Н Г МБОУ ДОД «Детская музыкальная школа им. В.В.Андреева»

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД НА ТЕМУ:**

**«Работа над этюдами К.Черни»**

**Преп. ЗиминаИ.А.**

**Г. Нефтеюганск 2010 г.**

«Техника есть умение делать то, что хочется...» Б. Асафьев

О технике мечтает каждый художник, малый и большой, как о волшебстве, дающем воплотить то, что представляется воображению. Её пытаются исследовать с позиций анатомических и психологических. Но меньше исследованы закономерности её выработки.

Формы фортепианной техники в основном сводятся к следующему:

•Пятипальцевые последовательности;

•Фортепианно-технические формы, связанные с подкладыванием первого пальца (гаммы, трезвучия, четырёхзвучия);

•Трели и украшения;

•Двойные ноты. В первую очередь это терции и сексты, а затем смешанные формы двойных нот.

•Репетиционная техника;

•Аккордовая техника;

•Октавная техника;

•Скачки;

•Техника певучего звука;

•Полифоническая техника.

Педагог должен поставить перед собой и перед учеником задачу развить все стороны техники. Поэтому педагогу надо очень внимательно относиться к выбору этюдов каждому ученику. Ряд сборников этюдов охватывает какую-то одну сторону техники. Например, этюды Черни в основном предназначены для развития пальцевой техники, этюды Крамера- на полифоническую технику и на технику двойных нот. Техническая тренировка направлена на удобство и свободу движений двигательного аппарата. Задавая ученику этюды, педагог должен стремиться не только к тому, чтобы они отвечали намеченной на данном этапе цели развития ученика, но и представляли собой известную художественную ценность, воспитывали вкус, будили воображение.

Бывает, что создавая некую отвлеченную «техническую базу», педагог игнорирует сознание и слух учащегося, не прививает ему умение осмыслить исполнительский процесс в виртуозных произведениях, полагаясь лишь на тренаж. В таких случаях техническая оснащенность ученика не помогает раскрыть содержание музыки, а становится самоцелью.

Работа над этюдами не должна ограничиваться выполнением нотного текста и технически чистой игрой в быстром темпе. Не следует рассматривать этюды только как инструктивный материал. Преподаватель не должен сводить работу над этюдами к формальной проработке технических трудностей. Подобное отношение мешает учащимся увидеть за внешней виртуозной фактурой музыкальное содержание этюдов.

Для планомерного и успешного воспитания техники пианиста необходимо, чтобы за время обучения в его репертуаре были этюды, включающие разные виды техники, различную фактуру, требующие разнообразных вариантов движений как правой, так и левой руки.

Навыки, приобретенные в начале обучения, могут в результате перерасти в фундаментальную базу пианизма. Интонационная осмысленность в работе над простейшими инструктивными этюдами поможет исполнять высокохудожественные и глубоко содержательные этюды Шопена, Листа, Рахманинова. Для этого следует разучивать много этюдов на разные виды техники. Одни нужно доводить до возможного совершенства, играя на память, с оттенками, другие проходить попутно для более широкого ознакомления с различной фактурой, многими вариантами и сочетаниями видов движений и приемов. Не следует забывать этюды для левой руки. Систематическая работа над этюдами является обязательной стороной комплексного развития техники. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых этюдов могут быть не одинаковыми для разных учащихся. Для детей, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этюдами восполняет проблемы в текущей технической подготовке. Исполнительские же перспективы: учащиеся приобретают навыки владения виртуозностью, необходимой для его будущего профессионального пианистического развития.

Этюды Черни ставят перед собой следующие основные цели: развитие и укрепление технической базы, приобретение технического «резерва», большей подвижности, охвата больших трудностей, длительной выдержки.

Природа этюдов Черни такова, что без активного участия интеллекта выразительное их исполнение невозможно. Этюды могут стать незаменимым материалом для развития музыкального мышления, воспитания самостоятельности учащегося, более того, ключом к пониманию многих музыкальных стилей. Некоторые этюды содержат готовые формулы, встречающиеся в произведениях Клементи, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шумана, Шопена, Листа и других композиторов. Исполнение учащимися этюдов как самостоятельных художественных произведений возможно лишь при определенной методической направленности в работе. Часто приходится сталкиваться с тем фактом, что название «этюд» отождествляется с понятием громко и быстро. Ученик начинает учить этюд, ставя перед собой только эти цели, в то время как смысл этюда еще не ясен.

Педагогам важно помнить, что 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.

Любой этюд Черни, не смотря на инструктивный характер, отличается ясной логикой развития и не лишен мелодической линеарности. Задача педагога-помочь объединить звуки в интонационно правильные микроструктуры, найти в них точки тяготения, то есть сделать исполнение грамотным и осмысленным.

