

**Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
Детская музыкальная школа №1 им. П. И. Чайковского**

Методический доклад на тему:

«Работа над этюдами»

преп. Елекоева З. Н.

Владикавказ

2021

Введение.

Одной из проблем, связанных с музыкальным воспитанием, является развитие технических способностей учащихся. В связи с этим, этюды являются неотъемлемой частью музыкального развития. По большей части на них нарабатываются двигательные навыки, навыки координации движений, осваиваются аппликатурные принципы и основные формулы движения, совершенствуется техническое мастерство (беглость, артикуляция, точность звукоизвлечения). Работа над этюдами позволяет активно развивать слуховой контроль, воспитывать такие качества как воля, выносливость, быстрота реакции, тем самым способствуя активизации и мобилизации состояния во время музицирования, поддерживает хорошую техническую форму.

Жанр этюда известен с XVIII века. Среди композиторов, создававших этюды, наиболее известен Карл Черни - австрийский композитор-пианист, чех по национальности. Он является автором более тысячи фортепианных этюдов на разные виды техники, объединённые им в циклы (Школа беглости, Искусство беглости пальцев и др.). Каждый этюд включает в себе определённую техническую трудность и служит для её преодоления. Например, такими трудностями могут быть: триоли, пунктирный ритм, четырёх- и пятипальцевые позиции, различные виды арпеджио, аккорды, гаммообразные пассажи, хроматические гаммы, октавы, скачки, трели и другие.

Работа над этюдами начинается с самых первых шагов и продолжается на протяжении всей исполнительской деятельности. Этюды просты и лаконичны по форме и по содержанию, однотипны по фактурному изложению, и это способствует эффективному решению отдельно поставленных задач в освоении фортепианной техники. Благодаря этому свойству этюды широко применяются в педагогической практике.

Возникновение и развитие этюда как музыкального жанра.

Этюд (с французского - изучение, упражнение) - инструментальная пьеса, основанная на применении определенного технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя. Обычно этюды создаются сериями, сборниками. В педагогической практике широкое распространение получили этюды для фортепиано Клементи, Генри, Крамера. Высокую художественную ценность имеют этюды Шопена, Шумана, Листа, Рубинштейна, Рахманинова, Лядова, Аренского, Скрябина

Жанр этюда насчитывает едва ли не пять столетий, на протяжении которых он не только развивался, но и существенно трансформировался.

Данный термин рассматривается выдающимися представителями науки и искусства как приобретение мастерства в самом высоком значении этого слова. Слово «этюд» имеет французское происхождение и переводится как «изучение», «упражнение». Благодаря своей универсальности этюд используется в различных видах искусства. В живописи - это рисунок, картина или скульптура, выполненные с натуры с целью ее изучения и служащие подготовительным материалом для работы над большой картиной или скульптурой. Театральный этюд - это упражнение для развития актерской техники, основанное на импровизации. В литературе - это небольшое по объему произведение, посвященное отдельным вопросам. Этюд шахматный - это оригинальная позиция фигур на шахматной доске с заданием добиться выигрыша или ничьей. В свободной энциклопедии музыкальный термин «этюд» определяется как инструментальная пьеса, как правило, небольшого объема, основанная на частом применении какого-либо трудного приема исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя.

Этюдом в музыке называется инструктивная пьеса, первоначально предназначенная только для совершенствования технических навыков исполнителя. Изучением технических приёмов своего искусства занимаются не только музыканты. Поэтому слово «этюд» употребляют и художники (у них даже есть выражение - поехать на этюды - значит выехать за город, чтобы на каком-то пейзаже отрабатывать те или иные приёмы живописи). Шахматные этюды публикуются в специальных книгах для всех, кто желает их изучать.

Музыкальные произведения, направленные на обучение приемам игры, не будучи конкретно названными этюдами, существовали еще в XVI веке. До XIX века инструментальные «упражнения» и другие дидактические музыкальные материалы были очень разнообразны, без какой-либо системы и установленных жанров. Ранние учебники и сборники упражнений включали в себя простые пьесы и шедевры известных композиторов, порядок расположения мог как возрастать от простого к сложному, так и быть вперемешку. Так, четырехтомные «Упражнения для клавира» (Clavier-Ubung) И.С. Баха содержат несложные пьесы и большие и трудные Вариации Гольдберга.

