**МБУ ДО «Лямбирская детская школа искусств»**

**Методическое сообщение на тему:**

**«Значение работы в медленном темпе»**

**Выполнила**

**Преподаватель Каштанова Т.И.**

**2018г**

Музыка всегда остается музыкой, и при быстром чередовании звуков. Но к трудностям, общим для медленных и быстрых кусков, в быстрых добавляются еще свои специфические трудности – прежде всего моторного порядка. Ведь играть быстро и вместе с тем отчетливо и чисто, значить совершить множество сменяющих друг друга движений и совершить их с ловкостью и точностью достойной цирковой или спортивной арены.

Какими же путями осуществляется это решение? Издавна считалось, что над быстрыми кусками нужно работать в медленном темпе, и смысл его состоит не только в «отработке» нужных движений, сколько в том, чтобы заложить прочный «психический фундамент» для последующей быстрой игры: вникнуть в разучиваемое место, вслушаться в интонации, надрессировать нервную систему на определенную последовательность звукодвижений, развить и укрепить психический процесс торможения – необходимые условия хорошей моторной техники.

Дело в том, что быстрая ровная игра есть результат точного сложения сменяющихся друг друга процессов: возбуждения и торможения, а удержать данное соотношение наиболее трудные задачи, ибо процесс возбуждения возникает быстрее и вообще устойчивее процесса торможения, последний же, «быстро исчезает» при ускорении темпа. И тренировать нужно прежде всего процесс торможения, регулирующий движение, для того, чтобы избежать «скомканность», судорожной игры. Вот почему необходимо не только начинать разучивать с медленного темпа, но и регулярно прочищать – при помощи того же средства – уже выученные произведение, как бы великолепно оно не выглядело в быстром темпе.

Но не всякая медленная игра служит залогом успехов в технической работе. Необходимым условием является полная сосредоточенность, максимальная концентрация внимания, важно чтобы ни одна деталь не прошла мимо сознания.

Целесообразно играть разучиваемое место в разных степенях силы: f, p, с динамикой (чередуя cres и dim), причем везде следует добиваться абсолютной ровности звучания. В дальнейшем рекомендуется преувеличенное акцентирование тех нот, которые подлежат выделению или приходятся на слабые пальцы. По тем же соображениям следует, наоборот, учитывая сравнительную грузность 1-го пальца, его тенденцию «выскакивать» играть им ближе, тише, легче.

Медленное разучивание – важная и необходимая часть работы над моторной техникой – фундамент, но все же еще не знание.

**Повторение и автоматизация**

«Повторение – мать учения».

В фортепианной игре повторные проигрывания нужны для того, чтобы движение в значиваемой мере автоматизировались.

Большой темп достигается тем, что сознание перестает подсказывать каждое движение, вырабатывается определенный стереотип, каждое звено всей цепочки влечет за собой следующее. Этот процесс и называется автоматизацией.

Чтобы играть быстро – надо думать медленно. Присмотритесь как спокойно, внутренне неторопливо играют большие виртуозы, и наоборот, «мышление галопом» - порождает только суматошливую, беспомощную игру.

**Экономия движений**

В начале после медленного темпа быстро играть довольно легко, но наступает момент, когда дальнейшее увеличение темпа уже не дается. Помехами может являться недостаточная экономность движений: высокий подъем пальцев, толчки, большие смещения руки, при подкладывании 1-го пальца, смена позиций.

При быстрой игре каждое лишнее движение обуза, задержка. Секрет быстроты в скупости минимальности движений.

При исполнении пассажей полезно подумать об исполнении мелодической фразы: пробежать большую часть легко т.е. не нажиме клавиши «до дна», к середине пассажа увеличить «осадку» и лишь в самом конце сделать яркое crescendo, на котором и въехать в заключительные ноты.

В это время рука должна быть слегка повернута и наклонена в бок – по направлению движения.

Большое значение имеет положение руки перед началом быстрого пассажа, наибольшая ловкость достигается тогда, когда пассаж извергается, как «ракета» из собранной, а не растопыренной руки. Чем меньше и легче рука на «старте», тем большую виртуозную «хватку» обнаружит она в «пробеге».

**Левая рука**

Левая рука часто сильно отстает в своем развитии, и поэтому создает серьезное препятствие для исполнителя.

Ванда Ландовска говорит, что у пианиста должны быть «две правые руки».

Годовский утверждает, что после некоторой тренировки левой рукой играть даже легче, чем правой.

Для развития левой руки применяются различные средства: разучивании одной левой рукой трудных мест с правой рукой, удваивающей октавой выше партию левой, специальные этюды, упражнения и пьесы для одной левой руки.

При исполнении пассажей в левой руке не стоит играть все звуки плотно, а следует применять те же звуковые иллюзии, что и ранее (в правой руке). Звук или даже 2-3 звука, следующие непосредственно за басовымнадо взять значительно тише последнего и лишь за тем вернуться к f или cresc.

**Аппликатура**

Очень многое в деле увеличения темпа зависит от аппликатуры. Учащиеся не редко недооценивают ее значение, правда, когда речь идет о нетрудных эпизодах или пока виртуозное место исполняется в медленном темпе, как будто действительно безразлично, какой аппликатурой пользоваться, но по мере увеличения темпа неправильная аппликатура становится все большей помехой.

Подбирая аппликатуру нужно обязательно прикинуть ее в быстром темпе, полезно также поиграть пассаж в обратном направлении – с конца к началу: это нередко помогает нащупать скрытые пороки первоначальной памятки.

Существует в основе два вида аппликатуры:

«трехпалая» ведущая свое начало от Черни и его учения. Лешетицкого и «пятипалая» идущая от Листа и его последователя Бузони. Отличительный признак первой- стремление обходиться тремя сильными пальцами 1,2,3 по возможности избегая 4 и 5, для второй характерно более равномерное использование всех пальцев. Но «пятипалая» аппликатура не уступает «трехпалой» в удобоисполнимости пятипалая аппликатура обладает рядом преимуществ, главное обеспечивает огромный выигрыш в скорости.

Наконец при распределении аппликатуры помимо технический соображений существуют художественный требования, которым должно принадлежать решающее слово. А неудобное может оказаться и предпочтительнее удобного, ели оно точнее выражает, лучше доносит до аудитории намерения автора или исполнителя.

Список использованной литературы:

Артоболевская А. «Первая встреча с музыкой»:уч. пособие,- М.:»Советский композитор», 1986

1. Гинзбург Л. «О работе над музыкальным произведением», 4-е издание, М., 1981
2. Коган Г. «У врат мастерства»-М.: Классика-XXI, 2004, с. 136
3. Корто А. «О фортепианном искусстве», Статьи, документы, материалы, М.:1965
4. Мартинсен К.А. «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано», М,: - Классика-XXI, 2002, с. 120
5. Милич Б. «Воспитание ученика пианиста», М.: Кифара, 2002, с. 184
6. Савшинский С. «Работа пианиста над музыкальным произведением», М,: 1964
7. Щапов А.П. «Фортепианный урок в музыкальной школе и училище», М,: Классика-XXI, 2001, с. 176