МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Детская музыкальная школа п. Редкино»

**Методическое сообщение на тему:**

**«Развитие технических навыков учащихся»**

Составитель:

Преподаватель ДМШ п. Редкино

Федорова Я.Д.

2022

**Развитие технических навыков учащихся**

 Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психических (волевых) свойств. В работе над пианистической техникой требуется ещё такие необходимые компоненты музыкального развития, как:

а) яркость образных представлений;

б) глубина переживаний;

в) ощущение пульса движений музыкальной ткани;

г) слуховое развитие.

 Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности.

 В нашей педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости».

 Ещё больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигурации, позиций, регистров.

 Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность и метричность нередко происходят от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, её развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. И наконец, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексами. Нечего говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки взяты как попало и получают непроизвольную, случайную окраску не имеющую ничего общего с замыслом.

 Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не связанных с музыкальными задачами.

 Приведу некоторые примеры отрыва технического развития от музыкально-звуковых задач:

1. «Изолированные пальцы»

 Спору нет, надо развивать независимость пальцев, но когда в основу технического развития ставится поочередной подъём пальцев при застывшей позиции руки, и при этом большое внимание уделяется гимнастике, чем звуковому результату – это в дальнейшем становится основным препятствием как для выражения музыки, так и для свободного владения техникой.

 Кантилена исполняется отдельными взмахами пальцев и руки, что приводит к разорванности музыкальных музыкальной фразы и к статичности.

 В исполнении быстрых пассажей отсутствует пластичность, смена позиций страдает угловатостью и корявостью, да и сама быстрота становятся ограниченной; пассажи звучат однообразно, без фразировки, без дыхания и пульса.

1. «Свободная кисть»

 Нередко стремясь избавить ученика от скованности, ему начинают «освобождать кисть». При этом добиваются большой подвижности кисти, как правило, изолированной от пальцев, а главное, вне связи с музыкально-звуковой задачей.

 Таким образом, кисть движется сама по себе, ради собственной свободы, активность пальцев при этом снижается, техника становится поверхностной, а звучание – тусклым. Исполнение выглядит невыразительным и манерным.

 Известно, что совершенствование заключается, как в приобретении необходимых, так и в избавлении от лишних движений.

1. «Чрезмерная быстрота»

 Когда, главной задачей ставится развитие «быстроты», не придавая должного значения ясности и глубине звука, при этом пальцы «порхают» и в таком вихре ухо не успевает проконтролировать звуки, пассажи не звучат…

 Поэтому, стремясь компенсировать недостатки звука, исполнитель «наваливается» на опорные точки, в результате провалы звука в пассажах становятся ещё более заметными.

 Нечего говорить о том, что недостаточное внимание к звуку, цепкости и опоре кончиков пальцев, наносит большой вред как музыкальной выразительности, так и к технической ясности.

 Во всех случаях пианист по мере музыкального роста и созревания всё больше ощущает несоответствие между своим замыслом и исполнением. Со временем он привыкает к этому разрыву и мирится с тем, что музыкальный образ переживается только «внутри», не получая яркого звукового выражения.

**Основные принципы технического развития**

 До этой главы я говорила о недостатках в развитии техники. Теперь поговорим и разберём, как надо развивать технику, чтобы она не только не препятствовала, но и помогала яркому, свободному выражению музыки.

 Основная цель технического развития - обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнять необходимую музыкальную задачу.

 В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех её тончайших проявлениях, причем подчинению автоматически.

 Оба этих процесса управлять и подчинять с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве.

 Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат при этом надо развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли. На каких же принципах следует развивать пианистический аппарат, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки?

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимодействие всех участков при ведущих живых и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

 Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приёмом, следует развивать перечисленные принципы. Без них контакт технического и музыкального развития остается только «на словах».

**Гаммы и арпеджио**

 Цель этих упражнений- добиться плавного непрерывного исполнения гамм и гаммообразных пассажей без толчка, ровно по звучанию и временным соотношением. Такое исполнение зависит от 2-х моментов: 1) спокойное подкладывание 1-го пальца при смене позиции кисти; 2) ровного текущего легато внутри одной позиции.

 Основная причина толчков, неровности игры гамм – малая подвижность и напряженность первого пальца. Поэтому необходимо развивать его ловкость и легкость и подкладывать его незаметно, готовя заранее. Legato, при исполнении гамм ощущается, как бы внутри ладони. Кисть ведется только и спокойно на одном уровне и чуть повёрнута по направлению движения. Ровность и полнота звука достигается при постоянном ощущении опоры. Пианистическая чистота и ровность обеспечиваются не только точным взятием звука, но и его снятием точным по времени снятием пальцев с клавиш.