Ситуация меняется в начале XIX века в связи с ростом популярности фортепиано как домашнего инструмента. Руководства по обучению игре на фортепиано с упражнениями становятся весьма распространенным явлением. Особое значение приобретают ранние пьесы М. Клементи «Ступень к Парнасу» (Gradus ad Parnassum) (1817-1826), работы И. Крамера (1804-1810), этюды И. Мошелеса соч.70 (1825). Большинство из этих произведений

сосредоточены на технической стороне музыки и не предназначены для публичного исполнения.

Расцвет этюда как музыкальной формы приходится на вторую половину XIX и начало XX века. Огромную роль в развитии музыкального этюда сыграл чешский композитор-классик Карл Черни (1791-1857). Произведения его - «подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX века»:

- «48 этюдов в форме прелюдий и каденций», ор. 161, подобно 4 тетради из популярной «Школы беглости» ор. 299 могут быть рекомендованы ученикам VI-VII классов детских музыкальных школ;

- «Школа стаккато и легато», ор. 335 задумана Черни как продолжение «Школы беглости» и призвана подготовить ученика к исполнению всевозможных видов фортепианного туше;

- «Школа украшений, форшлагов, мордентов и трелей», ор. 335 соответствует возможностям студентов музыкальных училищ;

- «Школа виртуозности», ор. 365 рекомендована тем, кто занимается в старших классах специальных музыкальных школ, а также студентам III-IV курсов музыкальных училищ. В ор. 365 сосредоточен чрезвычайно богатый в техническом отношении материал, здесь с особенной яркостью реализован педагогический опыт Черни;

- «Школа для левой руки», ор. 399. Благодаря изучению этюдов (или «больших упражнений», как назвал автор) из этого опуса, «исполнитель может компенсировать то несколько одностороннее развитие техники, которое он получает, работая над наиболее распространенными этюдными сборниками Черни ор. 299 и ор. 740, где предпочтение отдается правой руке, а левой отводится роль аккомпанемента»;

- «Высшая ступень виртуозности», ор. 834 предназначена для совершенствования исполнительских навыков сравнительно продвинутых в техническом отношении пианистов. На примере этого опуса можно лишний раз убедиться в том, что в понятие «высшая ступень виртуозности» у Черни входит «не одна лишь механическая беглость и ловкость пальцев, а владение искусством артикуляции, разнообразными динамическими красками». Создавая свои инструктивные упражнения и этюды, К Черни стремится к максимально ясной постановке технической задачи, исключая все, что может затруднить ее выполнение. И все же этюд продолжает оставаться произведением вспомогательного характера, размер его строго ограничен

поставленной перед ним целью развития и усовершенствования техники, а также воспитания звуковой культуры пианиста.

Своеобразным переходным звеном от классической к романтической традиции написания этюдов стало творчество датского композитора и пианиста Л. Шитте (1848-1909). Этюды Шитте намного проще в исполнении (технически проще), чем этюды Шопена, и намного интереснее (и сложнее мелодически), чем этюды Черни. Среди сочинений Шитте наибольшей популярностью пользуются легкие пьесы, надежно вошедшие в репертуар музыкальных школ.

Со временем учебный материал этюда настолько разросся и цели его стали настолько многообразны, что он принял формы, которые уже могли дать исполнителю не только техническую пищу, ни и пищу художественную, образно-эмоциональную. Посредством «смешения и взаимопроникновения дидактических и эстетических целей возник этюд совсем иного характера и значения». Этюд постепенно превратился из инструктивного в произведение художественно-концертного плана.

Посодействовал эволюции этюда гениальный венгерский композитор и пианист Ференц Лист (1811-1886). Этюды Листа необычайно многогранны, разнообразны по содержанию, ярки и широки по диапазону использованных технических средств. В этюдах Лист создает и развивает новое отношение к инструменту, открывает новые звуковые возможности. В его творчестве с наибольшей яркостью воплотилась тенденция к созданию характерных, программных этюдов, примерами которых стали «Юношеские этюды» и основанные на них позднее «12 этюдов трансцендентного мастерства». Под трансцендентным исполнением Лист понимал не узкотехническое совершенство, не овладение высшей степенью трудности, а виртуозность в подлинном смысле этого слова - умение исполнить музыкальное произведение во всем его блеске и свежести, умение художественно мыслить за фортепиано, заставив технику стать помощницей поэтической идеи.

