Муниципальное бюджетное

учреждение дополнительного образования

«Выгоничская детская школа искусств»

Работа над техникой на примере Этюдов К.Черни

редакция Г.Гермера(1 часть)

Методическая работа.

Касаткина Татьяна Евгеньевна

Выгоничи 2016

Содержание

Стр.

Введение 3

1.Воспитание техники 4

2.К.Черни - композитор, пианист, педагог 9

3.Работа над этюдами 12

4.Методические рекомендации из опыта работы 17

Заключение 23

Литература 24

Введение

Развитие технических навыков на практике неотделимо от всей системы музыкально-пианистического обучения. Существенная и весьма общая задача педагога - должным образом направить развитие двигательных навыков учащегося. Необходимо иметь налаженный (в соответствии с возрастом и подготовленностью ученика) пианистический аппарат, если и не обеспечивающий в данный момент большой беглости, то, во всяком случае, позволяющий идти к этой цели в будущем.

1.Воспитание техники

Вопросы овладения техникой учащимися детских школ искусств должны рассматриваться в связи с общим направлением развития техники пианиста и с учетом возрастной специфики.

В комплексном воспитании начинающих пианистов взаимосвязанное музыкально-слуховое и техническое развитие проникает во все его сферы.

Мировой пианистический опыт прошлого и наших дней накопил немало ценнейших достижений в области овладения пианистической техникой.

Свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений являются основой начального формирования моторики. Двигательные приемы у начинающих формируются при разучивании музыкальных произведений.

В процессе обучения в младших классах  обучающийся осваивает начальные стадии развития беглости. Первая стадия развития беглости означает, что обучающийся научился извлекать одинаковые по громкости и протяженности звуки. Вторая, более высокая ступень развития беглости означает, что ребенок научился концентрировать внимание не на группе звуков, а на направлении движения музыки. Так постепенно у него формируется опережающая реакция на изменение направления, он учится сознательно и быстро направлять движения своих пальцев.

От периода общей, слитной воедино художественной и технической работы и непосредственного преодоления пианистических трудностей обучающийся постепенно переходит к периоду опосредствованной, с элементами анализа, специальной работы над техникой.

Развитие техники осуществляется уже не только на основе художественных произведений, но и на специальном инструктивном материале. На этом этапе обучения особенно ценна этюдная литература, в которой музыкальные и пианистические задачи органично слиты (например, этюды Гедике, Берковича, Лемуана и др.) Образные черты мелодических пассажей и четкая ритмика таких этюдов увлекает детей, и фактурные трудности преодолеваются без особых усилий.

Со второго класса в этюдной литературе появляются постепенно удлиняющиеся пассажи, часто построенные на секвенционных соединениях позиционных фигур мелкой техники (например, этюды Л.Шитте, К.Черни). Этюды эти представляют собой, по сути, остроумные и занятные для детей упражнения в развитии навыков позиционной игры.

Далее ученик знакомится с самыми распространенными видами технических формул. Вместе с преподавателем он делает анализ движений в каждом этюде. Основные виды технических формул (вариантов движений) можно найти в самых простых этюдах К.Черни под редакцией Г.Гермера. Это: 1.позиционная игра (№№1, 2 ч.1.; 2. гаммы (№№16, 17 ч.1); 3. арпеджио (№№ 31, 35 ч 1 , 19, 20. ч. 2); «вертушка» ( №№ 3, 4 ч. 1);  5. «цепочка» (№№ 3, 4 ч.1); 6. секвенция (№14 ч.1); 7. трели (№ 11.ч 1); 8. группетто (№12 ч.1); 9. альбертиевы басы (№18 ч.1); 10. широкие и узкие расстояния (№ 22 ч.1); 11. задержанные звуки (№ 22ч.1); 12. аккорды и двойные ноты (№15 ч.2); 13. репетиции (№27 ч.1); 14. равновесие рук (№48 ч..1); 15. перекрещивание рук (№40ч.1); 16. параллельные движения рук (№29 ч.2); 17. синхронность движений пальцев и рук (№ 12 ч.2).

