***РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ В ДМШ И ДШИ***

***Д.В.Чугунова,***

***преподватель***

***МБУ ДО «ДМШ №7»***

*г. Саратов*

Понятие «техника фортепианной игры» включает в себя весь процесс исполнения в целом, от умения взять одну ноту до овладения сложной полифонией. Одной из проблем, связанных с музыкальным воспитанием, является развитие технических способностей учащихся. В связи с этим, этюды – неотъемлемая часть музыкального развития. По большей части на них нарабатываются двигательные навыки, координация движений, осваиваются аппликатурные принципы, совершенствуется техническое мастерство (беглость, артикуляция, точность звукоизвлечения)[10]

Работа над техникой начинается с первых занятий в музыкальной школе. Именно в детском возрасте необходимо заложить «технический фундамент». Прочность его зависит от того, насколько правильно и последовательно будет проведена работа педагогом по овладению начальными, самыми элементарными техническими навыками. Учитывая то обстоятельство, что «аппарат» ребенка наиболее податлив, педагог должен тщательно работать над его техническим совершенством.

Наряду с работой над гаммами и упражнениями, большое место занимает изучение этюдов. Для успешного развития ученика необходимо систематическое их прохождение. Жанр этюда позволяет сосредоточиться на разрешении исполнительских трудностей, обычных для любого музыкального сочинения, одновременно сочетая в себе технические задачи с задачами музыкальными. Стараясь извлечь из этюда максимальную пользу, важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательную образно-музыкальную отделку произведения. [11]

Этюдный репертуар для школы очень велик и многообразен. В младших классах чаще всего используются этюды следующих авторов: Беркович, Зиринг, Гедике, Гнесина, Шитте, «25 этюдов Лешгорн» соч.65 «Избранные этюды для начинающих» Лемуан «50 прогрессивных этюдов» соч.37 К. Черни этюды под ред. Гермера.

В старших классах большое распространение получили этюды К.Черни ор.299 и 740,этюды Крамера соч.60, М.Мошковского «16 виртуозных этюдов», Аренского, Бертини соч.19,32, «28 избранных этюдов», Лешгорна «Школа беглости» соч.66.Перечисленные выше этюды служат хорошим подспорьем для изучения классических художественных произведений.

Инструктивные этюды необходимы для работы над классическими элементами техники. Например, этюды К. Черни по своим художественным качествам проще, элементарней, чем этюды советских композиторов, хотя и связаны с определёнными художественными задачами, для их выполнения не нужны особые усилия, что позволяет сосредоточить главное внимание на виртуозном исполнении пассажей. «Школа беглости» К. Черни ор.299,включает в себя этюды на различные виды техники, которые расположены по степени возрастания трудности.

**Выбор этюда**

Работа над этюдами должна начаться уже с еговыбора. Большую роль здесь играет индивидуальный подход к ученику. Прежде чем задать новый этюд, педагог должен внимательно посмотреть репертуар, играемый учеником, составить себе ясное представление о том, какие элементы техники представляют для него трудности на данном этапе обучения. Важно выяснить, на чем ученик должен заострить внимание. Если он без особого труда справляется с программой, то, заглядывая в будущее, последующий репертуарный список, педагог должен с учетом будущего подобрать этюды. Так, например, в старших классах ДМШ ученик встречается с такими произведениями, как инвенции И. С. Баха (2-х и 3-х голосные), сонатинами И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Наличие в них украшений, мелизмов, всегда представляет, как ритмическую, так и чисто техническую трудность. Трели и группетто часто становятся камнем преткновения и для технически развитых учащихся.

Педагог, давая инвенцию или сонату должен пройти этюд для приобретения навыков игры украшений, чтобы этот технический элемент не был для ученика новым и неожиданным. В произведениях старших классов ученик встречается с двойными нотами, терциями, октавами с приемом «репетиция», с «ломаными» октавами, со сложными скачкообразными движениями. Все эти вновь встречаемые виды техники, должны закрепляться этюдами. В репертуарном списке можно найти несколько этюдов на один и тот же элемент техники. Чем же руководствуется преподаватель, выбрав какой-либо определённый этюд? Опять-таки индивидуальностью ученика. Например, есть масса этюдов на различные гаммообразные пассажи. Все они естественно отличаются друг от друга и тональностью, и фактурой аккомпанемента, и художественными достоинствами и, конечно объёмом. Если ученик обладает неплохой беглостью, но быстро устаёт, ему нужна «тренировка» на выдержку и целесообразно дать этюд большого объема. Ученику слабому в техническом отношении, не следует давать большие по объему этюды, это может привести к переутомлённости рук, зажатости кисти.