Вместе с Листом польский композитор, пианист и педагог Фредерик Шопен (1810-1849) явился создателем нового вида фортепианной музыки - концертного этюда. Опираясь на веками накопленный опыт всей клавирной музыки, Шопен «широко пользовался техническими завоеваниями своего времени, но нигде не отделяет техническую сторону от художественной». Именно содержательность и поэтичность музыкальных образов в этюдах Шопена вывела этот «подсобный вид музыки на уровень большого искусства». Шопеном написано 27 этюдов. Каждый этюд содержит определенный тип фактуры, технический прием, максимально соответствующий поэтическому образу. Весь комплекс средств - жанровые

связи, гармония, динамика, педализация - принимает участие в разрешении этой творческой задачи. Этюды Шопена и Листа - высокохудожественные концертные пьесы. Большие технические трудности, свойственные каждому из этюдов этих композиторов, всегда обусловлены и подчинены раскрытию яркого художественного замысла.

Проследив эволюцию этюда как музыкального жанра, отметим Норберта Бургмюллера (1810-1836), немецкого композитора и пианиста, внесшего огромную лепту в развитие исследуемого жанра, обогатившего этюд художественным содержанием. Каждый из программных этюдов для детей («Возвращение», «Гроза») имеет свой определенный художественный образ, развивает воображение и образное мышление, эмоциональность и духовный мир юного исполнителя.

В начале XX века в эволюции жанра фортепианного этюда намечаются стилистические изменения, происходят процессы обновления их художественной содержательности и методической значимости. Виртуозная насыщенность фортепианного этюда, обогащаясь звуковой энергией, ритмической четкостью, динамической силой, отвечает духу грядущей эпохи. Таковы этюды А. Скрябина, П. Чайковского, И. Стравинского, К. Дебюсси С. Прокофьева и многих других композиторов, фортепианное творчество которых отражает художественно-эстетические воззрения и идеалы новой эпохи.

Практика сочинения этюдов существует до настоящего времени. Богатейший опыт исторического пути развития этюда как музыкального жанра от инструктивной пьесы до высокохудожественного произведения концертного плана помогает современным композиторам решать сложнейшую проблему достижения единства художественных и технических задач музыкального исполнительства. Художественно-техническая принципиальность в решении данной проблемы открывает широкий простор для художественного осмысления такого удивительного музыкального жанра как этюд.

Этюды в музыкальной школе.

Большое значение имеет систематичность и последовательность в изучении этюдов, Они эффективно служат учащимся для развития технических навыков, Этюдные сочинения К. Черни, Л. Шитте, Г. Беренса. А. Гедике, А. Лемуана, Т. Лака, А. Бертини просты и непритязательны, вместе с тем они мелодичны и даже элегантны. Техническая задача поставлена в них исключительно ясно. Например, в этюдах К. Черни основное внимание уделяется именно типовым формам фортепианной литературы XIX века. Целесообразно и удобно построена партия

аккомпанемента. Обычно она не ставит дополнительных технических трудностей. Партия сопровождения призвана помочь ученику исполнить техническую формулу.

Многие этюды отлично "тонируют" руки, развивают гибкость и эластичность межкостных ладонных мышц. Это те произведения, фактура которых требует попеременно то собранного, то раскрытого положения ладони.

Работа над этюдами позволяет воспитывать у учащихся точные ритмические навыки, метроритмическую организованность. Четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные представления и, в частности, пальцевую ровность. Появление нового фигурационного рисунка обычно сопряжено с изменением метроритмической организации аккомпанемента, что помогает быстро переключать внимание с одной технической формулы на другую. Метроритм в таких случаях служит тем внутренним толчком, который способствует большей слуховой активности и более точным игровым ощущениям, ибо, как известно, восприятие временных соотношений тесно связано с двигательными моментами. Этюды не только содержат материал для технического совершенствования, но и ставят перед учащимися разнообразные и артикуляционные задачи.

Слуховой контроль ученика имеет принципиально важное значение при работе над ними. Поставленная в том или ином этюде технологическая задача может быть решена лишь при условии, что слуховое включение пианиста будет активизировано.

