**ГБПОУ ВО «Муромский педагогический колледж»**

**Методические указания**

**по организации и методическому сопровождению самостоятельной работы студентов для**

изучения пьес виртуозного характера

**Муром**

**2025**

Данные методические указания помогут студентам выполнить самостоятельную работу на основе деятельностного и компетентностного подходов к обучению, что соответствует требованиям ФГОС по рабочей программе специальности «Основной музыкальный инструмент», МДК 03.03 «Музыкально-инструментальный класс», модулю ПМ 03. «Педагогическая музыкально-исполнительская деятельность»

**Составитель: преподаватель Малышева Е.А.**

Сложные пьесы виртуозного характера достаточно редко встречаются в репертуаре студентов музыкального отделения педагогического колледжа. Но есть студенты, обладающие выдающимися способностями и возможностями для исполнения таких пьес. Это могут быть произведения Ф.Листа, П.Чайковского, Брамса, Ф.Шопена, С.Рахманинова и т.д.

Музыка остаётся музыкой и при быстром чередовании звуков – по крайней мере, *должна* оставаться. Из этого вытекает, что работа над звуком, фразировкой, исполнением аккомпанемента и т.п. относится и к виртуозным пьесам. В данных пьесах добавляется трудность прежде всего *моторного* порядка. Ведь играть быстро и вместе с тем отчётливо и чисто, попадая в надлежащее мгновение на надлежащие клавиши, значит совершать множество сменяющих друг друга движений и совершать их с ловкостью и точностью. Задача – весьма нелёгкая, решение её поглощает, как правило, львиную долю времени и труда в рабочем бюджете будущего пианиста. Как же достигается такое решение?

Издавна считалось, что над быстрыми кусками нужно сначала работать в *медленном* темпе. По словам Маргариты Лонг, Сенс-Санс говорил: «Работайте медленно, затем очень медленно, а затем ещё более медленно». Данный совет относится практически к любым пьесам виртуозного характера, но особенно касается одноголосных или терцовых пассажей. «Строение», «механизм» движений при смене медленного темпа быстрым меняется при исполнении октав и скачков, а в одноголосных пассажах отличия почти незаметны (особенно если и в медленном темпе не поднимать высоко пальцы). И ведь именно одноголосные пассажи представляют основной, наиболее широко распространённый в литературе вид фортепианной техники; именно тут метод медленного разучивания находит своё главное применение.

Кроме того, смысл медленного разучивания не только и не столько в «отработке» нужных движений, сколько в том, чтобы заложить *прочный «психический фундамент»* для последующей быстрой игры: вникнуть в разучиваемое место, вглядеться в его рисунок, вслушаться в интонации, рассмотреть всё это в лупу и уложить в мозгу, «надрессировать» нервную систему на определённую последовательность звукодвижений, телесно усвоить и закрепить их метрическую схему; развить и укрепить психический процесс *торможения* – необходимейшее условие хорошей моторной техники. Дело в том, что быстрая, ровная игра есть результат точного соотношения сменяющих друг друга процессов возбуждения и торможения, а удержать данное соотношение – наиболее трудная задача, ибо процесс возбуждения возникает быстрее и вообще устойчивее процесса торможения, последний же, как более слабый и лабильный (подвижной), очень легко исчезает при ускорении темпа. Из-за исчезновения (срыва) или даже простого ослабления торможения работа мышц лишается правильной регулировки: пальцы начинают вступать в работу преждевременно («не слушаются») и после работы не приходят уже в спокойное, расслабленное состояние. В результате цепь движений непропорционально сжимается, одни её звенья «налезают» на другие, игра становится скомканной, судорожной, спазматической – беда серьёзная и трудно поправимая. Предотвратить (как и излечить) её можно лишь усиленной, длительной и *постоянной* тренировкой тормозного процесса; проблема беглости состоит не в тренировке процесса возбуждения, как казалось бы на первый взгляд, а в *тренировке более слабого и более трудного для больших полушарий (головного мозга) процесса торможения*, регулирующего движения. Вот почему необходимо не только начинать разучивание с медленного темпа, но и регулярно «прочищать» - при помощи того же средства – уже выученное произведение, как бы великолепно оно ни выходило при многократном (в том числе и концертном) исполнении в предельно быстром темпе. Медленность движений при воспитании новых навыков необходима, потому что при медленном движении получается ясное ощущение от каждого движения, не заслоняемое ощущением от следующего движения, и легче вырабатывается то предваряющее торможение, которое делает игру свободной и ровной. К медленной игре необходимо возвращаться и после окончательного усвоения музыкального произведения. Проигрывание в медленном темпе даже хорошо усвоенных пьес есть одно из важных средств сохранения и дальнейшего совершенствования техники.