 С целью выравнивания промежутков между звуками полезно учить гаммы в медленном темпе, по нотам полезно учить вслух на 2/4.

 Можно также быстро и четко проговаривать названия нот – такой «приказ» заставляет пальцы работать подвижнее и чётче.

 Арпеджио – является специфической разновидностью различных аккордов. При арпеджио всё рука совершает медленное, широкое веретенообразное движение, передвигая центр тяжести постепенно от звука к звуку. Кисть крепко собрана. Даже тогда, когда расположение аккорда настолько широко, что сразу его не охватить. Таким образом, арпеджио играется всегда от плеча.

 Аккорды. При игре аккордов необходимо следить за тем, чтобы движения руки не повлекли за собой сдвиги пальцев. Пальцы должны действовать так, будто они держат предмет. Пальцы не должны подламываться. Кисть должна «доходить» до заданной глубин, а не до дна клавиатуры.

 Играя первоначальные упражнения на извлечение аккордов, ученик должен добиваться взятия их пальцами без предварительного ощупывания клавиш. Каждый аккорд необходимо дослушать до конца. Необходимо вести «от локтя». Существенная и весьма общая задача педагога – должным образом поправить развитие двигательных навыков учащихся. Необходимо иметь налаженный (в соответствии с возрастом и подготовленностью ученика) пианистический аппарат, если и не обеспечивающий в данный момент большой беглости, но во всяком случае, позволяющий идти к этой цели в будущем.

 Надо играть удобно для себя, свободно управлять своим пианистическим аппаратом, без лишних движений, с нужной (в каждом случае) опорой в концах пальцев.

 Такая свобода исключает как напряженность мышц кисти и пальцев, предплечья, плеча и спины, так и расслабленное состояние. Необходима их организованность, обеспечивающая свободное выполнение пианистических движений, состояние готовности к ним.

 Целесообразность движений, удобства для исполнителя и соответствие представляемым звуковым задачам являются критерием, позволяющим определить, на верном ли пути находится работа над развитием двигательных навыков учащихся.

 Самое большое место в работе над техническим развитием учащегося занимает область мелкой (пальцевой техники). Мелкая техника основа будущего технического мастерства учащегося. Разумеется, ею техническая работа не ограничивается; существует ещё техника исполнения 2-х нот, октавная, аккордовая.

 Занимаясь с малоподготовленными учениками, педагог иной раз хочет добиться сильного звука, не обращая внимания на то, каким путём он достигается. И вот иллюзия большого звука толчки кистью на каждый палец. Надо, чтобы ученик понял и почувствовал, как у него звучит инструмент, если пальцы будут брать клавиши спокойно, устойчиво, без лишних движений руки и кисти.

 Ученик должен слышать и отличать звук неопределенный, вялый со звуком глубоким, опорным. Звуковая точность, выработанность звука будут достигнуты только в том случае, если пальцы ученика будут брать клавиши с достаточной опорой, с помощью кисти и руки в целом.

 По–разному, с тончайшим иногда, различием в ощущении прикосновения концов пальцев к клавишам будет сыграна та или иная последовательность. Необходимо, чтобы ученик понял, что никакая сила руки, плеча, их чуткость, которые и позволяют добиваться большой ясности звучания в области мелкой техники. Ведение звуковой линии предусматривает непрерывность движений от начала построения до его завершения. Несмотря на точность каждого звука, ни в одном произведении нельзя представлять себе как ряд отдельно сыгранных звуков. Между ними обязательное музыкально – смысловая взаимосвязь и объединения общим движением кисти и руки; при коротких последовательностях она обычно незаметно (или почти неуловимо), но всегда ощущается внутренне, как бы спокоен не был темп. Только такая направленность обеспечит плавность и целостность звучания. При исполнении относительно протяжения исполнения последовательностей такой целостности может способствовать мелкий наклон руки и кисти по направлению

движения. В медленном темпе кисть вместе с пальцами должна чутко реагировать на все повороты мелодического рисунка, ощутить его изгибы. Следует помнить, что общая непрерывность и гибкость движения требуют свободы не только кисти, но и мышц предплечья, плечевого пояса. Тогда только можно решать различные звуковые задачи, управлять движениями и конкретным звучанием во всем их многообразии. Уделяя внимание движением пальцев и кисти, не следует забывать об участии предплечья, плеча и спины в общем процессе игры на фортепиано. Только «пальцевая» игра при изоляции или недостаточное использование мышц верхних частей руки и плеча привела бы к скованности аппарата, однообразному, сухому, бескрасочному звуку. При этом ученик никогда не сможет достичь виртуозности и свободы исполнения, масштабности звучания ему не будет доступно воплощение музыкальных образов, большой напряженности, эмоциональной и динамичной наполненности.