Чтобы извлечь из этюда максимальную пользу, важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отбелку произведения. Надо помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже в самых, казалось бы, элементарных технических фигурах, воспроизведение всех деталей голосоведения

все это в большой степени способствует успешному преодолению технических трудностей. Ученик должен проникнуться мыслью, что достижение нужной беглости в этюдах, как и в любой пьесе художественной литературы, не цель, но лишь средство для выразительного красивого исполнения сочинения.

Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особо пристального внимания к разрешению имеющихся в них технических трудностей. Для того чтобы эта работа велась более осознанно, ученику

важно составить о них вполне ясное представление. Поэтому при знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора нотного текста, полезно проделать разбор специально технический - выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры. В дальнейшей работе над преодолением технических трудностей следует применять всевозможные способы работы:

проигрывание в различных темпах;

вычленение;

ритмические варианты;

транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности;

специальные упражнения.

Подбор этюдов.

При подборе этюдов важно учитывать, что чрезмерные технические трудности отпугивают детей от работы, ставят психологические барьеры на пути их преодоления, поэтому усложнение технического материала должно быть постепенным. Во время работы над этюдами пальцы необходимо приучать к очень точным и экономным движениям. Нельзя позволять ученику допускать небрежности, «размахивать» пальцами. Четкое, компактное движение пальцев, нацеленное в доньшко клавиши, даже в медленном темпе обеспечит в быстрых темпах удобство и ловкость. Нельзя забывать и о музыкальности исполнении этюдов. Важное значение в этюдах имеет аккомпанемент. Это своего рода дирижер: он воспитывает чувство метра и ритма. Характер этюда часто кроется именно в аккомпанементе. Необходимо помнить о паузах. Они также создают настроение и ритмическую упругость. Достижение певучей беглости возможно при разучивании этюда как кантиленной пьесы. Четкость пальцев хорошо вырабатывать, играя этюд на крышке инструмента.

Широко известен прием перегруппировки текста с заданной акцентировкой (по 3, по 4 звука) и с разнообразными ритмическими вариантами. Игра над клавиатурой (не касаясь клавиш) упорядочивает движение пальцев, убирает лишние «замахивания». Прием *non legato* укрепляет кончики пальцев. Полезно трудные места учить противоположным штрихом и с разными динамическими оттенками. Длинные пассажи эффективно учить с остановками, разделив их на мелкие интонации или варьируя в пассаже группировку. Также можно поучить текст «пробежками» одной сильной доли к следующей. При работе над гаммообразными пассажами особое внимание следует обращать на первый палец. Он должен

быть закругленным, свободным и подвижным. Действенную помощь в постановке первого пальца оказывает работа над этюдами с использованием хроматических гамм. В момент подкладывания первый палец заранее подводится под ладонь, а локоть остается спокойным. Необходимо следить, чтобы руки двигались параллельно клавиатуре. Аккорды следует брать без предварительного ощупывания клавиш, ясно слышать линию верхнего голоса. Пятый палец обязательно ставить на подушечку, а локоть и корпус сохранять свободными. Желательно также разучивать этюды на переносы рук в разные регистры, что осуществляется движением рук от плеча.

В работе над гаммами для ученика нередко представляет известную трудность подкладывание первого пальца. Как же правильно произвести подкладывание? Первый палец (при игре правой рукой вверх), едва он отыграл, надо сразу же начать подводить к клавише, которую ему следует взять. Локоть и плечевая часть руки при этом отводятся вправо, а кисть постепенно и мягко чуть-чуть приподнимается и одновременно немного поворачивается (также по ходу движения) так, что пальцы как бы слегка наклоняются в указанном направлении. Затем, в момент подкладывания, кисть немного опускается. Так, в пределах октавы, кисть проделывает два волнообразных объединяющих движения.

Первый палец не должен занимать слишком низкого положения. "Лежащий первый палец, - замечает Л. Оборин, - неловок, неуклюж в движениях и более напряжён, чем "высокий" первый палец. Можно добавить, что этот палец ударяет по клавишам не вертикально, а косым, боковым движением. В целом рука движется подобно руке скрипача, ведущего смычок. Учиться подводить первый палец под ладонь можно сначала без рояля, перевернув руку ладонью вверх и медленно, без толчков, ведя первый палец к пятому, а затем так же медленно и плавно отводя его обратно.

