|  |
| --- |
|  **ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ** **«СУДЖАНСКИЙ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»** |
| **Методический доклад****«Развитие технических навыков обучающихся в классе фортепиано»*****Автор:* Блюднева Татьяна Алексеевна *- преподаватель по классу фортепиано,***  ***первой квалификационной категории*****г. СУДЖА 2017 г.** |

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ ……………………………………………………………………………… 3**

**ГЛАВА I. Техника – искусство воплощения замыслов ………………. 4**

1.1. Понятие техники……………………………………………………….. 4

1.2. Взаимосвязь музыкального и технического развития……………….. 5

**ГЛАВА II. Приемы и методы развития технических навыков …………………… 8**

2.1. Развитие технических навыков на начальном этапе обучения……… 9

2.2. Развитие основных элементов техники…………………………….. .. 11

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ …………………………………………………………………………. 22**

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ……………………………………………….. 23**

**ВВЕДЕНИЕ**

 Сложность фактуры произведений композиторов разных эпох и стилей определяет овладение техническими средствами выражения музыкальной мысли как одну из актуальных задач современной педагогики.

 Уверенное владение игровыми приемами помогает музыканту выразить “внутренний”

художественный замысел в ярких звуковых красках.

 “Мы знаем, что для совершенного художественного исполнения прежде всего необходим тщательно отлаженный двигательный аппарат, действующий со всей возможной свободой и естественностью (имея в виду так называемые основные движения)”, – утверждал К.Флеш, выдающийся скрипач и педагог.

 Систематическое и планомерное развитие технических навыков обучающихся является одной из главных задач обучения исполнительскому мастерству на любом музыкальном инструменте. Современная русская педагогика рассматривает гаммы и упражнения как важное и эффективное средство для технического развития ученика. Их значение в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными

фактурными формулами, над самым ядром пианистических трудностей, что способствует рационализации процесса обучения. Упражнения и гаммы нужны в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительную часть внимания игровым движениям,

чего нельзя делать ни в пьесах, ни даже в этюдах.

 Из числа крупнейших пианистов некоторые, как А.Рубинштейн, – работали над упражнениями и гаммами в течение всей жизни; другие, как С. Рахманинов – преимущественно в молодые годы и лишь некоторые, как А.Скрябин, – не придавали им особого значения. Однако последний пример никак не может служить образцом для рядовогообучающегося.

 На проблему развития техники существует много различных теоретических взглядов (школ), издано множество учебных пособий, но каждый педагог, столкнувшись на практике с реалиями организации учебного процесса в определенном учебном заведении, вырабатывает свою систему развития технических навыков обучающихся.

 Именно этой проблеме посвящена данная работа, цель её разработки: обосновать и описать сложившуюся систему технического развития учащихся в классе фортепиано. В соответствии с целью поставлены следующие задачи:

1. изучить учебно-методическую литературу по вопросам развития технических навыков

учащихся;

2. осмыслить понятие “техника” и выявить необходимость технического развития наряду с развитием музыкальных представлений;

3. определить основные принципы развития техники;

4. описать систему приемов и методов, применяемую на практике в процессе обучения учащихся в классе фортепиано.

 В связи с решением поставленных задач возникла необходимость проанализировать методическую литературу, педагогический опыт мастеров исполнительского искусства и

опыт собственной педагогической деятельности.

**ГЛАВА I. Техника – искусство воплощения замыслов**

*“Техника: рука повинующаяся*

*интеллекту”*

*Микеланджело*

**1.1. Понятие техники.**

 При овладении игрой на музыкальных инструментах, в том числе и на фортепиано возникают многие проблемы. Разнообразие их можно объяснить тем обстоятельством, что в отличие от обучения общеобразовательным предметам, обучение игре на фортепиано или игре на каком-либо ином инструменте - индивидуально, проблемы возникающие при этом методе обучения различны и зависят от музыкального дарования, восприимчивости, интеллекта, подготовки, личности ученика - уш, сердца, воли, характера, физического склада и т.д. естественно, что обучение должно быть гибким, необходимо учитывать каждый отдельный случай.

 Одной из важнейших проблем, возникающих при обучении игре на фортепиано - проблема фортепианной техники. Многочисленные вопросы, касающиеся её, рассматриваются во многих печатных трудах.

 “В науке идет процесс смыкания областей, недавно казавшихся далёкими друг другу. Несомненно, плодотворным будет и контакт искусства с наукой. Многое из того, что постигается художником интуитивно... станет вопросом техники воплощения. Зная её

закономерности, каждый сможет овладеть ею, разумеется, в той или иной степени”

– утверждал С. Савшинский, выдающийся музыкант ХХ столетия.

 Понятие техника - неизмеримо широкое.

**ТЕХНИКА**:

1.Круг наук, связанных с изучением и созданием средств производства, орудий труда.

2. Совокупность средств труда, знаний и деятельности, служащих для создания материальных ценностей.

3. Совокупность приемов, применяемых в каком-нибудь деле, мастерстве.

(Толковый словарь русского языка).

Здесь имеется в виду сумма навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата.

 Музыканты-исполнители нередко пользуются сравнениями и определениями из области промышленной техники. Так, Э.Бах говорил, что: “Техника остается техникой, безразлично, машинная ли это техника или фортепианная”, а И.Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого писал: “Техника – это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет то, что ему нужно в данное время и для данной цели”, поясняядалее, что: “Техника – это общее определение, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки”. В таких определениях техника понимается как “сумма” элементарных навыков.

 Существует и другой взгляд на технику: “Фортепианной игре нельзя научиться. Это умеют или не умеют делать! Я не учитель – о технике ничего не могу вам сказать, я совсем не знаю, как ее делают!”, – высказывался д, Альбер. Еще более решителен, ставший анекдотическим, афоризм А.Рубинштейна: “Играйте хоть носом – лишь бы хорошо звучало”.

 Итак, мнения противоречивые, но разрешает и примиряет эти противоречия мнение третьей группы великих художников. Один из самых известных педагогов ХХ века, пианист, профессор Московской консерватории К. Игумнов говорил: “Неправильно противопоставлять технику пианиста его искусству в целом. Ведь само слово “техника” происходит от греческого слова techne, которое означает искусство, мастерство”.

 Самое точное определение художественной техники дает великий поэт А.Блок:

“Для того чтобы создавать произведения искусства – надо уметь это делать”.

 Техника игры – утверждала прославленная французская пианистка М.Лонг – это

“искусство аппликатурно удобного прикосновения к клавишам, искусство педализации, это знание основных правил фразировки, владение широкой палитрой средств выра

зительности... Техника – наука игры на фортепиано”.

 И, безусловно, прав С. Савшинский, написавший: “Техника пианиста и “дух”, т.е. идейно-эмоциональное содержание исполнения, находятся в диалектическом единстве: руки сообщают голове данные, добытые в труде, и этим “учат” голову, обогащая ее сведениями и опытом; голова же осознает, обобщает полученный опыт и подчиняет себе руки, которые становятся все более верными, все более искусными исполнителями ее велений”.