 Педагогу нужно направлять своё внимание на причины недостатков, руководить развитием техники. Нужен подбор соответствующего репертуара, который позволил бы разносторонне развить двигательные навыки.

**Работа над этюдами.**

 Иногда ученики превращают работу над этюдами в бессмысленное, громкое проигрывание… Разумеется, часто этюды приходиться учить подолгу играть большим звуком (это необходимо), но ничто не должно выходить из-под контроля сознания и слуха.

 После разбора этюда учащийся должен ясно представлять себе его форму, знать на использовании каких видов техники основан этюд, как часто меняется в нем рисунок, какова мелодическая структура отдельных последовательностей, в том числе и наиболее сложных. Только иногда можно учить и «прилаживаться» к технической формуле, подходить нужное и удобное для себя движение и ощущение, а потом их закреплять.

 Как при изучении любого художественного произведения, работая над этюдами, нельзя обойтись без умения представить себе внутренним слухом нужное звучание и потом добиваться его на инструменте. В этом умении и во вслушивании заложена основа осмысленности техники. Чрезвычайно важно, чтобы учащийся при этом мог представить себе звучание каждого построения не только в медленном движении, но и в темпе. Если такого слухового представления у учащегося не возникает, то он либо не справляется с данной трудностью, либо ограничивается бездумной беготнёй пальцев по клавишам: движение будет опережать слух и сознание, игра окажется бесконтрольной. Понятно, что это чревато весьма опасными последствиями в отношении чистоты качества звучания. Для этого – требуется специальная работа.

 Как правило, в этюдах приходится обращать внимание на аппликатуру.

 Учащиеся долго не понимают, насколько важно найти наилучшую аппликатуру и выучить её.

 Учащийся должен знать, что автоматизация движений у пианиста вообще возможна лишь при употреблении постоянной аппликатуры. Чтобы убедиться в её пригодности для ученика, педагогу необходимо самому сыграть трудные фрагменты. При работе над этюдами учащиеся должны уметь вычленять трудные обороты. Если ученик играет неосознанно, и не понимает что же именно у него не получается, то успеха в работе не будет. Длительное время приходится прибегать к конкретным показам того, что и как надо учить, объясняя, почему это полезно. Необходимо показывать те или иные повороты кисти, руки, какие-либо другие движения, а так же обязательно убирать, снимать лишние движения.

 Весьма важно работать каждой рукой отдельно и отрабатывать данные для этюда задачи.

 Необходимо учитывать варианты и изменения мелодического рисунка. Ведь пальцы и весь аппарат играющего привыкают к выполнению основной, наиболее часто встречающейся задачи, но иногда не только двигательное, но и слуховое переключение с одного пассажа на другой вызывает определенное затруднение. Поэтому приходится тщательно работать над сменой одного мелодического рисунка другим. Внимательно всё прослушивая, надо осознать сущность изменений, приучить пальцы и руки к тому, чтобы эти переходы становились удобными и не нарушали звуковой линии.

 Нередко полезно учить не только мелодическую линию с основными техническими задачами, но и гармонический аккомпанемент, исполняемый левой рукой.

 Причина заключается в том, что ученик не прислушался к сопровождению, не поучил его отдельно. Надо тщательно следить за одновременностью звучания аккордов.

 Уделяя внимание различным частным моментам работы, не следует забывать о необходимости учить этюд целиком.

 Сначала этюд играется сравнительно медленно, затем в среднем темпе и только потом увеличивать скорость, внимательно всё прослушивая, если нужно – продолжать работу над отдельными неудобными в техническом отношением местами, возвращаясь далее к игре этюда целиком.

 Постепенно ученик овладевает нужным движением, оно должно быть естественным, удобным, позволяющим чувствовать себя при игре свободно.