Мелодия помогает прежде всего определить естественную расчлененность музыки. Эта расчлененность сравнима с расчлененностью разговорной речи. Но в музыкальной речи этот процесс сложнее, так как говорить приходится пальцами, а они, естественно, не так подвижны и требуют продолжительной тренировки. Педагог с первых шагов обучения должен помогать ученику объединять звуки в законченные мотивы.

Тимакин: «Прежде всего, развивая навыки разбора и разучивания пьесы, следует с первых шагов добиваться, чтобы ученик воспринимал нотный текст сразу группами по 2-3-4 ноты в зависимости оттого, как они укладываются в мотивы, такты и слова»

Расстановка смысловых акцентов в изучаемом произведении зависит от многих причин: от стиля произведения, ритмической организации и индивидуальности самого исполнителя. Но научиться чувствовать динамический центр в любой фразе и медленной, и быстрой ученик должен с детства.

В виртуозной музыке, в частности в этюдах, такие опорные точки очень важны. Они облегчают движения, так как ясная цель значительно упрощаете достижение. Однако необходимо не только знать, куда вести пассаж, но и качественно его исполнить. В этой связи очень важен слуховой контроль. Осмысление точек интонационного тяготения в этюдах способствует разделению фактуры на различные звуковые планы. И это снимает звуковые перегрузки, экономит физические силы пианиста, что очень важно для исполнения этюдов. Мелодическая основа подскажет точные смысловые акценты, позволит найти моменты наибольшего напряжения и расслабления, а следовательно, и естественное дыхание.

Правильное, глубоко осмысленное чтение текста рождает и точные, рациональные движения пианистического аппарата. Асафьев обращал большое внимание на связь музыки с движением, называя это «пластической интонацией». Являясь источником исполнительской свободы, она помогает преодолевать пианистические трудности. Но в работе с учениками постоянно сталкиваешься со скованным аппаратом, с неумением подчинять свои движения художественному замыслу исполняемого произведения. И если ученик мыслит отдельными звуками, то так и играет, забывая об удобных, целесообразных объединяющих движениях. Очень важно научить ученика понимать природу движений. В начале они будут просты и элементарны, как и исполняемые пьесы и этюды, но затем движения приобретут настоящую свободу и естественность. Работа над интонационным осмыслением текста не должна разрушать представление о целом. Поэтому необходимо в начале разучивания проигрывать весь этюд в замедленном темпе. Это даст возможность охватить весь этюд в целом, хорошо понимая и точно выполняя поставленные задачи, не забывая о перспективе. По мере закрепления навыков ускоряется темп, в связи с чем укрупняются детали, подчиняясь все более обобщенным задачам. В процессе объединения предварительная тщательная детализация поможет и в очень быстрых темпах не позволять ученику играть небрежно, суетливо, вне авторского замысла.

В понятие работы над звуком входит и артикуляция. Запас артикуляционных приемов учащихся музыкальных школ относительно беден и однообразен, тогда как окраска звучаний legato,поп legato, stассаtо требует разнообразия и гибкости. Наиболее популярные в обучении «Школа беглости» ор. 299 К. Черни. Исходя из анализа этюдов «Школы» многообразнейшие формы пианистического изложения условно разделяются на мелкую и крупную технику. Что должен добиваться учащийся, работая над этюдами:

•беглость и не зависимость пальцевых движений в их непосредственной связи со свободными, пластичными, объединяющими движениями всей руки,

•метрическая точность и динамическая гибкость звучания в фактуре подвижных пассажей, чередование напряжения и расслабления мускулатуры как необходимое условие, обеспечивающее свободу, подвижность и звуковую красочность исполнения,

•согласованность «пружинящих» кистевых движений с вращательными движениями всей руки, облегчающая преодоление трудностей пальцевой игры и воздействующая на тембральную сторону звучаний

•слияние ритма пианистических движений и ритмической пульсацией музыки,

•пластичное следование движений руки в соответствии со звуковысотной направленностью мелодического рисунка пассажей,

•координация пианистических движений в сложных приемах фактуры, одновременно выступающих в партиях обеих рук.

Каковы же пути работы над пианистически сложной фактурой. Основой свободных движений является удобное, не напряженное положение корпуса, руки обязательно ног учащихся. Основное требование к работе над техникой-экономия движений, так как лишние движения ведут к неряшливой игре.

Можно выделить четыре способа движений:

1. пальцами (всегда);

2. кистью (при спокойном локте)- для мелких октав, аккордов;

3. локтем (при спокойном плече)-для скачков аккордами;

4. плечом-для аккордов.