Важно отметить, что сам термин "подкладывание" не слишком удачен, он вызывает представление о пальце, который кладется на клавишу. Рука при этом падает на клавиатуру, а запястье "ныряет". Примем к сведению ценную рекомендацию Г. Нейгауза, который предлагает "понятие подкладывания первого пальца под руку" заменить "более жизнеспособным и натуральным понятием перекладывания руки через первый палец". И, действительно, психологически легче перенести руку через первый палец, чем подложить его под ладонь. Существует множество упражнений на подкладывание и перекладывание пальцев.

Вот одна из старинных рекомендаций: играя до-мажорную гамму, останавливаемся на звуке ми, поддерживая клавишу в опущенном положении. Следующий звук - Фа - играется попеременно то четвертым, то

первым пальцами. Аналогичная остановка на VII ступени (си), после чего следующее за си до играется то пятым, то первым пальцами(рис.1).

Рисунок 1



Играем любую гамму аппликатурой 12121212 или 131313, или 141414. Если первый палец при этом попадает на черную клавишу - беды нет, это только полезно. Полезно также играть гаммы, которые начинаются с первого пальца, в одну октаву, но кончатся не пятым, а первым же пальцем.

Пробуем вычленять в звукоряде гаммы лишь те звуки, на которые приходится подкладывание, советует Г.Нейхауз (рис.2):

Рисунок 2.



В работе над гаммами обращается внимание на гибкость и пластичность аппарата, связь и взаимодействие всех его участников при ведущих живых и

активных пальцев; целесообразность и экономию движений; управляемость техническим процессом; звуковой результат (как необходимый итог).

Ставятся различные задачи по динамике, артикуляции, группировке. Темп прибавляется постепенно. Критерием является ровность, ясность звуковой линии и, конечно же, аппликатурная точность.

Сыграть гамму *legatissimo* и *staccato*, причем *staccato* может быть разным - пальцевым или кистевым. Играть громко и тихо, ровно по звуку или с *crescendo* и *diminuendo* (при этом не обязательно делать нарастание при движении вверх и наоборот; полезны и обратные нюансы).

Наряду с артикуляционными, динамическими, темповыми вариантами при работе над гаммами полезно применять и варианты ритмические, например, исполнение гаммы в пунктирном ритме.

Одновременно с исполнением гамм, аккордов и арпеджио идет закрепление теоретических знаний и выработка аппликатурных принципов.

Приступаем к работе над этюдом К. Черни *C-dur*.

Отмечаем, что в разучиваемом нами этюде руки играют поочередно, фраза одной руки заканчивается в другой. Это развивает двигательную координацию рук. При проработке фразы мы тщательно отработываем *legato*. Разбираем, на развитие какого вида техники нацелен данный этюд. Сознательное отношение ученика к освоению различных технических приемов поможет в итоге осуществлению художественного замысла произведения.

Работа над этюдами в младших классах.

Уже в начальных классах становится возможным использовать относительно разнообразную пианистическую фактуру. В репертуар учащихся включаются этюды на элементы гамм, арпеджио, гармонические фигурации. Большое внимание следует уделять этюдам с развитой красивой мелодией незаменимым в выработке напевного *legato*.

В начале обучения техническая литература исполняется в спокойных темпах. Слишком раннее форсирование беглости вызывает "зажатость" и "тряску" рук. По мере продвижения учащихся возможен переход к относительно подвижной игре.

Как ни сужены рамки технической работы в 1-2 классах, ее перспективное значение велико. При опытном руководстве учащиеся делают первые шаги по пути овладения важнейшими умениями: зависимость технического

задания от музыки (фраза - движение руки), объединение ряда звуков на одном движении, игра legato.

Общие принципы технической работы остаются в силе и для учащихся 3-4 классов. Но значительно возрастают и углубляются технические требования, расширяется репертуар.

Литературы для 3-4 классов характерна оптимистической определенностью и развитой фактурой (этюды на пальцевую, фигурационную, аккордовую технику, технику арпеджио, этюды со сложным мелодическим, гармоническим и ритмическим содержанием). Главный критерий при отборе этюдов - их художественная и педагогическая ценность. Единого техминимума не существует, хотя учащиеся должны владеть разносторонними приемами игры. Вместе с тем выбор этюдов бывает связан с необходимостью устранения конкретных технических неполадок. Например, при "зажатости" и скованности рук полезно сделать акцент на этюдах с элементами арпеджио, с использованием разных регистров; при плохом legato - на этюдах с выразительной мелодией и т.п.