**1.2. Взаимосвязь музыкального и технического развития.**

*«Величайшую ошибку*

*совершает тот, кто отрывает*

*технику от содержания*

*музыкального произведения»*

*К.Игумнов*

 Начиная разговор именно о фортепианной технике необходимо не упускать из виду главное: техника не может существовать в отрыве от постановки музыкально-

художественных задач. **“Техника... без музыкальной воли – это способность без цели, а, становясь самоцелью, она никак не может служить искусству”**– писал И.Гофман. Неверно понимать под техникой только то, что касается скорости, силы и выносливости; техника – понятие более широкое, оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению: он должен уметь играть и очень громко и очень тихо, мягко и остро, достигать звучания лёгкого, “порхающего” и глубокого, гулкого. По мнению С. Савшинского: **“Пианистическая техника – выразительная, а не механическая техника”.**

 Фортепианная литература предъявляет разнообразные требования к технике пианиста. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы, если же музыкальный замысел отсутствует, техническая работа пианиста будет напоминать рисунок художника, выполненный всл

епую. Представить, что должно получиться, – основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актёра, и пианиста.

**«Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать»** – отмечал Г.Нейгауз.

**“Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку”**– говорил один из крупнейших композиторов современности А.Онеггер.

 Однако следует отметить, что совсем не просто думать о предмете изображения так как это требуется именно художнику, и далеко не лёгкая задача – придать чёткость звуковому представлению, как настаивают музыканты. Лишь в той мере, в которой исполнитель мыслью и чувством освоил произведение, он может рассчитывать, что им будет найдена техника, необходимая для исполнения произведения. Для того чтобы четкость слуховых представлений была способна воспроизвести технику музыканта – исполнителя, недостаточно желания или дарования – необходим долгий, настойчивый и тяжёлый труд.

 Повседневная техническая работа помогает глубже понять изучаемое произведение, улучшает первоначальное представление о нём и, конечно, требует специальной многолетней работы.

 Эта работа начинается с самого первого прикосновения к клавишам и продолжается на протяжении всей жизни. На различных этапах обучения перед исполнителем ставятся разные технические задачи. В этой связи, безусловно, прав выдающийся пианист и педагог Г.Нейгауз, говоривший:

**“Упражнения я рассматриваю как некий “полуфабрикат”. К таким**

**“полуфабрикатам” относятся, например, гаммы, арпеджио, пятиступенные последования и прочее – задачи тут могут быть бесконечными в своем разнообразии...упражнения и гаммы вообще необходимы для выработки контакта между пальцами и клавишами. Играя упражнения и гаммы, пианист как бы прибегает к некоторому разделению труда, позволяя себе на данный момент отрешиться от музыкально-художественных задач и специально поработать над элементами, составляющими мастерство”** и профессор ленинградской консерватории Н.Перельман, писавший: **“Разве не следует на определённом этапе считать “средство” целью, то есть привлечь самое серьёзное внимание... к вопросам технической тренировки?”.**

 Если обучение в учреждениях СПО предполагает совершенствование уже

приобретенной техники, то, следовательно, основа технического мастерства

закладывается в школьные годы, на каждом уроке по специальности, наряду

с работой над произведениями великих мастеров.

 Не всякому дано играть “Блуждающие огни” Ф.Листа, но всякий музыкальный человек может добиться мастерского исполнения значительной части фортепианного

репертуара. Воспитание технического совершенства у учеников – вот задача,

которую необходимо ставить и уметь разрешать.

 Иосиф Гофман писал: "Техника... без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству".

 П. И. Чайковский так писал о технике Н. А. Рубинштейна: "Техника его стоит на высшей ступени развития, но он не жертвует отделке и чистоте деталей высшей цели исполнителя - верной интерпретацией о идеи исполняемого, словом превосходная техника идёт у него всегда об руку с художественностью и чувством меры".

 Итак, техника необходима для воплощения исполнительского замысла. Виды фортепианной техники сложны и многообразны, поэтому овладеть ею без специальной многолетней работы - невозможно. Эта работа у пианистов начинается с первого знакомства с инструментом и продолжается всю жизнь. Развитие пианистов - индивидуально. На разных этапах обучения выдвигаются на первый план различные задачи. Интересно высказывание профессора Н. Перельмана: «Разве не следует на определённом этапе считать "средство" целью, то есть привлечь самое серьезное внимание к вопросам технической тренировки».

 Фундамент техники должен закладываться в музыкальней школе, затем в училище. Этот возраст обучающихся наиболее благоприятен для усиленной работы над техникой. Важнейшая задача педагога - работать над техникой с каждым учеником так, чтобы технические средства превратились в средства выразительности, отвечающие требованиям изучаемого произведения.

 Работа в учреждениях среднего профессионального образования имеет свои особенности. Обучающиеся поступают из множества школ города, района и области. Соответственно подготовка их бывает очень различна. Есть обучающиеся всесторонне развитые во всех отношениях, но есть и случаи, когда техническая подготовка оставляет желать много лучшего. А ведь руки пианиста - это инструмент его музыкальной речи. А речь должна быть ясной понятной - не косноязычной, иначе её не поймут.

 Причины неравномерного, различного развития детей могут быть различны. Безусловно, надо иметь в первую очередь музыкальные способности, или можно сказать так: движущей силой развития является музыкальная одаренность. Подчиняясь ей, человек страстно стремится играть лучшим образом. И это стремление не позволяет ему мириться с недостатками. Конечно, здесь надо оговориться, что для игры на рояле требуется определенный минимум величины, эластичности растяжки, силы рук. Под этим мы подразумеваем - свободное владение октавой, пальцевой растяжкой, то есть то, что входит в понятие профессиональной пригодности, или профессиональной непригодности рук. Хорошие руки - счастье для исполнителя, от него не зависящее. Но мы знаем примеры, кода огромная настойчивость в работе, целеустремленность и при неудобных руках давала хорошие результаты. "Известно, например, что у наших замечательных пианистов как А. Есинова и Л. Годовский руки были небольшие, что не помешало им стать крупнейшими, прославленными на весь мир виртуозами" \* Б. Либерман.

 Я. Зак пишет: " Мы знаем, как боролись со своим «природным косноязычием» Шопен и Лист: у первого по свидетельству современников, прогибались суставы ногтевых фаланг, у второго – основной сустав большого пальца, но и тот и другой стали необыкновенными пианистами".

 Есть случаи, когда у человека присутствует «голая, чистая техника», но сказать ему нечего, - безусловно, это плохо. Но и становится обидно за исполнителя, когда техническая беспомощность не позволяет ему раскрыть содержание исполняемого произведения.

 И. Гофман писал: "Техника - это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет в определенное время и для определённой цели то, что ему нужно".