Преподаватель должен привить учащимся навыки управления работой мышц. Необходимо научить ученика включать нужную группу мышц, перестраивать их работу, например, выключая крупные мышцы, включая мелкие, расположенные в пястье, научить пользоваться большим или меньшим весом руки, то есть научить всему, что составляет игровые приемы, необходимые для реального воплощения нужного звучания. При подборе этюдов педагогу необходимо придерживаться определенной последовательности развития технических навыков. При этом техническое воспитание учащихся должно идти по пути использования возможно большего разнообразия фортепианной фактуры. Средние и старшие классы ДМШ (именно на этот период рассчитаныэтюдыЧерниор.299)- это период формирования и развития двигательных навыков учащихся-пианистов. Правильная посадка за инструментом, разнообразные приемы звукоизвлечения, предполагающие естественность и рациональность движений рук, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами-та основа, без которой немыслимо техническое развитие учащихся. Можно выделить несколько этапов в овладении этюдным материалом.

Ужена 3-4 уроке рекомендуется играть этюд наизусть (хотя бы фрагменты или каждой рукой отдельно), свободное владение текстом позволит лучше контролировать разного рода технические действия. После выучивания наизусть полезно поработать над каждой рукой отдельно, добиваясь рациональности в движениях, вслушиваясь в получаемое звучание. Нельзя недооценивать значение аккомпанемента, так как именно в нем заложены основы ритмического и гармонического строения этюдов. Специальная работа над звуковой и технической отшлифовкой партии аккомпанемента имеет огромное значение для реализации художественного замысла произведения.

Часто в работе приходится сталкиваться с совершенно неверными движениями в аккомпанементе типа вальса. Может выталкиваться третья доля или все три доли в такте-бас и аккорды берутся несколькими необъединенными движениями руки. В этом случае удобнее объединять, начиная не от первой доли, а как бы двигаясь к ней. Цепь аккордов движется к басу. Бас становится целью, результатом движения. Таким образом, взятие баса подготавливается, исключая случайности. Движения пианистического аппарата естественны и удобны. Левая рука делает «накид» на бас (опорная точка), а от гармонического заполнения-движение «отталкивания». Таким образом на целую интонационную структуру рука делает одно гибкое круговое движение. Все эти мелочи в виртуозной музыке очень важны, так как снимают лишние весовые нагрузки, экономят силы пианиста, давая ему вовремя исполнения моменты отдыха.

Такая дифференцированная работа позволит заострить внимание учащихся на составных одной общей задачи, отрегулировать мелкие, новажные слагаемые основных движений и приемов. Именно на этом этапе работы над техническим произведением с помощью педагога подбираются необходимые приемы звукоизвлечения, распределяются мышечные усилия, по возможности устраняющие не производительную затрату нервной и мышечной энергии, анализируется аппликатура, правильный подбор которой имеет огромное значение как в художественной, таки в технической работе.

В практике пианиста существуют известные «аппликатурные формулы», такие формулы учащиеся осваивают в гаммах, арпеджио, вырабатывая определенные навыки. При тренировке формируются соответствующие двигательные динамические стереотипы, способствующие автоматизации и закреплению движений. Они помогают в освоении встречающихся в музыкальных произведениях «аппликатурных формул» в гаммаобразных пассажах, арпеджио, секвенционных оборотов и т.п. Среди множества вариантов аппликатуры можно выделить определенные сочетания и последовательности пальцев. Тренировка таких сочетаний подготавливают ученика к овладению аппликатурой, наиболее часто встречающейся в репертуаре пианиста. Одним из подобных сочетаний является «пятипальцевая позиция», аппликатура с переменой позиций, связанная с подкладыванием первого пальца. Наиболее сложным в аппликатуре является перекладывания пальцев: третий через четвертый, третий через второй и т.д. В исполнении двойных нот такая аппликатура встречается довольно часто. Пианистами часто используется чередование разных пальцев на одной ноте-репетиции, подмена пальцев. Неправильно выученная аппликатура может помешать выполнению движения, появляясь неожиданно для самого исполнителя и создать в игре срывы. Поэтому следует тщательным образом проанализировать аппликатуру, указанную композитором и редактором.

На первой стадии работы над этюдами сознание учащегося должно быть устремлено в область техники. Каждый игровой прием или навык должен быть не абстрактным, а обоснованным выражением музыкальной задачи. Исключительно важной для развития предпосылок виртуозности является работа над организацией движений. Все движения должны быть подчинены цели, заключающейся в определенном качестве выразительного звучания. Важной предпосылкой для наиболее точной передачи художественного замысла является отбор и совершенствование наиболее целесообразных движений в целом способствующих достижению свободной, уверенной техники. Контролируя и проверяя те или иные движения, приемы, пропуская все через слуховой контроль, учащиеся добиваются автоматизма исполнительских навыков, который облегчает исполнительский процесс, освобождает играющего от детального контроля над техникой и позволяет переключать внимание на задачи художественного плана.