К средним классам ученик уже должен освоить некоторые правила звуковой субординации. Первое правило: аккомпанемент играется тише мелодии. Второе правило: звуки играются по-разному, в зависимости от своей весомости. Более короткие звуки подчиняются более длинным нотам, скорость движения определяется не шестнадцатыми, а четвертями. Из этого следует, что шестнадцатые поддаются намного легче, чем четверти. Чем короче звуки, тем легче они играются, и, наоборот, чем длиннее звуки, тем глубже и весомее они должны звучать.

К средним классам уже осваиваются основные виды гамм, коротких, длинных арпеджио, аккордов. Исполнение гамм зависит от 2-х моментов: спокойного подкладывания 1-го пальца при смене позиций кисти и ровного текучего легато внутри позиции. Основная причина толчков неровной игры гамм - малая подвижность и напряженность 1-го пальца, поэтому необходимо развивать его ловкость и подкладывать его незаметно, готовя заранее, он всегда должен находиться «начеку», у кончиков пальцев. Легато при исполнении гамм ощущается как бы внутри ладони. С целью выравнивания промежутков между звуками, полезно играть гаммы в медленном темпе. Все педагоги знают, что короткие арпеджио дети осваивают легче ломаных, в них самая сложная позиция – секстаккорды, где есть растяжения (кварта) между 2-м и 4-м пальцем. Освоение навыка игры ломаных арпеджио можно разделить на ряд этапов и все подготовительные упражнения делать каждой рукой отдельно:

1. приготовление нужного интервала – пальцы играют легко и сверху, прицеливаясь перед взятием нужного звука;

2. два интервала берутся одновременно—1-3 + 2-5;

3.многократное повторение формулы ломаного арпеджио: сложное движение состоит из 2-х простых, одновременно с 1-м пальцем готовится играть 3-й, а со 2-м –5-ый палец, затем эти 2 простых движения объединяются в одно.

В этом возрасте ученик осваивает еще два игровых приема: расходящиеся движения и переносы рук на большие расстояния, и для полной синхронности необходима одинаковая высота подъема пальцев. При игре гамм в терцию, сексту, дециму наиболее часто встречаются 2 технических недостатка:

* кисти теряют устойчивость, руки начинают «нырять», поднимаясь на черные клавиши и опускаясь на белые;
* одна из рук (чаще левая) из-за напряжения становится тяжелой и неуклюжей, поэтому теряется синхронность пальцев.

В первом недостатке нужно объяснить ученику, что положение правой руки (в терцию) чуть выше, чем положение левой. Второй недостаток возникает из-за того, что ученик не умеет распределить внимание сразу на 2 руки.

Этюды для среднего школьного возраста преследуют разнообразные технические цели: одни могут развивать внимание - в таких этюдах встречаются длинные пассажи, повороты; другие направлены на тренировку кисти рук на различные растяжения - для развития межкостных мышц. Имеется много этюдов для развития легкости в переносах рук и тренировки силовых качеств аппарата. Как правило, этюды на внимание развивают скоростные качества. Этюды на растяжение тренируют пластику руки, учат ее чутко реагировать на изменения позиций (узких и широких), например, растяжение с постепенным увеличением и уменьшением интервала. Этюды на развитие силы расширяют звуковой диапазон, помогают овладеть ярким, концертным звуком.

Основной принцип, по которому этюды включаются в репертуар программы: короткие этюды служат для тренировки скорости, а длинные – для тренировки внимания и выносливости. Вот почему короткие этюды играть не легче, чем длинные.

Основная задача технического развития в средних классах состоит в том, чтобы рука ученика стала послушной и управляемой, и к процессу игры были постепенно подключены все части игрового аппарата. Отсюда проистекает разнообразие этюдов, направленных на освоение разнообразных двигательных приемов.