Полезно давать этюды, написанные в одной тональности с другими играемыми произведениями. В таких случаях аналогичные технические элементы совпадают с тональностью. Благодаря такой тождественности, ученик приобретает навык свободного обращения с данной тональностью, и хорошо ощущает клавиатуру, гармонию и т.д. Ученик, равнодушно играющий гаммы и упражнения, без интереса относящийся к инструктивным этюдам, ребёнок, для которого игра гамм и всех гаммообразных пассажей кажется лишь бессмысленным перекладыванием пальцев, требует особого внимания. В этом случае следует подобрать этюд с ярко выраженной эмоциональной окраской, чтобы музыкальная сторона захватила ребёнка, и технические пассажи не казались бы ему однообразными. Так же полезно поиграть этюд советского композитора с определенным художественным названием, раскрывающий какой-либо музыкальный образ.

Причин, вынуждаемых педагога дать именно этот этюд, как правило, бывает множество, перечислить их все невозможно. Индивидуальный подход к ученику - вот ключ к правильному безошибочному выбору этюда.

Выбрав этюд, педагог должен на уроке, добиваясь наибольшей активности ученика, разобрать его структуру, тональный план и тщательно просмотрев аппликатуру, внести в нее поправки, отталкиваясь от возможностей и особенностей «аппарата» ученика. Подбирая аппликатуру, нельзя руководствоваться тем, насколько она удобна в медленном темпе, т.к. это еще не гарантирует ее пригодность при исполнении в настоящем темпе. Задавая этюд, педагог должен объяснить, в чем его польза, и какова конечная цель.

Ученик за ряд лет обучения в ДМШ и ДШИ прошел с педагогом этюды с различными техническими задачами. Таким образом, у него уже появился свой собственный опыт, пусть небольшой, но на который можно опереться при дальнейшем изучении этюдов. Все это нужно учесть и задавая ученику, этюд на дом, при разборе на уроке, педагог должен объяснить только те детали, которые до этого не встречались в произведениях, играемых учеником.

В зависимости от того насколько верно будет выполнена самостоятельная работа, педагог может сделать вывод о том, как усвоен учеником прошедший материал.

**Работа в медленном темпе**

Второй этап работы над этюдами - работа в медленном и среднем темпах. Во время медленного разучивания важно контролировать каждый звук, каждое движение пальца. Смысл медленного разучивания не только в «отработке» нужных движений, но и в том, чтобы заложить прочный «психический» фундамент для последующей быстрой игры: вникнуть в разучиваемое место, вглядеться в его рисунок, вслушаться в интонации.

**Ровность звука, организация игровых движений**

На следующем этапе работы над этюдом стоят такие большие задачи, как достижение абсолютной ровности звука, организация игровых движений, работа над аккомпанементом.

Наиболее трудная задача-достижение ровности звучания. Пальцы пианиста различны по длине и физической силе. Как же можно добиться ровности в звукоизвлечении?

Отдельно каждый палец может извлечь звук любой силы. Значит, задача пианиста приравнять силу одного звука к другому. Контроль над звуковой ровностью должен быть слуховой.

Большое значение для свободного ровного исполнения этюда имеет организация игровых движений. Различных элементов техники множество, каждый из них исполняется определенными пианистическими приемами. Ученики, не имеющие достаточно активных пальцев, часто трясут рукой, имеют зажатость. Педагог на протяжении всего периода обучения ученика должен уделять большое внимание ликвидации этих дефектов. Работа по организации правильных игровых движений должна проходить в медленном темпе. Причем, в медленном темпе все движения будут несколько утрированными, в быстром темпе они сгладятся, проявляясь едва заметно. Но принцип остается тем же.

**Работа над аккомпанементом**

Большое значение имеет работа над аккомпанементом. Ученик редко обращает внимание на партию той руки, которая не содержит определённых технических трудностей. Между тем, аккомпанемент играет важную роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление. В сопровождении часто неточно исполняются штрихи, не дослушиваются аккорды.