 Как уже было сказано, в работе над техникой необходим упорный систематический труд. Исполнитель имеет дело, с выработкой навыков, ему невозможно за несколько дней сделать то, что не сделано на протяжении нескольких месяцев. Здесь требуются регулярные занятия, планомерная работа над техническим материалом. И именно этого подчас нет у некоторых обучающихся поступивших на I курс техникума. К сожалению, приходится отмечать в ряде случаев, что дети весьма посредственно справляются с различными видами гамм, арпеджио. Не приучены заниматься ими ежедневно и с заинтересованностью, что является также одной из причин слабой технической оснащённости. Кроме того, часто отсутствие технической оснащённости или ее незначительности сопутствует скованность, зажатость, напряжённость технического аппарата - рук и всего корпуса, то есть в игре учеников мало ощущения контакта с клавиатурой, что отражается на качестве звучания. Звуки получаются жёсткие, неровные, слабые.

 Таким образом, работу с учеником приходится вести сразу в нескольких направлениях:

- приучать ученика регулярно, планомерно и заинтересованно заниматься техническим материалом (различными видами гамм, арпеджио, аккордов, этюдов);

- сочетать эту работу с работой над освобождением аппарата, налаживанием ощущения контакта с клавиатурой;

- постоянно заострять внимание ученика, слух - на качестве звукоизвлечения.

 Каждый ученик должен проходить столько технических упражнений и этюдов, сколько необходимо, чтобы без усилий преодолевать трудности музыкальных произведений. Важно, чтобы этюды и упражнения (гаммы, арпеджио и т.д.) прорабатывались с учетом двойной пользы - технической и музыкальной.

**ГЛАВА II. Приемы и методы развития технических навыков**

*“Играть надо не только*

*как музыканту, но именно как*

*пианисту”*

*Г.Нейгауз*

 Из всего вышесказанного можно определить основную **цель** технического развития – обеспечение условий, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу.

 В дальнейшем эти условия должны привести к полному подчинению двигательной системы музыкальной (звукотворческой) воле исполнителя.

 Творческий рост учащегося связан с расширением музыкальных представлений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки; технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он помогал решать поставленные музыкально-художественные задачи.

 Следовательно, **принципы** развития технических навыков для создания наиболее благоприятных условий выражения содержания музыкального произведения таковы:

* гибкость и пластичность аппарата;
* связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах;
* целесообразность и экономия движений;
* управляемость техническим процессом;
* звуковой результат.

 Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с техническим приёмом, необходимо развивать перечисленные принципы, совершенствуя их на протяжении всего периода обучения.

**2.1.Развитие технических навыков на начальном этапе обучения**

“*Часто один вид*

*техники помогает более*

*совершенному владению*

*другим видом…”*

*С.Фейнберг*

 Фундаментом развития техники пианиста является контакт с клавиатурой. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться весом свободной руки. Однако, свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью – руки пианиста работают во время игры. Еще А.Алексеев писал: **“То,** **что мы называем** **“свободой”,** **не есть** **отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению”**.

 Воспитанию основного игрового ощущения – ощущения опоры на клавиатуру – посвящены первоначальные упражнения non legato: “Капельки ”, “Зайчики”, “По бревнышкам”, “Радуга”, “Парашютисты”, “Восход и закат солнца”, исполняемые только одним пальцем каждой руки (сначала 3-м, позже 2-м, и наконец, 4 -м). Постепенно в игру включаются чередующиеся 2, 3, 4-й пальцы, а позже – 1-й и 5-й.

 Не целесообразно переходить к игре legato прежде, чем ученик не научится правильно опираться на каждый палец: недоработки на начальном этапе обучения – например “лежачие” 1-й и 5-й пальцы – могут пагубно сказаться в дальнейшем.

Когда у учащегося выработается естественное погружение разных пальцев

клавиатуру, переходим к игре legato. Освоение этого навыка начинается на основе аппликатурной формулы Ф.Шопена, используя так называемую “одиннадцатилинейную систему” – одновременное знакомство с двумя ключами, – что позволяет довольно быстро развивать технику обеих рук.

 Формула Ф.Шопена предлагает наиболее естественную постановку руки на клавиатуре: 1-й и 5-й пальцы на белых клавишах, а 2, 3, 4-й – на чёрных.



Сначала эту позицию следует играть приемом *non legato*, а затем связывать по два,

три,

и больше звуков,



добиваясь певучего, объединенного слухом и плавным движением руки, звучания, обязательно придумывая подтекстовки к мелодиям упражнений.

Когда пальцы ученика достаточно окрепнут и почувствуют клавиатуру, а руки станут более послушными и гибкими можно переходить к игре *staccato*. Необходимо отметить, что правильные навыки игры *non legato* значительно облегчают работу над приёмом *staccato.*

Начинающему пианисту полезны и специальные гимнастические упражнения (в своей работе я использую систему упражнений А.Шмидт-Шкловской), которые помогают почувствовать гибкость и ловкость своего тела, правильность осанки, посадки за инструментом, удобство и естественность игровых движений. Гимнастика является также и хорошим отдыхом среди урока для маленького ученика, внимание которого неустойчиво и недостаточно длительно: 5-тиминутные игры с мячом, дыхательная гимнастика, упражнения на освобождение рук, ног, плеч, свободные повороты головы помогут с большей эффективностью продолжить урок.

Игровые приёмы и гимнастические упражнения начального этапа обучения освобождают двигательный аппарат, создают взаимодействие его крупных и мелких участков, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию пианистической техники.

 Таким образом, в первые годы обучения формируются основные навыки технического развития учащегося.

***2.2. Развитие основных элементов техники***

*“Техника лежит не только в*

*пальцах и запястье или в силе и выдержке.*

*Более высокая техника локализована в мозгу.*

 *Она состоит из геометрии, измерения*

*расстояний и мудрого распорядка”*

*Ф.Бузони.*

 После того как обучающийся овладеет начальными навыками игры legato, научится плавно соединять звуки, а главное, контролировать движение мелодии слухом, можно приступать к работе надгаммами и другими элементами техники. В настоящее время особенно большое внимание уделяется гаммам, арпеджио и аккордам, в основе работы над которыми лежит позиционное мышление.

 Работа над гаммами, арпеджио, аккордами даёт возможность приобрести целый ряд навыков, необходимых для воспроизведения более сложных видов фактуры, так как они (гаммы, арпеджио, аккорды) являются основными фундаментальными формулами, которыми должен владеть пианист. Гондельвейзер пишет: "Музыкант-педагог знает, что тот кто не работал над гаммами, наталкиваясь на гаммообразные пассажи у классиков и романтиков, вынужден учить эти пассажи как частные случаи. А для тех, кто с детских лет хорошо овладел техникой гамм и арпеджио, такого рода пассажи являются привычными и специальной работы не требуют".