В течение первых 4-х лет обучения ребенок должен познакомиться со всеми видами фортепианной техники.

Главные принципы двигательного развития детей:

* от простого к сложному;
* активное и сознательное участие ученика в этом процессе.

2.К.Черни – композитор, пианист, педагог

Карл Черни, австрийский пианист, педагог и композитор, основоположник венской пианистической школы 1-ой половины 19 века, родился 20 февраля 1791 г. В Вене. Он почти никогда не покидал родной город, музыкальная среда которого определила его профессиональную судьбу.

Первым учителем Карла был отец – пианист-педагог Вацлав Черни. С1800г. По 1803г. Мальчик берет уроки игры на фортепиано у великого Людвига ван Бетховена.

В 9-летнем возрасте юный музыкант начинает концертировать, а в 15 лет (уникальный случай в истории музыкальной педагогики!) становится ведущим и авторитетнейшим преподавателем музыки в Вене. Отец гениального Ференца Листа просит 30-летнего маэстро обучить сына искусству фортепианной игры.

Фортепианная педагогика во второй четверти 19 века развивалась в сложных, противоречивых условиях. Так, музыканты 30-40-х годов искали иные, более рациональные пути воспитания техники, естественные двигательные приемы; усилился интерес к проблемам интерпретации и звуковому разнообразию - отсюда и стремление найти средства к колористическому «раскрепощению» инструмента.

Передовые идеи надо было отстаивать в борьбе с рутиной, с поверхностным подходом к обучению фортепианной игре. В этой борьбе мнений несомненную положительную роль сыграла деятельность Черни.

Творчество К. Черни неоднозначно оценивалось музыкантами: оно получило высокое признание Ф .Листа ,С. Тальберга, позже Й. Брамса, в нашем веке – И. Стравинского; Р. Шуман придерживался противоположного мнения, отрицательные отзывы о работах Черни давал Ф. Шопен,- но при всем этом сейчас трудно назвать национальную пианистическую школу, не включающую в свою практику произведения К. Черни.

Не секрет, что и в наши дни бытует взгляд на Черни, как на ограниченного музыканта, принципы которого не совместимы с духом подлинного искусства. Однако в своих многочисленных методических трудах Черни предстает творчески мыслящим музыкантом и педагогом.

Можно выделить несколько аспектов в его педагогике, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена. Во-первых, Черни стремился раскрыть индивидуальности учеников; во-вторых, сформировать их всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств.

Как мудрый педагог, Черни стоял за постепенность и планомерность в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством «правил», по его мнению, в разумном ограничении заключается залог правильного воспитания.

Несмотря на то, что Черни был автором многочисленных этюдов и экзерсисов, он не считал их наиболее эффективным материалом для воспитания технических навыков. Черни ратовал за воспитание техники пианиста на художественных произведениях и за разумное ограничение количества изучаемых этюдов.

Возникает естественно вопрос: чем объяснить в таком случае астрономическое число написанных черни этюдов и упражнений? Очевидно, прежде всего, необозримым количеством проблем, возникающих при овладении фортепианной техникой и фактурой. Известно также, что нередко поводом для сочинения этюдов служил какой-либо пианистический недостаток учеников.

Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, он стремился к максимальной ясной постановке технической задачи, исключая все, что могло затруднить ее выполнение.

Непреходящая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин. Произведения его - подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины 19 века. Виртуозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения прекрасно «тонизируют руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо собственно технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Наконец, искусство артикуляции в инструктивных сочинениях Черни выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники.

3.Работа над этюдами

Прежде, чем научиться играть ритмически свободно, ученик должен пройти строгую «дирижерскую» школу этюдов К.Черни. Роль «дирижеров», как правило, выполняет партия аккомпанемента, которая создает определенную метроритмическую опору. Чувство ритма служит опорой в формировании техники, которая основана на организации двигательных навыков во времени.