Овладение двигательными и звуковыми качествами техники можно достигнуть путем применения различных приемов временного видоизменения как фактурных, таки интерпретационных средств. Среди них темповые, динамические, ритмические, артикуляционные варианты.

Темповые-технически сложные места нужно проучивать не только в медленном темпе, но и постепенно увеличивать его. Это делается, чтобы развивалось активное исполнительское внимание ученика, а также помогает выявить причину самой трудности. При применении любого темпового варианта необходимо сочетать его с элементами звуковой выразительности. Если ученик со средними способностями, то удающиеся сложные места педагог должен предостеречь от частого проигрывания. Нередко это приводит к частичному разрушению усвоенного приема. Применение динамики в работе над техническими трудностями развивает звуковые качества техники, слуховой контроль. Если в произведении в партиях обеих рук встречается гаммообразный пассаж, то слуховой контроль ученика стоит переключить на линию левой руки. Постепенно появится необходимая точность и выравненность звучания в партиях обеих рук. А эффективнее сразу применять темпово-динамические варианты. Этим, по сути, решаются две задачи-развитие художественно-звуковой стороны техники и дифференцированных пальцевых прикосновений к клавиатуре. На практике это может осуществляться следующим образом: исполняя небольшой отрезок этюда, уже при подходе к технически трудному эпизоду ученик намеренно замедляет темп, уплотняя при этом звучность. Этим усиливается слуховой и двигательный контроль над метрической и звуковой точностью исполнения. Полезно включение артикуляционных вариантов, активно влияющих на развитие самостоятельности пальцевых движений. Чаще всего проработка неудающихся технических эпизодов проходит путем раздельного (на поп legatо) прикосновения каждого пальца к клавиатуре. Большое влияние пассажей оказывает прием, состоящий в перечленении их нотного рисунка, который и в психологическом, и в двигательно-техническом отношениях способствует значительно более непринужденному преодолению пианистических трудностей. Прием ритмического перечленения способствует овладению метрической точностью звучаний и естественностью пианистических движении в пассажах, построенных на непрерывно повторяющихся позиционных звеньях.

Для выработки беглости полезен метод накопления. То есть соединить в быстром темпе в начале две-три ноты с постепенным прибавлением последующих. Когда накапливается группа с большим количеством нот, то во избежание «забалтывания» время исполнения группы следует увеличить или разделить пассаж на две-три меньшие группы. Между группами должен быть перерыв для мысленной подготовки. При переходе к быстрому темпу следует обратить внимание на то, чтобы на последней ноте пассажа руки обязательно освобождались. В преодолении любого вида трудностей существенное значение имеет предусмотрительность, умение предвидеть предстоящие трудности, во время подготовиться к ним. Трудные места, например, скачки, нужно учить не только руками, но и ясно представлять себе в уме. Следить за скачками в быстром темпе особенно в двух руках зрительно просто невозможно, поэтому их выполнение строится в основном на мышечном чувстве. Предусмотрительность-важное условие при чтении с листа, а также при перемене движений или аппликатуры в виртуозных пассажах.

Основой исполнения является соответствие слухового образа с движениями и ощущениями рук учащихся. Музыкальный образ, тот или иной характер звука необходимо увязать с соответствующей формой движения. Не всякое движение дает желаемый результат, утяжеленное, неуклюжее, недостаточно пластичное движение лишь тормозит звукообразование и овладение техникой. Особое внимание учеников должно быть обращено на кульминационные моменты этюда, где сосредоточены наиболее технически трудные эпизоды. Работа над ними должна начинаться уже на первом этапе, заранее подготовленный эпизод дает возможность в более короткий срок справиться с поставленными задачами. Не каждый этюд требует доведения до максимальной художественной и технической законченности. Максимальная законченность в нашем случае понятие относительное, так как речь идет об исполнении учащимися. А не состоявшимися пианистами-профессионалами. Эту работу целесообразно проводить над этюдами, в которых ярче раскрывается образная сфера, когда этюд предполагает' концертность исполнения, выпуклость динамики, при условии быстрого темпа. Такие этюды являются важным инструментом для развития эмоциональности учащихся. Ладовые смены, отклонения, модуляции, особенности ритма способны усилить эмоциональный отклик учащихся на музыку.