 Кощунство, уродовать гениальные произведения, превращая их в гимнастические упражнения. Но зато нужно честно заниматься "гимнастикой пальцев" на учебном материале, учить этюды Клементи, Куллау, Мошковского, Шлецера, учить ритмическими … восьмыми с точками и ... Э. Гилельсу никогда не придёт в голову разучивать гаммы по сонатам Бетховена, но он ежедневно играет гаммы" - Я. Зак "Всегда и всем, даже студентам, обладающим уже хорошим пианистическим аппаратом, Гилельс рекомендует ежедневно играть гаммы и упражнения. Студентов I курса он на уроках спрашивает гаммы. "Гаммы тот хлеб, который нужно есть каждый день". Когда у кого-нибудь из студентов не выходили в пьесах гаммообразные пассажи, он просил сыграть гамму в этой же тональности, и тогда выяснялось, почему не получается данное место" - М. Смирнов. "Гаммы и арпеджио обучают игре. Это словарь пианиста, который нужно познать до конца" – М. Лонг.

 Гаммы необходимо играть для более прочного знания мажоро-минорной системы воспитания чувства ладотональности, для усвоения основных технических формул, понимания основных закономерностей аппликатуры, для развития пальцевой техники, развития навыков певучей и выразительной игры ".

 Игумнов свои домашние занятия чаще всего начинал с игры гамм и арпеджио, обращая особое внимание при этом на исключительную ровность и певучесть звука. Польза гамм по его мнению, несомненно, только играть гаммы нужно правильно, рассматривая их как музыкальный материал. Особенно важно, чтобы:

1) все звуки гаммы брались одинаково сильно, каким бы пальцем не пришлось играть;

2) все звуки следовали бы один за другим в равные про¬межутки времени.

3) все клавиши выдерживались одинаковое время.

 Многие обучающиеся играют гаммы плохо и мало по той причине, что не понимают ах значения, что полученные на гаммах навыки помогают при исполнении музыкального произведения. Есть множество произведений, где применяются гаммы, аккорда, арпеджио, терции в различных комбинациях и если ученику привести ряд примеров, где он обнаружит, что эти нелюбимые им формулы служат источником выражения прекрасного в настоящем музыкальном произведении. Это может послужить толчком для систематической работы ученика над техническим материалом.

 Мне кажется, что на практике, целесообразно с такими детьми уроки (возможно чаще) начинать с гамм, арпеджио, аккордов, этюдов. В обратном случае, довольно часто бывает, что на технический материал не хватает времени - увлекаемся работой над другой частью программы. У себя в классе стараюсь практиковать этот метод построения урока. В основном он себя оправдывает. Ученики привыкают к мысли, что каждой урок начинается с технического материала как утро с зарядки. В дальнейшем, когда ученик привык к систематической работе над гаммами и т.д., заинтересовался ею, форма проведения урока изменяется. Контроль за работой над техническим материалом проходят несколько иначе - спрашивается не каждой урок и не весь объем заданных гамм и этюдов. Тем не менее, ученик должен быть в постоянной готовности сыграть что-либо из технического материала. Работа над гаммами, арпеджио в классе проходит следующим образом:

1. Во время исполнения учу следить за ровностью звука и в тоже время, за качеством звучания. Уделять внимание I пальцу. Предпочитаю довольно высокое положение его и при подкладывании первого пальца предпочитаю показывать движение, похожие на перескальзывание с 3 пальца на легкий и достаточно высокий первый палец (при движение вверх) и с высокого первого пальца легкий третий палец (при движении вниз). Рука должна быть гибкой, кисть не повышать и не понижать, без неловких поворотов,

(Позиционная игра).

2. Не гнаться за быстрым темпом, играть в среднем темпе, всё прослушивая, с хорошей артикуляцией.

3. Варианты работы -

а) динамический

б) артикуляционный

в) ритмический.

Подобные методы работ приемлемы и в работе над этюдами.

 Важно, чтобы работа шла параллельно и ученик уставал в её процессе скорее умственно, чем физически. Плохо, когда человек просто отыгрывает положенное время за инструментом и ставит главной целью сыграть 5 или 10 раз гамму, этюд или его часть. Гораздо важнее, чтобы целью было не количество, а качество, то есть каждое проигрывание (из этих 5-ти или 10-ти раз) должно быть лучше предыдущего. Таким образом, ученик должен постоянно анализировать свою игру, отмечать недостатки (конкретные в данном отрывке) и исправлять с каждым последующим проигрыванием.

 Файнберг пишет: "Студент всегда должен помнить, что час сосредоточенной работы плодотворнее двух часов занятий механических или небрежных. … Необходимо приучить себя работать охотно, любить часы занятий за роялем». «Технические упражнения и технические эпизоды пьес, пожалуй, надо "выдублировать", но слово "зубрёжка" условно для пианиста. Механической зубрежки у нас не существует. Повторяя мы примериваемся, приноравливаемся, с каждые новым повторением приобретается нечто новое. Пианисты, умело занимающиеся даже по пять-шесть часов ежедневно, не знают усталости и болезни рук. Утомляется внимание, и его надо щадить, отдыхая, меняя род работы, ни в коем случае не допуская снижения качества» - Л. Николаев.

 Работа над изучением технического материала проходит параллельно с работой над освобождением аппарата, снятием скованности, напряженности. Здесь надо учитывать, что физическая скованность ученика часто объясняется и психологическими причинами - стеснительностью и страхом, когда учение избавляется от них, исчезает и скованность. Но чаще скованность ученика объясняется тем, что у него нет контакта с клавиатурой. Приходится уделять большое внимание двигательной стороне исполнения. Организованность движений должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Когда мы говорим о "свободе", то подразумеваем отсутствие излишних напряжений, но никак не отсутствие всякого напряжения. Можно оказать, что "свобода" - это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц. "При фортепианной игре в руке чередуются моменты напряжения, когда производится толчок в клавиатуру, с моментами расслабления» Л. Николаев. Абсолютной свободы во время игры на рояле нет, и не может быть. Всякое движение влечет за собой напряжение тех или иных мышц. Полная свобода может быть лишь при отсутствии движения, то есть при полном покое. Не … ли вся фортепианная игра на попеременных и быстрых напряжениях и освобождениях мышц?" - Л. Оборин.

 "Важнейшую роль в овладении пианистической техникой и мастерством звука играет ощущение свободы, но надо помнить, что свобода - враг произвола. Свобода при игре это прежде всего умение, это правильное использование того, что природа дала человеку". Излишние напряжения могут возникать в мускулах пальцев, локтя, лица, шеи и в различных других местах.

 Внешне это может выражаться в приподнятых плечах, тряске руки, "слепленных", "склеенных" пальцах, жёстком запястье, прижатых или чрезмерно отведенных локтях, скованности спины, вытягивании шеи, подбородка и т.д..