При работе над этюдами К.Черни в полной мере проявляется еще один важный принцип технической работы: все сложное может быть сведено к простому. При освоении фактуры этюдов на первом этапе желательно проанализировать с учеником, из каких элементов состоит горизонтальное движение. Для этого стоит разложить весь этюд на мелкие элементы, которые объединяются одним движением и сначала поучить их отдельно, а затем постепенно их объединять.

Кроме двигательного освоения этюда должны ставиться артикуляционные и динамические задачи. Артикуляция – составная часть техники пианистов, и одна из важнейших задач, позволяющая выявить все элементы фактуры. С помощью динамики в этюдах решается проблема горизонтального развития музыки. Часто встречающееся в исполнении учеников «тактирование», т.е. постоянное подчеркивание сильных долей, должно насторожить педагога. Этот недостаток говорит о том, что ученик мыслит вертикально. Горизонтальное мышление проявляется там, где есть развитие музыки (подъемы и спады динамики). Нужно объяснить ученику, что продолжить - означает сказать что-то новое. Этюды сначала разбираются, подробно анализируются, выучиваются наизусть и только после этого начинается их двигательное освоение.

Этюды Черни ставят перед собой следующие цели:

* развитие и укрепление технической базы исполнителя;
* приобретение технического “резерва”: большей подвижности, охвата больших трудностей, длительной выдержки;
* развитие точных ритмических навыков, ощущение мерности движения;
* развитие координации игровых движений.

В домашних занятиях ученику необходимо чередовать различные методы работы и использовать разные приемы игры:

* прием «медленно и тихо» предназначен для того, чтобы проконтролировать выполнение всех технических элементов и подготовиться к игре в более быстром темпе.
* после этого можно играть небыстро, но очень выразительно. Цель такого способа работы - показать красочность гармоний произведения и выявить весь мелодический рельеф произведения, ярко показать подъемы и спады в пассажах. Прием «медленно и выразительно» предназначен для выработки у играющих ясных музыкальных представлений о гармоническом развитии в произведении. После такой подготовительной работы можно переходить к игре в быстром темпе.
* можно поиграть в быстром темпе легкими пальцами, используя небольшой динамический диапазон. Этот способ «быстро и тихо» используется для постепенного увеличения скорости без применения больших физических усилий.
* способ «быстро и ярко» направлен на достижение максимальной скорости. В завершении работы полезно играть этюд выразительно, с ощущением полного комфорта.

Так, чередуя разные способы работы, удается достичь цели – максимальной скорости исполнения – без перенапряжения аппарата.

Метод разучивания того или иного этюда тесно связан с самими материалом, т.е. с типом и строением этюда, а также зависит от степени продвинутости, возраста и индивидуальных особенностей учащегося.

Первой и непременной задачей педагога является тщательное объяснение учащемуся при выборе этюда самого задания. Педагог должен рассказать, какова основная цель данного этюда как материала для развития того или иного технического навыка, как построен этюд в смысле формы и развития материала, каков общий характер его звукового образа. Учащемуся необходимо дать четкий план работы над этюдом, указать, как и в какой последовательности следует использовать те или иные приемы разучивания отдельных трудных эпизодов или всего этюда в целом.

На первом году обучения надо не только самым тщательным образом пояснять задания, но и уделять время разбору этюда на уроке. Тем упражнениям и приемам, которыми учащийся должен будет в дальнейшем разучивать данный этюд. Наряду с этим педагог должен постепенно приучать ученика к все более самостоятельной работе на основании полученного опыта. Очень полезно задавать с этой целью этюды, аналогичные по типу ранее выученным, указывая учащемуся, что данный этюд следует разучивать тем же способом.

При работе с подвинутыми учащимися крайне важно развивать в них инициативу, требуя не только самостоятельной работы, но и нахождения различных приемов и вариантов, помогающих техническому овладению материалом.

После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним, учащийся должен прежде всего приступить к тщательному разучиванию нотного текста, проигрывая этюд в медленном темпе и соблюдая максимальную точность в выполнении нотной записи.