Сроки изучения этюдов должны быть гибкими. Не надо только растягивать на долгие месяцы изучение тех этюдов, которые по различным причинам трудны учащимся. Лучше на время оставить их и заниматься новыми.

Методика изучения этюдов зависит от данных учащихся и их продвинутости.

Первое требование - грамотный разбор текста. Сюда входит не только точное воспроизведение нотной записи, но и понимание декламационной структуры мелодических голосов (фразировки). На этой основе учащиеся сразу же должны находить правильные объединяющие движения. Первоначальный темп исполнения медленный, но не слишком. Внимание учащегося должно быть целиком направлено на естественную выразительность фразировки и певучесть. Этюд многократно проигрывается от начала до конца. Переход к подвижному темпу желателен лишь после того, как этюд выучен наизусть. Прибавление темпа осуществляется постепенно. Во всех случаях его движения остаются спокойными, неторопливыми. При подвижной игре отчетливо обнаруживаются недостатки. Как правило, они возникают в эпизодах с усложненным рисунком мелодии (смена фактурного изложения, перенос руки). Эти эпизоды тщательно прорабатываются отдельно и затем монтируются в общую ткань изложения.

Таким образом, изучение этюдов (после разбора) основывается на 3-х частном действии: игра целиком — работа над деталями — игра целиком. По поводу степени трудности изучаемых этюдов существуют разные точки зрения.

Одни педагоги являются сторонниками нетрудных этюдов, в которых учащиеся исполняют свободно, с блеском. Другие считают, что этюд всегда должен быть трудным, воспитывающим навыки, отсутствующие у ученика. Видимо, истина находится где-то посередине. И легкие, и трудные этюды полезны учащимся, если к ним обращаться своевременно.

Старинное выражение "играть как этюд" означало ремесленное отношение к музыке. Теперь это выражение теряет смысл: мы стремимся, чтобы этюды игрались "как пьесы". Иначе говоря, на техническую литературу переносятся принципы художественной литературы.

А в чем же тогда особенность технической работы? Прежде всего, в том, что в ней делается акцент на произведения виртуозного характера. Для исполнения этюда Черни не требуется эмоциональный подъем или лирическая настроенность, но необходимы другие качества интерпретации, связанные с хорошей фразировкой, напевным звучанием, четким ритмом и т.д. Здесь, как и везде, основой является слуховое восприятие.

Для работы над техникой не безразлична фразировка мелодического голоса. Сплошь и рядом неправильное представление о структуре музыкальной речи отрицательно влияет на естественную координацию движений. Сюда относится пресловутое "забалтывание" пассажей, которое мешает нормальному продвижению учащихся. "Зажатость", "скованность", "тряска рук" - эти недостатки также часто проистекают от хронического невнимания к художественным задачам. Целесообразные и экономичные движения пианиста могут возникнуть лишь при точном выявлении рисунка мелодии (чередование активных и пассивных элементов в мелодии, кульминация и спад). Напротив, искажение фразировки может привести к "перегрузке" пальцев и, следовательно, к техническим помехам. Особенно это нежелательно в отношении слабых пальцев - 4 и 5. Установив однажды фразу и на ее основе объединяющие движения, пианист на должен менять их в процессе занятий.

В младших классах необходимо уделять большое внимание важным элементам техники - гаммам и арпеджио. Для работы над ними используются различные этюды, в первую очередь Черни. Большинство многочисленных этюдов этого автора служит развитию мелкой пальцевой техники - быстроты, ровности и отчетливости исполнения. Особенно полезны они для тренировки в гаммах - виду техники, которому Черни придавал огромное значение.

Многие этюды Черни не лишены и художественных достоинств. Примером такого сочинения может служить этюд № 23 из I тетради Черни-Гермера. Этюд этот, задорно-скерциозного характера, разнообразен по фактуре. Он подготавливает не только к гаммам и арпеджио, но и к аккордам, и трели. Первая фигура в партии правой руке очень полезна в том отношении, что помогает лучше усвоить и научиться яснее играть 3 и 4 звуки в коротких арпеджио, которое нередко учениками "недобираются". Исполнять эти фигуры надо отчетливо, очень звонко, активными пальцами, при участии небольшого кистевого движения на звуках *staccato*.