 Важно, чтобы ученик научился контролировать свое мышечное ощущение и осознавать чувство свободы во время игры, привычка к освобождению должна войти у него в автоматизм, что необходимо пианисту для успешного развития техники. Л. Оборин пишет: "В первую очередь ему (пианисту) необходима психофизическая свобода, и в связи с этим - чувство максимального удобства, уверенности в действиях на клавиатуре. К сожалению, эти простые и ясные понятия совсем не просто провести в жизнь".

 Анализируя свою работу с обучающимися в классе фортепиано, мне пришлось отметить, что чаще всего встречаются следующие виды погрешностей в техническом развития обучающихся:

1. Плохая артикуляция или ее отсутствие;

2. Слабое владение аккордовой техникой;

3. Слабое владение октавной техникой;

4. Отсутствие или слабое владение ротационным движением;

5. Изоляция корпуса.

 I. Слабое развитие самостоятельности пальцев, артикуляция или её отсутствие. Пальцы слеплены, звук или жесткий (от толчкового звукоизвлечения) или слабый "беззвучный".

 По вопросу об артикуляции мне хочется привести высказывание М. Лонг - "Я пишу слово "артикуляция» и думаю, что это понятие заслуживает того, чтобы обратить на него внимание... Без сомнения, речь идёт не о том, чтобы оспаривать роль запястья, всей руки или туловища в игре пианиста. Речь идёт также не о том, чтобы верить, будто великому пианисту достаточно лишь иметь стальные пальцы. Но я утверждаю, что точно также, как танцовщик сначала развивает хотя бы у станка гибкость и мускулатуру ног, бегун гибкость колена и крепость лодыжек, точно так же пианист должен первоначально выработать артикуляцию своих пальцев. Вот элементарная истина. Но я добавляю, что вырабатывая артикуляцию, нельзя забывать о качестве туше. Рука - не просто замечательное орудие. Рука - вибрирующая антенна, возможности которой еще мало изучены. Она творит могучие созвучия на нем, что ударяет по клавиатуре. Она должна извлекать звук из кончиков пальцев. Эта наивная формула заставит улыбнуться физика, но её поймут пианисты.

 Пальцы должны произносить ноты, как губы произносят слоги. Одной из характерных черт французской фортепианной техники... является забота... о том» чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца.

 Хорошо, без сухости артикулированная игра - столь же драгоценное преимущество для пианиста, как хорошая дикция для актера".

 Для развития артикуляции, чтобы «развязать» пальцы мне довольно часто приходится прибегать к чрезмерному поднятию пальцев в гаммах и этюдах, то есть утрированной артикуляции и даже звучанию (на определенном этапе, для укрепления активности, самостоятельности пальцевого удара). Так тренироваться необходимо в медленном темпе, так как чрезмерное поднятие пальцев в быстром темпе мешает и может также привести к скованности. В целом считаю, что пальцы должны иметь свободный размах, но не выше уровня кисти. Звук извлекается различными способами, что зависит от многих причин, но обязательно организованной рукой в целом. При игровых движениях надо использовать всю руку и ощущать её от плеча и даже спины. Конечно, степень активности частей руки неодинакова, но ни одна из них не может быть изолирована от другой. Ощущение всей руки дает возможность достигнуть силы, ровности, четкости звучания, помогает овладеть крупной фактурой.

 Работа над развязыванием пальцев, связывается с работой над ощущением "длинного" пальца, что имеет особенно большое значение для исполнения кантилены. Здесь работу приходится начинать с начальных упражнений на длящийся звук, затем сохраняя полученное ощущение опоры на клавиатуру, переходить к коротким упражнениям на два, три звука постепенно увеличивая число нот. Вот при переходе к упражнениям на мелкие ноты и приходится часто обращать внимание ученика на самостоятельность пальцев, их перешагивание с клавиши на клавишу, но не выдавливание звука из клавиатуры. Здесь обращается внимание на певучесть, продолжительность звука, т.е. его качество, на гибкость кисти (но без излишних вихляний), на более низкое положение запястья и менее закругленные пальцы. Вся работа идёт под постоянным звуковым контролем. Вспомним высказывание К. Н. Игумнова - " Всё, решительно всё, сводится к одному условию: внимательно себя слушать, те или иные приемы так или иначе связаны с этим".

 "В прикосновении к клавише не должно быть жёсткости; это плохо, когда пианисты форсируя силу звука и доходят до дерева, стучат".

 По мнению К. Н. Игумнова, ни в коем случае нельзя смешивать естественное слияние пальцев с клавиатурой, мягкое погружение в неё («как в тесто», «как в вату», «до дна», «словно выжимая масло») с преднамеренным давлением, которое, безусловно, вредно. Вот одно из характернейших суждений его на этот счёт: "Так же как нельзя ходить продавливая пол ногами, то нельзя и играть, продавливая пальцами клавиатуру - излишнее давление - величайший вред для пианиста" "Нелепо давить на стул, когда сидишь, не менее нелепо давить на клавиши, когда играешь". В кантилене звук извлекается мягкой свободной, но не разболтанной рукой. Качество звучания зависит от того, какой будет рука в момент взятия клавиши - мягкой, гибкой, высокая или низкая кисть, жёсткая рука - соответственно будет задуманное звучание.

 II. Плохое владение аккордовой техникой: аккорд звучит рыхло, не все звуки прослушиваются. Нет слитности звучания, стройности. В пальцах не хватает цепкости. Часто при взятии аккорда наблюдается проваливание косточек, свода, купола ладони, нет "места", опоре для пальцев и здесь большое значение имеет положение 2-го пальца, которой должен выполнять функцию опоры при помощи I и 5-го. Эти пальцы обеспечивают прочность "хватки".

 Далее надо отметить, что не всем удается послушать и выделить какой-либо звук как солирующий в аккорде.

 В фортепианной литературе аккорды имеют самый различный смысл. Их тембры и способы звукоизвлечения различны и многообразны, что зависит от многих причин - стиля, характера произведения, динамики, штрихов и т.д. Многое зависит и от индивидуальности исполнителя-от величины рук, их строения, растяжки. Обладатели маленьких рук вынуждены отказываться от приема игры аккордов сверху, и берут их энергичным толчком руки с клавиатуры, как бы хватая пальцами звуки.

 Ученики с большими руками в основном не задумываются над приёмом исполнения аккордов и допускают лишние движения - как бы приплясывают рукой при взятии аккорда или даже отдельных звуков. (Коснётся сначала клавиши беззвучно, затем поднимает ещё раз руку и извлекает звук, или без дополнительного подъёма руки - толчком входит в клавишу). Приучаю ученика к мысли, что за движением руки вверх должно следовать падение руки в клавиатуру, но падение осознанное - на определенный звук или аккорд и с определённым качеством звучания. Как упражнения предлагаю следующее:

- опустить руку на аккорд (звук) не сдерживая силу падения - звучит прямолинейно, но рука свободна от корпуса, локоть не прижат. Затем сделать это движение более управляемым, как бы притормаживая в воздухе (спустится на парашюте);

- взять несколько раз аккорд (звук) прямо с клавиатуры как бы отталкиваясь от дна клавиш, очень цепко, по инерции уводя пальцы от толчка под ладонь.