**Этюд№1**

Это один из образцов инструктивного этюда. Представленные гаммообразные пассажи в стремительном движении на форте требуют с учащихся ровной беглости, виртуозности, выносливости аппарата. Относительно большой звуковой диапазон этюда требует широты, свободы дыхания, состояния окрыленности. Беглость, ровность и независимость пальцевых движений должны сочетаться со свободными, пластичными, объединяющими движениями всей руки (при обязательной самостоятельности пальцев и точности прикосновения их к клавишам). Особое внимание учащихся необходимо уделять плавному, в то же время быстрому перелету руки, более чем на две октавы. Точное попадание на верную ноту возможно при достаточной зрительной подготовке этого скачка: третья и четвертая квартоли исполняются с помощью слухового контроля, а глазами учащийся в это время находит трезвучия ре минора, ми минора, фа мажора и так далее, то есть мышление и зрительный контроль предвосхищают движения рук. В ощущении пальцев и кисти необходимо воспитывать у учащихся устойчивость, упругость, сочетающиеся со свободой всей руки, плеча и спины (при броске руки более чем на две октавы). Педагог должен обратить внимание на развитие правильного дыхания и управления им. Следует позаботиться о том, чтобы дыхание было свободными непрерывным. Задерживаемое, спазматическое дыхание затрудняет работу пальцев и всей руки. Часто именно оно является причиной судорожной и неровной игры. Избавиться от неровного дыхания можно с помощью счета вслух, который определяет силу и глубины дыхания. Не следует работать, используя пунктирный ритм или дробления пассажей( по две ноты), так как это приведет к толчкам, рваному, неровному исполнению, торможению темпа, искажению верных движений рук. Добиться звуковой ровности учащимся помогут знания о том, что «рука пианиста имеет шесть пальцев: 1-2-3 и 3-4-5. Первые тяжелые, но свободные, вторые легкие, но скованные. Третий палец имеет две ипостаси: в первой он свободен, во второй зависим. Для того, что бы пальцы играли выравненно, следует: тяжелыми прикасаться легче, легкими тяжелее». Следовательно, в нисходящих пассажах появится естественная и рациональная динамика: и небольшое diminuendo, а в восходящем-наоборот. Постоянная непрерывность этюда требует от учащегося выносливости, поэтому необходимо определить моменты «отдыха» в партии правой руки, например, 10-13 такты, где возможно чередование и расслабление мускулатуры, обеспечивающих свободу и подвижность исполнения. Именно в этих тактах прекращаются скачки и в игре используются только пальцы, гаммообразные пассажи становятся ломаными, не такими длинными. Появление более частого аккордового сопровождения в кульминации способствует яркому и крепкому завершению этюда.

**Этюд№3**

Исполнению этюда одинаково необходима и легкость, и эластичность, которые не должны утрачиваться из-за однообразного движения шестнадцатыми. Использование арпеджированной фактуры попеременно в правой и в левой руке с одной стороны, облегчает техническую задачу, с другой-способствует цельности образно-художественного восприятия этюда и наиболее полному рациональному решению технических задач во многих произведениях фортепианной литературы (от Баха до Прокофьева). Мерности движения, легкому покачиванию должно соответствовать внутреннее состояние удобства, постоянного мягкого вращения кисти. Рука должна плавно двигаться вдоль клавиатуры с тем, чтобы первый палец всегда оказывался над нужной клавишей. На *F* необходимо использовать гибкое и свободное движение кисти и предплечья, а также может использоваться принцип свободной весовой игры. Мягкое и глубокое дыхание может помочь в достижении наполненности звучания инструмента, избегая жесткости и резкости. Важно следить за ясным произнесением всех нот в арпеджио. Часто учащиеся недооценивают работу пальцев при игре арпеджио, она подменяется кистевыми движениями, порою лишними и мешающими игре, и таким образом, теряется ясность и точность звучания каждой ноты. В рассматриваемом этюде необходимо уделить внимание тональному плану. Отклонения в тональность субдоминанты и тональностьVI ступени, а также динамические переходы от *р* до *ff* выводят его из раздела инструктивных этюдов.