Полезно использовать совет А.Б.Гольденвейзера не играть этюд целиком, а, разделив его на отдельные эпизоды, разучивать небольшими отрывками.

Работая над отдельными фразами, учащийся должен учить их не только двумя руками вместе, но и отдельно каждой рукой. Изучение партии каждой руки отдельно закрепляет в памяти нотный текст и дает возможность правильно наладить движения, обеспечить нужный характер звучания.

Первый этап работы должен привести учащегося к уверенному исполнению этюда в медленном и среднем темпах, при этом соблюдать требуемую звучность, динамические и другие указания автора. Только после такой тщательной работы целесообразно приступить к различным заданиям тренировочного характера для дальнейшего технического совершенствования исполнения.

Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материалом и закреплению его в памяти. Направляя внимание на звуковой результат своих действий, учащийся подсознательно будет совершенствовать движения, физически приспосабливаясь к выполнению намеченной цели, не вмешиваясь сознанием в то, как он делает те или иные движения, а думая лишь о том, что у него получается.

Таким образом, перед тем, как играть этюд в быстром темпе, учащийся должен хорошо усвоить и знать на память музыкальный текст, добиться уверенного исполнения этюда не только в медленном, но и среднем, достаточно подвижном темпе.

Очень полезно применять метод работы, рекомендованный Лешетицким: проигрывание этюда в среднем темпе в ритмически свободном движении. При этом темп слегка замедляется в тех моментах, где встречаются какие-либо неудобные для руки положения или технически трудные сочетания, связанные с изменением фигурационного рисунка или со сменой направления движения, что способствует выработке ощущения свободы руки и пальцев. Этим приобретается не только привычка к плавным, свободным и незаторможенным движениям, но и воспитывается отношение к быстрым фигурационным пассажам, как к гибкой и ритмически живой звуковой линии.

Работа над этюдами не может ограничиться только элементарными задачами выполнения нотного текста и технически чистой игры в быстром темпе. К каждому этюду педагог должен подходить с такой же требовательностью, как и к художественному произведению в отношении нюансировки и качества звука, фразировки и общего характера интерпретации данного этюда в целом.

4.Методические рекомендации из опыта работы

К.Черни Этюды

ред. Г.Гермера, 1 часть

Генрих Гермер родился в 1837 году. После окончания Берлинской академии музыки жил в Дрездене. В основном занимался созданием сборников инструктивно-педагогического характера.

№1. Слышать «скелет» сопровождения, Д7 –аккорд играть ярче, а разрешение на сильную долю – тише. Самостоятельно исполнять партию левой руки. В правой руке 16-ые играть четко, кистевые движения помогают ощутить все мелодические повороты. Привести все движения в ощущения. Можно поиграть 16-ые на стаккато, проучить удвоениями, а также чередованием: четыре быстро – четыре медленно и наоборот (можно по восемь).

№2. В левой руке играть, вычленяя первый палец, а также четвертый и пятый. Скорректировать дозировку руки и пальцев.

№3,4. Скрытая мелодия с повторяющимся звуком, который можно отбросить; разложить мелодию для левой и правой рук. Можно ввести динамику в скрытой теме; держать повторяющийся звук, а играть мелодию; а также можно поиграть пунктиром, с опорой на главный звук.

№5,6.Ломаные терцовые ходы поиграть с остановкой на первую; переходы поиграть удвоениями; проучить на стаккато; сыграть одни нижние и одни верхние звуки.

№7. В правой руке прыжок на октаву для малышей можно скачком. В 16-ых - приемы те же. В левой – точность штрихов, дыхание на паузах.

№8. В двойных нотах нужна гибкая кисть, проиграть одноголосно; работать удвоениями на одной восьмой и в парах.

№9. Использовать приемы скрытой мелодии.

№10. Терции с повторяющимся звуком. Левая рука – цельно, вести длинный звук. Партия левой руки объединяет всю музыку. Правую руку можно поиграть гармонически; гармонически с задержанием на первом пальце. Если мешает первый палец, то держать терцию, а первый часто повторять. Поиграть крайние звуки, убрав средний голос.