 В итоге надо соединить эти приёмы - движение сверху и движение из глубины, контролируя при этом, чтобы осталось ощущение цепкости и свободы одновременно. Довольно часто мы встречаемся и с тем, что ученик взяв рукой, громко аккорды продолжает давить на клавиатуру, что совершенно бесцельно и утомительно. Фиксацию руки надо снимать. Приходится видеть и чересчур размашистые движения при взятии аккорда, что тоже не всегда является целесообразным, так как исполнитель не всегда бывает уверен в точном попадании на данную гармонию и в последний момент сдерживает скорость движения, чтобы не промахнуться. Таким образом, бывает, что в сдержанных, целесообразных, собранных движениях гораздо больше мощи, чем в размашистых жестах так как скорость движения, а следовательно, и сила удара, связана с точностью и уверенностью. "Если пианист уверен, что его удар точен, тогда он может позволить себе с предельной силой и скоростью обрушить руку на клавиши. Но именно такой уверенности лишает себя исполнитель, слишком высоко поднимая руку. И тогда в последний, решающий момент движения он подсознательно проявляет некоторую осторожность и осмотрительность, лишающую его жест полной свободы." – С. Файнберг. Интересно высказывание М. Лонг об аккордах: «Именно аккорд формирует настоящее владение клавиатурой. Здесь удар предплечья сочетается с ударом пальцев, "кусающих" клавиши. Мы находим в этом жесте решающее действие трёх пальцев, важность которых мы отмечали: указательного, большого и мизинца. Но после того как этот остов утверждён, нужно проверить равенство промежуточных пальцев, чёткое произношение которых обеспечивает полноту аккорда. Изучение аккордов в одно и то же время является испытанием силы и испытанием звучности. Оно должно приучить к точности, при одновременном контак-те нескольких пальцев руки с клавишами".

 Главное условие развития технического мастерства - это достижение свободы тела и рук - одним словом, всего двигательного аппарата ученика. При этом необходимо, чтобы сочеталось развитие хорошей самостоятельности пальцев (пальцевая техника) с ощущением свободы. Довольно часто встречаются случаи, когда обучающиеся до поступления в техникум не занимались октавами. Не менее часто встречаются дети, исполняющие октавы очень скованной рукой в целом, совершенно не используя кистевое движение.

 В игре октавами всегда участвует вся рука - плечо, предплечье, кисть пальцы. Степень их участия различна.

 Необходимо - уметь играть от плеча, для приобретения этого навыка, необходимо в медленном темпе заниматься, переступая рукой от октавы на октаву. Во время переноса рука не должна застывать и останавливаться в воздухе.

 Далее показывается движение "взятия" пальцами клавиши, что препятствует замкнутости запястья. При взмахе пальцы «собираются», при опускании раскрываются.

 Полезно учить октавы отдельно I и5 пальцами. 5-ый этим упражнением укрепляется, при игре 1-ым вырабатывается точность попадания на звуки октавного пассажа, где I палец в этом смысле является ведущим.

 Затем идёт работа над развитием кисти, которая заключается в игре преувеличенно изолированным кистевым движением в медленном развитие хорошей самостоятельности пальцев с ощущением свободной тяжести руки, всего корпуса «Горячая полемика между приверженцами пальцевой техники и весового метода давно утихла, и фортепианная педагогика принимает единство, синтез обоих методов».

 Большое значение для качества звучания имеет посадка за инструментом - сидят близко и далеко, на полном стуле или на самом его кончике, поднимают плечи (оба или одно). Качество звукоизвлечения от этого страдает. "Сидеть за роялем следует спокойно и удобно; нужно как-то почувствовать, ощутить свой костяк - почувствовать, что основой является позвоночник, который должен быть прямым и эластичным. Добавлю ещё, что сидеть предпочтительнее всего прямо, допустим лишь небольшой наклон вперед. Плечи должны быть опущены и свободны. Обе ноги лежат на педалях в совершенно естественном состояний. - " Л. Оборин.

 При условии наличия хорошей удобной посадки можно говорить с учеником об ощущении корпуса, лопаток, позвоночника, эластичности спины. В этом случае использую следующие упражнения.

 1) покачаться за инструментом (вперед-назад, вправо-влево, по кругу) без игры, просто как зарядка. Что бывает необходимо для тех детей, которые сидят за инструментом настолько неподвижно, что создаётся впечатление играющего манекена,

 2) взяв аккорды двумя руками - встаёт со стула опираясь на руки - как бы отжимаясь.

 3) взять аккорды двумя руками и потолкать рояль, как бы стараясь сдвинуть его с места. Неплохо дать произведение на широкую фактуру, преимущественно аккордовую, что позволит применять на практике приобретённые навыки и закрепит их.

 4) При исполнении произведения кантиленного характера можно посоветовать играть глядя вверх, т.к. есть ряд учеников, которые должен иметь связь е художественной фортепианной музыкой. При изучении любой технической трудности, начав с простейшего упражнения или зтюда (на продолжение того или иного "элемента" фортепианной техники), "кончать" лучшими образцами (на те же труднооти) художественной литературы - это одно из характерных требований Г.Г.Нейгауза к работе над различными элементами техники.

 Далее необходимо отметить, что в области техники не может быть одного метода. Нужно учитывать психологические и физиологические особенности пианиста. Нужно всегда приспосабливать технику к характерным особенностям руки, её анатомическому строению её структуры, размеру" - М.Лонг.

 Вся работа должна идти под слуховым контролем и иметь своей целью художественный звуковой результат. Основой технической работы должно быть стремление воплотить музыкальный замысел, содержания в том или ином музыкальном произведении. Всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием содержания. Кроме того техника не макет существовать без понятия о стиле исполняемого произведения. "Техника и стиль взаимосвязаны. Общеизвестно, что нельзя интерпретировать различных авторов с помощью одной и той же техники. Два мастера, «даже если они современники, требует почти всегда двух различных способов Фортепианной игры» - М.Лонг.

 В заключение хочу привести ряд высказываний выдающихся пианистов, к которым обращается: Л. Николаев в своей статье «Из бесед с учениками».

 Рахманинов говорил, что когда ему нужно готовить руки к особо ответственному выступлению, он играет только «Ежедневные упражнения» Таузига. После месяца подобных упражнений, достигнув того, что эти тетради звучат безукоризненно, он начинает учить и те пьесы, которые будут исполнять в концертах.