Владение медленным темпом – не только неминуемый этап на пути к техническому мастерству, но и вернейший критерий подлинности, неподдельности последнего. Предложите пианисту, исполняющему что-либо очень быстро, сыграть ту же пьесу (или кусок из неё) в заданных вами более медленных темпах – вплоть до самого медленного. Настоящий мастер (и тот, кто стоит на правильном пути к мастерству) справится с задачей без малейшего затруднения, отчётливо и метрически ровно проскандирует как угодно медленно любое место. Если же пианист окажется не в состоянии это сделать, то значит, его техника – «фальшивая монета». Не верьте такой «технике»: она построена на песке. Пусть неровности в ней при быстрой игре пока ещё, быть может, мало заметны – впереди неизбежное «забалтывание» и скорый крах.

Нужно подчеркнуть, что не всякая медленная игра служит залогом успехов в технической работе. Необходимым условием является полная сосредоточенность, максимальная концентрация внимания, без чего «психический фундамент» окажется слепленным из глины. Во время медленного разучивания чрезвычайно важно, чтобы ни одна деталь не прошла мимо сознания: каждый звук, каждое движение пальца должны врезаться, впечатываться в психику, до боли явственно, чётко отдаваться в мозгу. Ради этого порой – не всегда и не всё время – бывает полезно довольно высоко поднимать пальцы и опускать их с силой, активным, энергичным движением пястно-фалангового сочленения, оставляющим очень отчётливый «след» в нервной системе. Целесообразно играть разучиваемое место в разных степенях силы: сплошным forte, сплошным piano, с «динамикой» по Лешетицкому (чередуя crescendoи diminuendo), причём во всех случаях следует добиваться абсолютной ровности звучания. Для выработки её особенно полезно тренироваться в ровнейшем pianissimo.

 При дальнейшем разучивании, переходя (всё ещё в медленном темпе) от условной динамики этюдного типа к динамическим оттенкам, диктуемым текстом и музыкальным смыслом произведения, рекомендуется *преувеличенно* акцентировать те ноты, которые подлежат выделению или приходятся на слабые пальцы: иначе в быстром темпе «гористые» звуки превратятся в малозаметные холмики, сплошь и рядом теряющиеся средь окружающих равнин, последние же будут изуродованы непредвиденными звуковыми провалами. В быстром темпе от этих подчёркиваний останется только след, который, слегка скорректированный слухом, в итоге и даст как раз нужную меру звучания.

По тем же соображениям следует, наоборот, учитывать сравнительную грузность первого пальца, его тенденцию «выскакивать» из ровной звуковой линии, играть им ближе, легче, тише, чем другими пальцами (это замечание не относится, разумеется, к тем случаям, когда первый палец ведёт мелодию, или берёт специально выделяемые звуки, или, как в октавах и аккордах, образует основную опору звучания, придавая ему требуемую массивность). Медленное разучивание – важная и необходимая часть работы над моторной техникой, фундамент быстрой игры. Но фундамент, как ни велика его роль, всё же ещё не здание.

Пословица недаром утверждает, что «повторенье – мать ученья». В фортепианной игре повторные проигрывания нужны не только затем, чтобы движения и их последование запомнились, но главным образом для того, чтобы они в значительной мере *автоматизировались*.