, гибкость музыкальной фразировки и естественное «дыхание». «В быстром темпе от этих преувеличений останется только налет, а весь пассаж получит не только художественную, но и техническую законченность (Т. Лешетицкий).

Если пианист, работая над технически трудными местами (особенно в быстром темпе) с самого начала стремится «втиснуть» их в жесткие рамки ритмической ровности (руководствуясь больше тактовыми делениями, чем музыкальным движением), такая работа часто приводит к метричности исполнения, зажатости пианистического аппарата и наносит ущерб звучанию и естественной музыкальной фразировке.

В произведениях из репертуара музыкальной школы ученик встречается с быстрыми последованиями staccato – терций, секст, октав, аккордов. Последования staccato исполняются кистевыми движениями, напоминающими легкое дрожание. При этом вся рука должна быть свободной и принимать участие в дрожании.

Ученику, еще не овладевшему кистевой техникой, полезно некоторое время поучить последования такого типа очень медленно, свободной рукой. При этом надо добиться, чтобы ни в плечевом, ни в локтевом суставах, ни в запястье не было зажимов. Рука при переносе с одной сексты на другую приподнимается, начиная с запястья, и совершает плавное движение, наподобие тех, какие можно наблюдать, если встряхнуть канат, закрепленный у противоположного конца. Переходить к более быстрому темпу нужно с очень большой постепенностью, при этом движения соответственно сокращаются. Успех дела часто решает выдержка: надо бороться с соблазном играть быстро после нескольких проигрываний в медленном темпе. Прибавлять темп можно только после того, как будет вполне освоенно нужное движение и достигнута необходимая свобода всей руки, иначе предыдущая работа окажется сведенной на нет.

Владение октавами является одним из важных разделов пианистической техники.

Приемы исполнения октав весьма разнообразны соответственно музыкальным задачам. Например, для достижения легкого, грациозного звучания октавы должны исполнятся, в основном, острыми и цепкими кончиками пальцев во взаимодействии с легкими движениями кисти; драматический характер стремительных, как бы завывающих хроматических октав лучше достигается при помощи низко «сидящих» пальцев, играющих почти legato и увязанных через гибкую кисть с крупными звеньями аппарата, которые, дополняя «изнутри» силу звука каждой октавы, обеспечивают большие динамические нарастания.

При всем различии музыкально – художественных задач и приемов технического выполнения, основным принципом для октавной техники можно считать способность пианистического аппарата к гибким контактам активно извлекающих звук пальцев с остальными его участками. Только эта взаимосвязь может обеспечить пианисту разнообразие приемов, необходимых для решения различных музыкально – звуковых задач.

Для учащихся большие трудности возникают при исполнении быстрых октавных последований staccato.

При исполнении октав необходимо прежде всего устранить лишние движения, представляющие обычно серьезную помеху для ученика. Надо по возможности освободиться от движений вглубь клавиатуры при использовании черных клавиш. Для этого следует приучить учащихся брать черные клавиши у переднего конца, а белые, в тех случае, когда в пассажах чередуются белые и черные клавиши – ближе к черным.

Мешают и лишние движения по вертикали. Для сокращения их важно представить себе октавные движения как скольжение по клавиатуре, а не чередование опусканий руки на клавишу и последующих ее подъемов. В этих случаях помогает ощущение единства линии пассажа.

Для освобождения от напряжений большую помощь могут оказать пальцевые движения.

Исполнение всех октавных пассажей, в которых наряду с белыми клавишами имеются и черные, чрезвычайно облегчается, если играть на черных клавишах 4-м пальцем и извлекать звук преимущественно пальцевым движением. Это дает кисти краткие передышки и предохраняет от напряжения.

Особенно эффективным становится использование пальцевых движений в хроматических октавных последованиях. В такого рода пассажах верхний голос правой руки и нижний в партии левой исполняются почти одними движениями 4-го и 5-го пальцев. 1-е пальцы легко скользят по клавишам.