**Этюд№5**

В отличие от инструктивных этюдов, данный этюд при целенаправленной и серьезной работе над ним может подготовить учащихся к изучению многих этюдов романтического характера. Этюд отличает насыщенная фактура, охват практически всех регистров фортепиано, требует выразительности, сочности и плавности звучания. В этом этюде необходимо уделить внимание характеру звукоизвлечения. Введение мелодической линии шестнадцатых предусматривает непрерывность движения от начала этюда до его завершения. При этом нужно отметить достаточно большой объем произведения. При разрешении пианистических проблем, затронутых в этюде №1 нельзя забывать, что работа над техникой именно в этом этюде заключается не только в достижении качественности и быстроты, но и в разнообразии звучания (на что указывает авторская динамика от *р до ff,* обилие *сresсеnдо* и *diminuendo,* резких *sf).* Партию сопровождения необходимо проучить отдельно. В ней прослеживается мелодическая линия, которую также необходимо услышать. Аккорды на *f* и *sf* должны исполняться глубоким певучим звуком всей рукой от плеча. При этом нужно следить, чтобы учащийся хорошо опирался на свод кисти и на пальцы, си чувствовал всю руку от плеча, стоящую на пальцах. Педагог должен помнить о последовательности в работе. Многообразие задач в области динамических красок не нужно ставить перед учеником, пока еще не решены задачи ровности, точности и ясности звучания, пока не найдено удобство движений. Никакая работа над звуковой красочностью не заменит работы над техникой. Часто с помощью динамического разнообразия, выразительных красок и педали, учащиеся пытаются скрыть свою техническую несостоятельность. Такая работа пользы не приносит. В данном этюде применение короткой правой педали допустимо лишь на акцентированных аккордах *sf* или *ff*.

**Этюд№6**

Чрезвычайно полезный этюд для развития пластичности, гибкости и мягкости ладони, кисти и запястья. Фигурационное, неостанавливающееся развитие шестнадцатых правой руки, четкий, упругий ритм сопровождения создают ощущение вечного движения, кругового вращения. Трудность этюда состоит в интонировании первых двух нот в каждой группе шестнадцатых. Важное условие-мягкая, относительно глубокая опора на первый палец с опусканием запястья и подъемом его (запястья) на вторую, третью и четвертую шестнадцатые. Таким образом, кисть и локоть совершают плавные круговые движения. При игре первым пальцем учащийся должен чувствовать, что весь вес руки приходится именно на него (1-йпалец). Для развития большей гибкости и плавности движения и звучания желательно при опоре на первый палец разворачивать тыльную сторону ладони влево (т.е. к первому пальцу). Кроме того, важно следить за тесным контактом 4-3-2; 5-4-3 пальцев с клавиатурой. Эти пальцы должны быть свободными и немного вытянутыми. Необходимо следить за отсутствием толчков, рваных, резких движений у учащихся.

**Этюд№13**

Формирует октавное тремоло в правой руке. Этот прием часто встречается в фортепианной литературе (особенно в произведениях Бетховена) и требует развития легких, свободных и быстрых боковых движений кисти и предплечья. В процессе исполнения октавного тремоло очень важно обрести свободу движений. Трудность почти всегда связана с зажатостью в кисти и особенно в локте. В тремоло исполняется меньшими размаховыми движениями, в*f*- большими. Для большего удобства и свободы в игре рука должна, по возможности, сохранять форму свода с выпуклыми пястными косточками; прогибание их или излишне поднятое затрудняет движение. Тремоло можно учить с акцентами: то на первый палец, то на пятый (поочередно).

**Этюд№22**

Это пример репетиционной техники. Часто репетиции используются в произведениях Листа, Чайковского, Равеля, Сен-Санса. Этот вид техники можно считать одним из наиболее действенных способов достижения гибкости и беглости пальцев. В этом виде техники основным является скольжение пальцев под ладонь, действия пальцев напоминают «царапанье». Палец действует резким движением и после удара мгновенно уходит под ладонь, уступая место следующему пальцу. Пальцы быстро снимаются с клавиши не погружаются в них глубоко. При этом используется репетиционная механика фортепиано, позволяющая пальцам лишь «задев» клавишу получить звук. Необходимо обратить внимание учащегося на то, что рука не участвует в звукоизвлечении и не должна оставаться абсолютно свободной. Обязательное условие репетиций-собранная форма ладони. Репетиции следует вырабатывать в разных темпах, начиная от относительно медленного до быстрого. Медленный темп необходим для оттачивания пальцевого удара; чем скорее темп репетиций, тем ближе к клавишам должны быть пальцы. При этом движении размах уменьшается и заменяется скольжением концов пальцев под ладонь. При переходе к быстрому темпу чаще всего не удается сразу добиться безотказного звучания всех нот: некоторые из них обычно «пропадают» и не слышны. При длительном исполнении репетиций, а именно такую задачу ставит данный этюд, моменты расслабления в работе мышц слишком кратковременны, чтобы дать им необходимый отдых. Поэтому у учащихся при длительной игре репетиций быстро возникает утомление и зажатость. Необходимо объяснить и научить ученика использовать для отдыха подъем и опускание кисти (вверх, вниз), что способствует освобождению руки. Главная метрическая опора этюда сосредоточена в левой руке, в мягких, но точных и цепких кончиках пальцев.