 Казадезюс рекомендует своим ученикам играть ежедневно по просто боятся оторвать взгляд от клавиатуры, что выражается вчрезмерно опущенной голове (с прижатым подбородком), сжат рот - скованы лицевые мускулы. Этот метод игры бывает деаёт неплохие результаты - ученик начинает слышатъ себя со стороны, появляется ощущение объемности звучания более свободная ориентация на клавиатуре, освобождаются лицевые мышцы и корпус, т.к. выпрямляется спина, опускаются плечи; глаза отрываются от рук и как следствие снятия напряжения улучшается качество звука. Немаловажное значение для освобождения при игре ТОГО или иного произведения имеет ФРАЗИРОВКА. Необходимо намечать фразеровку где можно освободиться от фиксации, с умом пользоваться цезурами, паузами.

 Немалые трудности для учеников представляют различные гармонические фигурации, в изобилии встречающиеся в фортепианной лите¬ратуре. К этому можно подготовить ученика посредством этюдов Клементи, Мошковского, Черни, Кобылянского и многими другими.

 Технический материал подбирается индивидуально, с учётом особенностей технической оснащенности, тех или иных двигательных дефектов. В своей работе мне приходилось встречатьсяг работать над очень многими этюдами названных авторов. Из них наиболее часто ис¬пользуются сдедующие виды: Мошковский соч. 72 №I, 4, 5, 7, 8, 11, И. Клементи (под ред. Тау ) № I, 2, 11, 3, 12, 17, 10, 21; Черни соч. 299 №20, 24, 36, 38, 29, Черни соч. 740 №1, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 12, 14, 17, 25, 49, 50, 31, 41, 37, 32; октавные этюда Кобылянского (7 октавных этюдов). Как видно из перечисления - этюды на разные внды техники. При работе над этюдами определяются методы, способы разучивания для тех видов техники, которые встречаются в конкретно данных произведениях. Важно, чтобы этюды прорабатывались с учетом двойной пользы - технической и музыкальной. Прорабатываются они различными способами, с различной динамикой, ритмом, артикуляцией.

 Большое значение придаю работе в медленном темпе, который даёт возможность вслушаться в звучание и проанализировать техническую задачу, наладить нужные движения. К быстрому темпу надо переходить постепенно, чтобы не нарушить последовательность процесса работы и не испортить уже достигнутого положительного результата. Заостряю внимание ученика также над партией левой руки в любом случае - исполняет она роль аккомпанемента или солирующую, так как довольно часто ученики относятся к ней весьма прохладно. Если партия левой руки (или правой) выполняет аккомпанирующую функцию, то приходится часто указывать на неточности в тексте такого порядка - передержанные ИЛИ недослушанные аккорды, отдельные ноты, паузы. Обращается внимание на качество взятого аккорда и движение каким он берётся. Если партия левой руки трудна - предлагаю выучить её на память. Иногда бывает полезно расчленять мелодические фигурации на удобные отрезки, которые в отдельности сыграть легче, поучить с остановками между ними, чтобы осознать переход на другой вид техники, фактуры, затем сыграть всё подряд в медленном темпе, оставив кратковременные снятия данными отрезками. В дальней это движение "стирается", но остается осознанность при переходе на другую фактуру, позицию.

 Большого внимания требуют трудные места, безусловно, их надо вычленять и учить отдельно, но не меньшего внимания заслуживают такты, предшествующие им или следующие за ними, а также последние такты каждой фразы и последние ноты каждого такта, которые, обычно, учениками «комкаются», пробегаются в более бнстром темпе. В таких случаях советую поучить с замедлением к концу такта, фиксируя внимание ученика на каждой ноте. Интересно пишет А. Николаев об игре пассажей Г. Р. Гинсбургом: «В исполнении Гинсбурга слушателей поражала удивительная чёткость и закооченность каждого пассажа... Такое впечатление достигалось всего тем, что Григорий Романович не допускал никакой торопливости, не комкал пассаж и, наоборот, несколько сдерживал темп к концу фразы".

 М.Лонг пишет: "Работайте над короткими фрагментами соответственно структуре произведения упражняйте поочередно каждую руку в отдельности и обе руки вместе, исполняйте быстрые пассажи последовательно, громко, проникающим звуком в различных темпах. Даже в медленном темпе работайте экспрессивно.

 Когда пассаж играется в быстром движении, не бойтесь вернуться к движению медленному. Сен-Санс говорил: "Работайте медленно, затем очень медленно, а затем еще более медленно». Лист, кажется, заметил:

 «Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть ее медленно». Если есть надобность, назовите ноты трудно усваемого пассажа, в особенности басов, вслух».

 Здесь надо сказать, что и злоупотреблять слишком медленным темпом нельзя. Темп не должен быть настолько медленным, чтобы терялась связь между носами, всё время должно ощущаться движение.

 Полезно играть пассажи различными вариантами. Можно применять и ритмический способ. В случае, если при разучивании унисонного пассажа не помог ни один из вышеперечисленных способов и руки расходятся при малейшем увеличении темпа, можно посоветовать поиграть поменяв руки местами (партию правой руки играть левой рукой и наоборот, то есть крест-накрест). Паль упражнения:

- хорошо услышать партию левой руки;

- создать заведомо неудобное положение рук - при возврате в исходное положение сразу чувствуется облегчение.

 При работе над перестройкой двигательного аппарата, освобождением ученика можно посоветовать:

1. Не пользоваться произведениями уже игранными, так как старые приёмы мешают усвоению новых и чаще всего не поддаются исправлению.

2. Не брать сложный репертуар и составлять его из небольших произведений.

3. Как уже говорилось, бывает полезно применять самые первоначальные упражнения.

 Безусловно, что для правильного развития пианиста важны качества ума, которые всегда отражаются в трудовых навыках. Важна сознательность в работе, целенаправленность, ясное представление способов работы и исполнения, слуховой контроль, при котором всё звучит, воспринимается и оценивается критично. Самокритичное отношение приобретений для ученика особое значение, когда он начнет самостоятельную жизнь. Большое значение имеет и сосредоточенность. Иосиф Гофман писал: "Сосредоточенность - это первая буква в алфавите успеха", Г.Коган в своей книге "У врат мастерства" выдвигает следующие главные условия достижения мастерства: "... в цепи психологических предпосылок успешности пианистической работы: ясное видение це¬ли, сосредоточенное на ней внимание, страстную и страстную и настойчивую волю к её достижению".

 Нельзя не учитывать и черт характера ученика - волю, постоянство, трудовые навыки, настойчивость, мораль и т.д. или безволие небрежность, недисциплинированность. Нередки случаи, когда благодаря ценным чертам характера скромно одаренный ученик достигает большего, нежели щедро одаренный, но лишенный этих качеств. Нельзя не учитывать и состояние здоровья. Слабое здоровье, в особенности «удовлетворительное состояние нервной системе может стать препятствием для развития ученика. Для успешного преодоления технических трудностей необходима и физическая выдержка.

 Далее хочу ещё раз подчеркнуть, что все виды упражнений, этюды необходимо играть аккуратно в сдержанном темпе. Подбирать этюды с меньшей растяжкой, потому что меньше зажимается рука).