Освобождению от напряжений очень помогает работа отдельно над каждым голосом октавного пассажа требуемой аппликатурой. Рука при этом находится в собранном состоянии, благодаря чему обеспечивается большая свобода кистевых движений (при сильном растяжении пальцев запястье становится менее податливым). Играя таким образом, ученик усваивает нужную последовательность звуков в наиболее благоприятных для кистевых движений условиях. После чего ему становится легче исполнить ее в октавном изложении.

Работа отдельно над голосами октав помогает, кроме того, отчетливее услышать каждый из них и лучше наметить линию движения пальцев на клавиатуре.

Освобождению от излишних напряжений помогает также смена положения запястья: на некоторых октавах оно поднимается выше, на других – ниже. Особенно часто этот прием употребляется при октавных репетициях.

Предотвращение усталости в руке способствует распределение силы звучности между различными голосами октав, между отдельными октавами и, наконец, между партиями обеих рук.

В качестве примера рассмотрим первый раздел этюда Черни «соль минор» соч. 553 №5 (сборник «Октавная техника на фортепиано» избранные этюды и упражнения под редакцией А.Н. Юровского, часть первая).

В начале этюда целесообразно несколько выделить в октавах нижний голос, а затем, при восходящем хроматическом движении, – верхний. Это придаст больше блеска звучанию в кульминации и предохранит руку от усталости. Соответственно такому плану исполнения в первых тактах особенно тщательно поучить отдельно 1-м пальцем нижний голос и последить. Чтобы не было лишних движений вглубь клавиатуры на черные клавиши.

. В восходящем хроматическом пассаже полезно выучить отдельно верхний голос и научиться хорошо его играть 4-м и 5-м пальцем, что создаст основу для исполнения пассажа октавами.

В последующих октавах важно обратить внимание на распределение силы звучности между различными октавами, а также между партиями обеих рук. Особенно мощно должны звучать «опорные» октавы, остальные надо играть несколько легче. Целесообразно примерно с конца 9-го такта перенести центр тяжести на октавы в левой руке. Тем самым можно создать более насыщенную звучность и красочнее оттенить низкий регистр. Кроме того, это дает возможность несколько отдохнуть правой руке, которая обычно начинает здесь уже уставать. В последних тактах звучность в партии правой руки естественно должна стать вновь более яркой.

Для большей точности исполнения, некоторые октавные пассажи полезно мысленно членить на группы. В тактах 13 – 15 этюда Черни предполагаемая группировка отмечена в примере квадратными скобками.

При работе над двойными нотами необходимо приучать ученика с самого начала ясно слышать движение двух голосов. чтобы сделать это восприятие более отчетливым и воспитать большую самостоятельность пальцев, полезно поиграть одновременно оба голоса различно по степени силы и характеру туше: верхний голос громче, нижний – тише, верхний – legato, нижний – staccato, и наоборот. Двойные ноты также учат способами: вычленения, ритмическими вариантами.

При исполнении ломанных арпеджио большая роль принадлежит крупному «своду» руки, который несет на себе все мелкие движения, не позволяя им излишними взмахами дробить на части цельную конструкцию, используются также боковые вибрационные движения запястья. На основе изложенных принципов развития техники мы готовим пианистический аппарат, чтобы он мог непосредственно, легко и свободно выполнять каждое музыкальное волеизъявление исполнителя. При этом нужно помнить, что главной целью является применение этих принципов в художественно – музыкальной литературе. Лишь под действием музыкальных образов возникает глубина ощущений, душевный подъем, обостряются рефлексы и появляется неодолимая потребность разрушить все барьеры на пути к яркому и убедительному выражению музыки.

Используемая литература:

1. Тимакин Б. «Воспитание пианиста».

2. Алексеев А. «Методика обучения игре на фортепиано».

3. Бирмак А. «О художественной технике пианиста».

4. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры».

5. Савицкий С. «Пианист и его работа».