**Этюд№ 25**

Играет важное значение в воспитании координации рук, являющейся залогом двигательно - технической свободы. Этюд построен на согласованных движениях обеих рук в гаммообразных пассажах. В работе педагог с учеником должны добиваться ровности и певучего звучания шестнадцатых нот, пальцевого legato, основанного на плавных координированных движениях обеих рук. Иногда педагоги не подозревают о данных требованиях, и их ученики играют этот этюд, ведя руку вдоль клавиатуры при неподвижном положении запястья. Это приводит к «самостоятельности» пальцев без активной помощи рук. При такой игре рука висит в воздухе и не участвует в работе пальцев. Игра этими приемами приводит к поверхностному звуку, а данный этюд требует насыщенного legato. Движение пальцев должно регулироваться всей рукой, путем плавного колебания запястья, находящегося в более низком положении при опоре на первый палец, и слегка повышающегося при переходе на другие пальцы. «Переступать» с пальца на палец нужно без толчков; кисть направляется в сторону движения, и к моменту начала каждого звука палец оказывается над нужной клавишей. Часто артикуляционные и метрические погрешности у учащихся возникают из-за недостатков владения партией правой руки. Педагогу необходимо научить ученика включать слуховой контроль на партию левой руки, намеренно делая ее ведущей и более выпуклой в динамическом плане. Огромное значение имеет выбор правильного темпа. В его основе должно лежать стремление к качеству, а не к рекордной быстроте. Очень полезна форма использования контрастной динамики при разучивании пассажей, изложенных в одновременном, параллельном движении в партиях обеих рук. Только осмысленная работа над этюдом будет способствовать развитию ровности и беглости пальцев при соблюдении координации обеих рук.

**Этюд№ 27**

В этом этюде используется техника трели. Трель, также как и мелизмы, можно отнести к разряду мелкой пальцевой техники. Как известно, Черни уделял большое внимание этому виду техники, ее важному свойству-активизировать пальцы. Трудность этюда-в многослойности фактуры. Данный этюд подготавливает к исполнению этюда 322ор.740. светлый, мягкий колорит этюда определяет прозрачность звукоизвлечения. При работе над этим этюдом полезно исполнить учащемуся этюд Шопена №1 ор.25 Аs dur. Ощущение легкости, полетности объединяет эти произведения. Замечательно, если ученик проанализирует и услышит еще одно сходство с ним, а именно: ведение мелодии в верхнем голосе и легкое трепетание в средних голосах, которое напоминает вибрато струнных-точно пульсирующее, плавное и непрерывное. Четырехголосная фактура этюда должна быть четко дифференцирована по звуку, динамике, тембру, штрихам. Характер туше крайних голосов должен ассоциироваться у учеников выразительным пением человеческого голоса (мужского и женского) или мягким, легатным исполнением струнных инструментов, а исполнение трели в средних голосах требует легкости и чуткости кончиков пальцев. Данный этюд требует гибкости и пластичности ладони и кисти. Ладонь должна быть широко открытой и свободной. Крайние голоса рекомендуется играть чуть вытянутыми пальцами (ощущение «длинных» пальцев). Вдумчивая, кропотливая работа над этим этюдом помимо технических навыков развивает у учащихся мышление, творческое воображение, тембровый слух, а исполнение может выйти далеко за рамки инструктивного этюда.

В данном опусе технике арпеджио уделено большое внимание. Черни разрабатывает её в самых различных вариантах; это и длинные, и короткие ,и ломаные арпеджио, и арпеджио чередующимися руками. Во многих этюдах встречается сочетание арпеджио с каким-либо другим видом техники. Кроме того, в кодах большинства этюдов арпеджированным пассажам принадлежит роль завершающего, скрепляющего материала. Невозможно переоценить необходимость и обязательность владения техникой арпеджио. Она широко распространена в фортепианной литературе. Без владения техникой арпеджио невозможно исполнение сонат, фортепианных концертов Гайдна, Моцарта, Бетховена. Именно она помогает раскрепостить пианистический аппарат, способствует развитию самостоятельности, независимости, крепости пальцев, гибкости, эластичности локтевого и кистевого суставов, выработке плавного, свободного дыхания, ощущения естественного, удобного движения. Исполнение арпеджио имеет свои характерные особенности, связанные с большей широтой охвата клавиатуры. Движения рук становятся гораздо разнообразнее. Хорошее исполнение арпеджио требует плавных, гибких переносов руки из позиции в позицию с минимальным поворотом локтя, необходимой ловкостью рук при смене позиций. Важное место в работе над арпеджио должно отводиться организации движений первого пальца. Эта работа трудоемкая, но необходимая; свобода и организованность первого пальца служат своего рода «ключом» ко всей технике пианиста. Этот палец играет роль подвижной оси в арпеджио, подготовка его должна быть незаметной, естественной и своевременной кисть при этом желательно вести на одном уровне, избегая волнообразных движений запястьем. После подкладывания вся ладонь сразу же переносится через первый палец, широко и свободно располагаясь на следующей позиции. При не развитом и напряженном первом пальце очень трудно исполнять арпеджио. При игре арпеджио необходимо воспитывать у учащихся правильную ориентацию на клавиатуре. Надо следить за положением руки (свободное состояние руки, слегка закругленной в локте) и пальцев (расположенных близко к клавиатуре).