Фактура аккомпанемента в этюдах инструктивного плана различна. Чаще встречается сопровождение аккордового типа и чередование баса с аккордами. В последнем случае особенно важна роль баса. Бас - это основа гармонии. Поэтому его всегда надлежит брать пусть мягко, но гулко, достаточно сочно и полнозвучно. Желаемое звучание получается вследствие плавного погружения пальца в клавиатуру. Другой, не менее значительной трудностью является правильное использование аккорда. Первое, что требуется здесь - умение взять все звуки аккорда совершенно одновременно. Контроль должен быть слуховой.

**Выучивание этюда наизусть**

К вопросу о заучивании произведения наизусть нужно подходить индивидуально, отталкиваясь от способностей ученика. «Разнообразие учащихся и их дарования настолько велики, что требует, несмотря на правильность общих установок, в каждом данном случае индивидуального подхода» (Нейгауз Г.) [6, 67]. Если у ученика хорошая музыкальная память, если он быстро выучивает текст, то сознательное заучивание в этом случае не находит применения. Ученик с хорошей памятью, еще в первой стадии работы над этюдом, сразу же после тщательного разбора уже знает его твердо наизусть.

**Работа над темпом**

Увеличивая темп, мы встречаемся с фактом неравномерного распределения трудностей в этюдах. В этом случае целесообразно проигрывать в медленном темпе только трудное место, чтобы сыграть все точно и аккуратно. А.В. Николаев рекомендовал на первых стадиях работы над пьесой «делать замедление по всякому поводу» [7,58].

Игра в медленном и среднем темпе на втором этапе разучивания этюда должна быть крепкими пальцами, это не значит «выдалбливание» звука, а означает игру наиболее активными пальцами, звонко, но мягко, все время вслушиваясь в мелодическую линию, хорошо ощущая детали игровых движений и их удобства. При такой работе надо следить, чтобы вся рука была совершенно свободна и не теряла своей гибкости.

Игра с вариантами должна быть на заключительном этапе. Работая над ровностью звука, можно применить игру с акцентами на втором и четвертом пальцах, различные ритмические варианты.

На заключительном этапе, продолжая работу над звуком, нужно неоднократно проигрывать этюд целиком, в настоящем темпе, но чередуя с игрой в медленном темпе. Проигрывание в медленном темпе даже усвоенных пьес есть одно из важных средств сохранения и дальнейшего совершенствования техники.

Исполняя этюд, ученик должен хорошо представлять качество звучания – легкое, едва касающееся клавиш или яркое, звонкое. Объясняя характер звучания, полезно провести аналогию с художественным произведением. Привести примеры из произведений Гайдна или Моцарта.

**Динамика**

Динамика заслуживает особого внимания. Часто знак «форте» вызывает у учеников тяжеловесную игру, не характерную для быстрых пассажей. В быстром темпе «форте» создается полным ярким звучанием аккордов и звонкими четкими шестнадцатыми.

Работа над этюдами принесет пользу только в том случае, если авторские указания будут до конца выполнены и исполнение будет до конца совершенным. «Выучить один этюд блестяще полезнее, нежели десять – хорошо» (Николаев А.)[7, 108]

Этюды - это материал, на котором происходит не только освоение основных формул движения, но и воспитывается самостоятельность учащегося, его слуховая требовательность, оттачивается мастерство, точность воспроизведения музыкальной ткани.

Список использованной литературы:

1. Агарева Г. Работа над фортепианной техникой Каталог статей
2. Коган Г.У врат мастерства. М. Классика – XXI. 2004 – 115с.
3. Коган Г. Из области фортепианной техники М. 1968 – 136с.
4. Коган Г. Техника и стиль в игре на фортепиано Сборник статей – 148с.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой М. Классика – XXI. 2003– 148с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры М. Классика – XXI. 1987 - 202с.
7. Николаев А. Работа над этюдами и упражнениямиМ. Музыка. 1979 – 132с.
8. Савшинский С. Работа пианиста над техникой Л. 1968 – 108с
9. Щапов Л. Некоторые вопросы фортепианной техники М. 1968 – 128с.
10. [numi.ru](http://www.numi.ru/)›[downloadrus.php?id=41343](http://www.numi.ru/downloadrus.php?id=41343)
11. http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2012/12/25/rabota-nad-tekhnikoy