№11.Играть трель весь этюд только 1-2, только 2-3 и т.д. Играть трель на одном движении по пол такта. В левой руке слышать полифонию.

№12.Группетто поиграть на стаккато, расчленяя квинтоль и восьмую. В левой руке вести линию баса, а аккорды внутри (тише).Сначала играть «скелет» - правая рука только первый и последний звуки и с басом, или целиком с левой рукой. Потом эти «приседания» заполнить.

№13. Легкое посыпающее стаккато в мелодии с форшлагами «кляксочками», движение к кульминации и ниспадающее уходящее движение. В левой руке – (вариант «альбертиевых» басов) обратить внимание на легкость и подвижность первого пальца.

№14.Объединять фразы по левой руке. В правой – вычленять мелодию по нижним звукам.

№15.В мелодии вычленять все трудные повороты, движения по интервалам, с остановками. При игре можно мыслить в двухдольном размере, чтобы длинные длительности звучали более ясно и приобрели ощутимое движение.

№16. В левой руке 16-е очень четкие и «зернистые», в правой – подскок в длинную ноту.

№17. Похожие приемы.

№18. Объединить мелодию динамикой сначала по два такта, затем – четыре. Поучить мелодию только с басом (один звук). «Альбертиевы» басы поиграть на задержании первого пальца. Чтобы первый палец приобрел легкость, поиграть его с повторениями.

№19. Не забывайте, что пунктир это не , а . Опора на длинную ноту, а 16-ая – легкая и быстрая.

№20. Работать над правой рукой гармонически; исполнять только четверти точной аппликатурой. Ясная фразировка в левой руке.

№21.Гермер часто использует употребление 4 и 5-го пальцев. В некоторых изданиях предлагаются и другие варианты, позволяющие не допустить напряжения в кисти, запястье и уклониться от "насильственного развития» слабых связок 4-го и 5-го пальцев (1-2-3-1-4-3-2-3). При игре по хроматизму 1-2-3-4-5пальцами поможет кистевое движение или удвоения на 4 и 5 пальцы.

№22.Выработка самостоятельности пальцев. Поможет ясная фразировка в подголосках и упорная работа отдельно каждой рукой. Распределить вес руки с преимуществом для целых нот и облегчением для фигураций.

№23. Хорошая опора на первую долю поочередно в каждой руке. Аккорды в левой руке звучат тише на фоне правой. В правой руке – два элемента: арпеджио, гибкий поворот и подскок в сильную долю. Длинные пассажи в конце предложений можно учить собирая с конца.

№24.Чередование звуков (трель) учить удвоениями звуков. Можно поучить мелодию с остановкой на первой доле. В средней части – двумя руками до опоры на первую долю.

№25. Ясная фразировка в правой руке – она будет объединять движение. Левую руку можно проработать с удвоениями.

№26. Фразировка по левой руке. «Скелет» правой руки с левой. В правой руке ощущать два элемента (можно 3+3, можно 2+4).Можно чередовать медленный и быстрый темпы (6 и 6).

№27. Нижний бас играть легато. В правой можно поиграть только первую ноту и последнюю отдельно или с басом.

№28. Гибкая фразировка и мыслить alla breve .

№29. Левая рука легко и «зернисто» на фоне правой руки. Правая рука – ярко, с подскоком в первую долю. Во второй части играть с остановками на полутакте.

№30.Ритмическая особенность учит быстро перемещать аккорды, с быстрой сменой пальцев и яркой вершиной.

№31. Левая рука объединяет ясной фразировкой. Арпеджио поиграть с остановкой на первый палец, а также парами . Первым пальцем следует касаться клавиши как бы под углом, направляя кисть к пятому пальцу. Гибкость должна быть целесообразной.

№32. В гаммах обратить внимание на верхний тетрахорд. Нуждаются в проработке гибкие повороты в пассажах и «альбертиевы» басы в левой руке.