Терцовой технике в данном опусе посвящен один **этюд № 38.**Терции представляют известную сложность для учащихся ДМШ. Сложность овладения терциями заключается в одновременном проведении двух голосов разными построению и силе пальцами. Это наиболее сложный вид пианистической техники, он чрезвычайно полезен в плане развития активности, самостоятельности пальцев, раскрепощенности, тренированности всего пястного сустава и ладонных мышц. Терции позволяют почувствовать больший контакт с инструментом, способствуют внутреннему ощущению удобства, уверенности, устойчивости и оснащенности всего аппарата пианиста. Все терции и двойные ноты в данном этюде объединены трельной техникой, что создает дополнительные трудности. Трудность овладения терцовой фактурой в данном этюде состоит в ровности, плавности и гибкости ведения терцовой линии. Яркость артикуляции мелодической линии терциии двойных нот требует приготовленных, активных пальцев, работающих от запястья. При этом нужно найти более естественное положение кисти. На протяжении всего этюда движение терций или двойных нот не останавливается. Подобное ритмическое остинато может вызвать у учащегося скованность пианистического аппарата, неудобство исполнения. Чтобы избежать этого, необходимо делать «микровздохи» запястьем во время шестнадцатой паузы, которую заполняет левая рука, сбрасывая накопившуюся усталость, зажатость в кисти, пальцах, локте. Двойные ноты, как и терции, должны исполняться legato. Г. Нейгауз рекомендует для этого поиграть каждый голос отдельно, сохраняя аппликатуру двойных нот. Следует не забывать о роли аккомпанемента, регулирующего плотность, «цвет» звуковой фактуры.

**КЛАССИФИКАЦИЯЭТЮДОВЧЕРНИор.299**

№ этюда вид техники

1. **Мелкаяпальцеваятехника**

**1.1 Гаммообразное движение**

**1**Длинные пассажи для правой руки

**2**Длинные пассажи для левой руки

**5**Длинные пассажи для левой и правой рукe отдельности и совместного движения обеих рук

**25** Длинные пассажи в обеих руках одновременно

**36**Сходящееся и расходящееся движение обеих рук

**1.2 Фигурационное движение**

**6, 11** Для правой руки

**7,10,18** Для левой руки

**16** Ломаные интервалы для левой руки

**1.3 Смешанное движение**

**8** Гаммообразные пассажи, фигурации, короткие арпеджио для правой руки

**9** Гаммообразные пассажи, фигурации для каждой руки в отдельности

**15** Мелкие ступенчатые фигурации с репетиционным движением, хроматические пассажи, арпеджио для правой и левой рук в отдельности

**33** Мелкие ступенчатые фигурации, гаммообразное движение, длинные арпеджио

**1.4 Репетиционное движение**

**22** Для обеих рук (квартоли)

**1.5 Мелизматические группы**

**4** Мелкие фигурации разложенного мордента для правой руки

**14** Мелкие фигурации двойного мордента для правой руки

1. Трельное движение в обеих руках одновременно
2. **Арпеджио**

**3** Короткие арпеджио для правой руки

**12** Длинные арпеджио для обеих рук

**19** Смешанное движение: ломаные, длинные и короткие арпеджио

**30**Ломаные арпеджио для обеих рук

**32**Длинные арпеджио для обеих рук

1. **Терцовая техника**

**8** Элементы трели терциями, двойные ноты

1. **Октавная техника**

**13** Тремолирующее движение в правой руке

**20** Тремолирующее движение по разложенным интервалам в обеих руках

**28, 35** Ломаные октавы

**37** Октавы со скачками в левой руке

**21,34**Октавы, гаммообразное движение, скачки

Литература

    Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано  
•    Коган Г. Работа пианиста  
•    Савшинский С. Работа пианиста над техникой  
•    Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога  
•    Перельман Н. В классе рояля