Полезно использовать подготовительные упражнения: поиграть те же фигуры с отдельных звуков различных трезвучий - основного тона, терции, квинты. Гаммы в этюде даны в виде небольших отрезков протяжением в одну октаву. Помимо этого, имеются пассажи из позиционных фигур. Учить все эти последовательности надо в медленном темпе и методом вычленений.

При подкладывании 1 пальца необходимо добиться того, чтобы движения его были плавными, и он опускался на клавишу без толчка.

Среди наиболее трудных последовательностей шестнадцатыми надо отметить следующие такты в партии левой руки.

Учащиеся часто не доигрывают или переигрывают трель, иногда "комкают" ее. Для устранения этих недостатков надо наметить опорные точки - особенно важно ясно ощутить и отметить легким акцентом момент смены движения, приходящийся на сильную долю такта. Подобное укрепление поворотных точек полезно делать во многих пассажах, например в этюде № 4 II части этого сборника.

Большое значение в разбираемом этюде имеет правильное исполнение аккордов. Аккорды *staccato* надо играть легко и остро, аккорды четвертями и половинными - полно, погружая руку в клавиатуру. В целом этюд должен прозвучать очень жизнерадостно и ритмически упруго.

Заключение.

Итак, можно сделать следующие выводы:

Разностороннее обучение игре на фортепиано предусматривает постоянную работу в этом направлении. Помимо систематических упражнений для развития технического мастерства, в фортепианной педагогической практике значительное место занимает специальная работа над этюдами. В творчестве выдающихся русских (советских) и западноевропейских композиторов этюд как форма высокохудожественного сочинения, занимает особое место. К этюдам, как к специфическому жанру фортепианной литературы,

необходимо относиться с самым пристальным вниманием и с большой ответственностью.

Метод разучивания того или иного этюда тесно связан с самим материалом (типом и строением этюда), а так же зависит от степени подготовленности, возраста и индивидуальных особенностей ученика. Поэтому в методике работы над этюдами не следует придерживаться каких-либо универсальных штампов и приемов.

Работа над этюдами - это не только упражнения для развития кисти, пальцев - это физическая тренировка для достижения выносливости всего аппарата, укрепления пальцев. Эта работа вырабатывает у ученика чувство ритма, хорошее ощущение клавиатуры, ровный звук, певучесть.

Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении типичных исполнительских трудностей и что они сочетают специальные технические задачи с задачами музыкальными. Тем самым использование этюдов создает предпосылки для плодотворной работы над техникой.

Важно, чтобы работа над этюдами дополняла изучение художественных произведений: подготавливала к преодолению трудностей намеченного в индивидуальном плане произведения, углубляла и расширяла нужные для него технические навыки. И все же основное место в области технического развития учащегося в период обучения в школе остается за этюдами - самой разнообразной трудности, видов, стилей. Педагог умело сочетает их с художественными произведениями, ставящими серьезные для учащегося технические, а на более высоком уровне подготовки, и виртуозные цели.

Список литературы.

Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. - 2-е изд., доп. - М.: Музыка, 1988. - Ч.1-2. - 415 с.

Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой: учебное пособие. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2013. – 84 с.

Балацкая А.В., Петрова Н.А. Играть легко! Учебно-методическое пособие по фортепиано для начинающих. – М.: Классика-XXI, 2013. – 72 с.

Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Классика-XXI, 2011. – 68 с.

Геталова О.А. Общий курс фортепиано: авторская программа для ДМШ и ДШИ (семилетнее и пятилетнее обучение).- СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009. – 46 с.

Геталова О.А. Общий курс фортепиано: авторская программа для ДМШ и ДШИ (пятилетнее обучение).- СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009 – 36 с.

Гринштейн С. Великие фортепианные педагоги прошлого. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2004. – 144 с.

Каузова А., Николаева А. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов вузов. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 367 с.

Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. - М.: Классика - XXI, 1999. - 232 с.

Подбираю на рояле. Практический курс гармонии для младших классов детских музыкальных школ и детских школ искусств. Рабочая тетрадь для учащихся/Сост. О.Г. Артемьева – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2009. – 92 с

Терентьева, Н.А. Карл Черни и его этюды / Н.А. Терентьева. - М.: МГК, 1999.
- 125 с.