№33.Левая рука держит пульс и подчиняется правой. Ансамбль рук и четкий ритм (сочетание триолей и дуолей). Хороший слуховой контроль.

№34. Полифония в левой руке. «Прерванные репетиции» требуют попеременно то собранного, то раскрытого положения ладони. Работать с пошаговой остановкой на каждой доле. Объединить фразировкой. Уместно применение педали. Целесообразно в репетициях сочетать применение кистевой полетности («щипковых пальцев») и еле заметных движений локтя справа налево.

№35. Играть правой рукой, а левой рукой хлопать. Видеть гармонию в арпеджио (G,D), играть их легкими, цепкими пальцами и гибкими руками. В левой руке построить фразу (pp-f-pp). Во второй части в левой руке можно опереться на 5 палец.

№36. Терции поиграть парами, 3+1. Затем на одном движении, слышать паузы (на их фоне звучит левая рука), готовиться к следующей группе, точные кончики пальцев.

№37. В левой руке аккорды внутри баса. В правой руке два элемента. В первом можно использовать удвоение, играть с остановкой на второй доле. Обратить особое внимание на гибкий первый палец. Четыре звука в арпеджио поиграть парами.

№38. В правой руке использовать разную группировку, например: 2+2+5, получается остановка на первой доле. В левой руке первая часть – TDT, во второй части - блуждающий бас.

№39.Облегчить всю подголосочную фактуру и объединить фразировкой основную мелодию в левой и правой руке.

№40. Можно использовать педаль для выразительности мелодии в левой руке. В правой руке мягкое кистевое погружение, не отрываясь от клавиш.

№41.В правой руке ломаные терции и гаммообразные пассажи проигрывать с удвоениями и с остановками. В первой части важна синхронность двух рук, во второй – слышать полифонию в левой.

№42 Гибкая кисть в левой руке. Использовать уже знакомые приемы для работы над пассажами. Первая фраза играется с опорой на правую руку, а вторая - с опорой на левую. Во второй части – аналогично.

№43.Проигрывать пассажи разными группами: 2 быстро-2 медленно, 4 медленно-4 быстро, далее с остановкой на полутакте.

№44. Играть эту фактуру гармонически. Для достижения ровности и взаимосвязи между руками не используйте, по возможности, первый палец.

№45. В правой руке пассажи и скрытая мелодия, в левой – вальсовый двухголосный аккомпанемент.

№46.Чередование 4 и 5 пальцев поиграть удвоениями. В левой руке опора и фразировка по половинным длительностям.

№47. Собрать в единую гармонию целый такт, в двух последних – на каждую восьмую. Учите с остановкой на каждой шестнадцатой ноте в левой руке (перегруппировка).

№48. Чередование предполагает первенство прерывистой линии левой и отстающей на одну 16-ю линию правой. Можно учить легато отдельно левой, затем правой.

№49.Аналогично №44.

№50.В правой руке играть 16-е группами по 4, затем по 8. В левой руке играть парами. Во второй части мелодия в правой руке. В конце – ловкие репетиции.

Заключение.

Творчество Черни - блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда можно назвать кладовой пианистических навыков. Этюды являются незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством. Они требуют многократных проигрываний, в результате которых только и можно по-настоящему преодолеть все трудности и, главное, приобрести необходимую выдержку.

Метроритмическая организованность, дисциплинированность, которую воспитывают этюды и упражнения Черни, является фундаментом для овладения подлинно художественным ритмом - импровизационным и свободным. Более того, метроритмическое чувство служит основой в формировании техники, которая опирается по существу на организацию двигательных навыков во времени.

Литература

1.Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – М.: Музыка, 1969.

2.Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. Москва «Кифара»,2002.

3.Николаев А. Работа над этюдами и упражнениями. – М.: Музыка, 1979.

4.Петрушин В. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2006.

5. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. – СПб.:Композитор,1999 – 68с.