 IV. Слабое владение ротационным движением или его отсутствие проявляется в плохом исполнении тремоло, трелей, любых других фигураций, связанных с вращательным движением предплечья.

 С этой целью, (т.е. научиться вращательному движению), задаю ученикам довольно часто этюд Черни из соч. 299 № 20, где это движение разрабатывается почти во всех вариантах. Работа длительное время идёт в медленном темпе. Показывается преувеличенно высокий, свободный размах, открытие ладони. Здесь важно ощутить вращательное движение руки, освобождение мышц предплечья плеча в сочетании с работой пальцев.

 Работа над трелями, ломанными октавами так же всегда начинается в медленном темпе.

 В быстром темпе при исполнении трелей пальцы как бы держатся за клавиши, подъема нет.

 Либерман пишет: «Главное в них (в ломанных октавах) - не давать волю пальцам, а играть, пользуясь вращательным движением предплечья». Это высказывание также приемлемо и для любого вида ротационного движения, не только в ломанных октавах.

 V. Изолированность корпуса. Редко в игре ученики используют весь корпус. Из-за этого звук особенно в аккордах, октавной техни¬ке, бывает слабый или жёсткий, деревянный, резкий или рыхлый важный. Одно есть общее качество - гаснущее звучание. Звук не длится, не идёт в зал, не летит. "Главное условие развития технического мастер¬ства - это достижение свободы тела и рук - одним словом, всего двигательного аппарата ученика. При этом необходимо, чтобы сочеталось четыре "Упражнения" Брамса по нотам: иначе, по его убеждению, обучающиеся в первый раз сыграют четыре упражнения, затем три, два, и, наконец, ни одного. Ежедневно азадезюс даёт новую серию упражнений, бег предварительного отбора.

 Сафонов на вопрос стоит ли играть гаммы, арпеджио и для чего ответил: фортепианные пассажи состоят, главном образом, из различно комбинируемых гамм и арпеджио. Если мы натренируем руки на этих элементах и параллельно будем изучать пассажи, овладение последним облегчается". Кроме того, Сафонов любил разыгрывать руги, играя этюды Черни соч. 740. Некоторые пианисты предпочитают развивать технику на этюдном материале. Танеев гаммам предпочитал этюды Черни. В гаммах, говорил он, - пальцы следуют друг за другом однообразно, а в этюдах - в различных комбинациях. Итак, каждый избирает свой путь, свой метод, ведущий к цели. Я, - пишет Николаев - сторонник использования примитивных элементов техники, так как их усвоение не требует предварительной работы. Внимание сосредотачивается на узких задачах и путь к совершенству облегчается. ...работа над гаммами и арпеджио приносит огромную пользу, если достигается качество отделки. Гамма должна звучать красиво, легко, свободно, блестяще. Этюд также приносит пользу лишь с того момента, когда исполняется совершенно гладко, без запинки. Поэтому выучить один этюд блестяще полезнее, нежели десять - хорошо. Советую непременно использовать для технического совершенствования этюды Черни.

 М.Лонг - "Упражнения простые, элементарные, рациональные, закреплённые традицией, и их обязательное дополнение – этюды, в первом ряду которых стоят этюды Черни, этого мастера техники, - таковы необходимые этапы. Через эти этапы должен пройти пианист. Не последовав по указанному пути с самого начала, он должен будет обратиться к нему позднее, сожалея о потерянном времени".

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

 В процессе обучения учащиеся все время накапливают знания, приобретают необходимые навыки и находят формы технической работы. Каждое новое произведение ставит и новые технические задачи.

 Без изучения гамм, аккордов и арпеджио во всех тональностях, без выработанной привычки к аппликатуре, установленной для этих технических формул, и без технических навыков их исполнения учащимся чрезвычайно трудно работать над этюдами и пьесами, где эти элементы техники широко применяются.

 Необходимо помнить, что вся техника классического периода насыщена гаммообразными последовательностями или отдельными ее видами, и для ученика, не работавшего систематически над гаммами, эта “линейная” техника будет всегда препятствием, а неразвитое позиционное мышление затруднит и овладение романтической и послеромантической фактурой музыкальных произведений.

 ***“Чем совершеннее и безупречнее техническое оснащение, тем скорее появляется возможность переключить все наши устремления в чисто художественную сферу, не опасаясь в заботах о техническом “хлебе насущном”, упустить самое главное”***, –утверждал К.Флеш.

 Эффективность выполнения вышеизложенных теоретических принципов и упражнений проверяется общим уровнем технического развития учащихся (технические зачеты), умением точно и выразительно передать содержание музыкальных произведений (академические концерты).

 Говоря о результативности использования данных упражнений, необходимо учитывать общий уровень музыкально-технического развития учащихся, а так же длительность и индивидуальность процесса. Удовлетворительным показателем можно считать стабильную положительную динамику в техническом развитии учащихся класса.

 Необходимо отметить, что, процесс системной, планомерной и целенаправленной работы, учитывающий определенные принципы технического развития:

* повышает интерес учащихся к учебной деятельности через облегчение технических трудностей;
* способствует обогащению технических возможностей учащихся;
* ускоряет процесс овладения произведениями со сложными техническими задачами;
* укрепляет элементарные теоретические знания, дает ладогармоническое знание клавиатуры;
* влияет на развитие слуха;
* ускоряет развитие навыка игры с листа;
* ускоряет процесс овладения музыкально-художественными задачами в произведениях;
* расширяет музыкальный кругозор в процессе работы над произведениями больших мастеров;
* активизирует работу головного мозга путем применения сенсорных и моторных навыков.

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. Алексеев А. Работа над музыкальным произведением. – М.: Музгиз, 1957.

2. Баренбойм - Фортепианная педагогика.

3. Бирмак - О художественной технике пианиста изд. "Музыка" 1973г.

4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре.– М.: Музгиз, 1961.

5. Вопросы фортепианного исполнительства вып. 1, 2.

6. Выдающиеся пианисты - педагоги о фортепианном искусстве. Общая ред. Хенювой изд. «Музыка» Москва - Ленинград 1966".

7. Калантарова Е. Начальное обучение пианистов. – М.: Классика-XXI, 2005.

8. Коган - У врат мастерства. Работа пианиста. Изд. "Музыка" Москва 1969г.

9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1961.

10. А. Николаев Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. изд. "Музыка" Москва 1980г.

11. Мастера советской пианистической школы Москва 1954г.

12. Либерман - Работа над фортепианной техникой. Изд. "Музыка" Москва 1971 г.

13. Лонг М. Фортепиано. – М.: Композитор, 2005.

14. Онеггер А. Я – композитор. – Л.: Музгиз, 1963.

15. Перельман Н. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1970.

16. Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002.

17. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984.

18. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2002.

19. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – М.: Классика-XXI, 2004.

20. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – М.:

Классика-XXI, 2003.

21. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или Я – детский педагог. – С-Пб.: Детская книга, 1996.