 Одно из важных моментов при изучении этюда выработка звуковой ровности. Вести ровную в динамическом отношении звуковую линию всегда довольно трудно. Это достижимо только при умении слышать малейшую неровность звучания и при свободе пианистического аппарата. Пока существует излишняя заторможенность мышц (как мелких, так и крупных), ровности звучания не будет. Если двигательные навыки у учеников в порядке, то длительная систематическая работа будет заключаться в постоянном вслушивании и в разрешении соответствующих задач, содержащихся в данном этюде: выработке (сначала в медленном темпе) постепенных нарастаний и спадов звучания, в оживании поворотов мелодичной линии, ведении на одном динамическом уровне большого отрезка мелодии. Далее надо увеличивать темп до требующегося.

 Примерно таким же будет путь к достижению временной ровности: при налаженности пианистического аппарата и при внимании ученик сумеет медленно и ритмически точно сыграть определенное построение. Ровность движения надо затем закреплять. Такова схема работы. Причина неровности при исполнении каких-либо сравнительно быстрых последовательностей обычно кроется не в плохом ритмическом чувстве учащегося, а во – первых, в том что его не приучили слушать и требовать от себя ровности, и во – вторых, в неточном, или плохом владении руками. В этом случае учащемуся может помочь только серьёзная работа над исправлением его технических навыков.

 Что касается вслушивания в ровность звучания, то это необходимо прививать. Даже маленькому ученику надо разъяснять, что ровность заключается не только в своевременном исполнении первого звука каждой четверти, но и в равномерном распределении всего времени, отводимого на эту динамичность, между четырьмя звуками. Точность начала каждой четверти, достигается, обычно легко, надо только внимательно следить за исполнением последней доли в такте – она может порой ускоряться, как бы стремясь к ближайшей сильной доле – началу следующего такта, поэтому обязательно надо приучать дослушивать конец предыдущего такта. Над общей же ровностью всех мелких длительностей необходимо всё время работать, обращая внимание на малейшие неточности. Постепенно ученик привыкает вслушиваться в ровность звучания и приобретает нужные навыки.

 Нельзя забывать, что работа над техникой включает достижение не только качественности и быстроты, но и разнообразие звучания.

 Иногда приходится слышать, что учащиеся неохотно работают над этюдами, в этом виноват педагог, не сумевший привить нужное к ним отношение.

 Педагогу в занятиях с каждым учащимся приходится думать о постепенном развитии у него особого ощущения контакта с клавиатурой.

 Ведение звуковой линии, сочетаемое с ощущением свободы руки, всего аппарата, доставляет ученику чувство особого удобства игры, особого удовлетворения.

 В приобретении этого единства учащегося с инструментом большую роль играет работа над художественными произведениями, что отнюдь не исключает и значения этюдов. Любую техническую трудность надо как бы «пропустить», «провести» через слух и через пальцы. Учащийся, приобщенный к подобной работе, будет заниматься ею с удовольствием, и медленный темп не будет препятствием.

 Медленный темп для каждого для каждого ученика и в каждом этюде будет свой – тот, в котором ученик сможет свободно выполнять всё, что требуется в данном этюде, и хорошо себя контролировать.

 Выбор этюдов определяется конкретными задачами в области развития техники. Педагог должен учитывать как возможности ученика, так целесообразность изучения намеченного этюда. Не следует упускать из виду взаимосвязи этюдов и художественного репертуара учащегося. Важно, чтобы работа над этюдами дополнила изучение художественных произведений: подготавливала к преодолению трудностей намеченного в индивидуальном плане произведения, углубляла и расширяла нужные для него технические навыки. Этот вопрос должен рассматриваться в комплексе всех задач обучения. Как и художественное произведение, этюд должен представлять для учащегося известные трудности, но трудности преодолимые. Выбор трудных этюдов может привести к появлению напряжения при игре или неряшливости исполнения. Надо стараться, чтобы работа над этюдами не была особенно длительной (пусть этюд будет немного легче), иначе ученик не успеет пройти достаточное число разнообразных этюдов. Учащийся должен привыкнуть играть этюды не только в классе, но и на зачётах и экзаменах. Такая проверка технических возможностей нужна ученику и педагогу, для того чтобы выявить сильнее и слабые стороны учащегося.

 Лучше выбирать для зачетов и экзаменов этюды средней трудности, весьма тщательно их готовить, давать возможность хорошо выиграться и уже выученные этюды выносить на эстраду.

 **Список используемой литературы :**

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. М.,1978г
2. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.,1977г.
3. Найгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.,1967г.