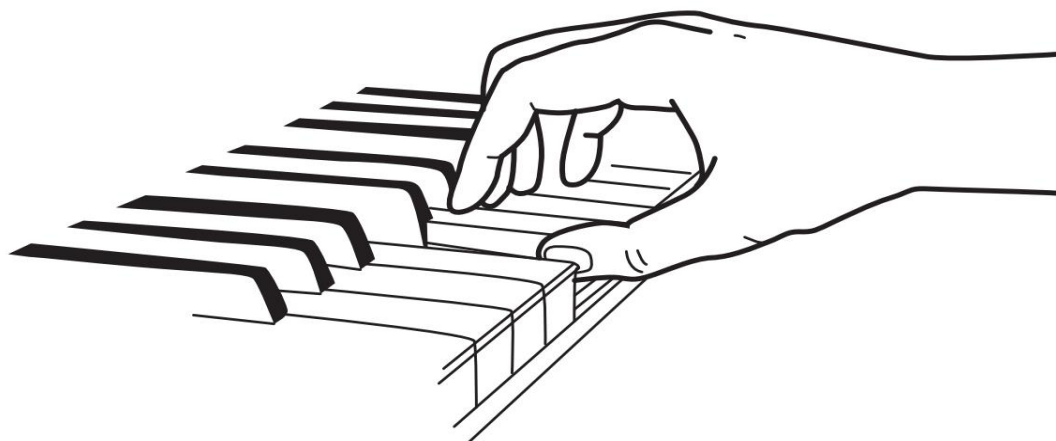


**Комитет культуры и туризма Администрации города Сургута
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств им. Г. Кукуевецкого»**

Методический доклад
**РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКОЙ
НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ**



Автор доклада: **Монастырская Е.В.**,
преподаватель высшей категории
по классу фортепиано
«ДШИ им. Г. Кукуевецкого»

Содержание:

Введение

Фортепианная техника.....	3
Развитие технических навыков.....	10
Способы работы над видами техники.....	15

Детальная проработка

Вычленение.....	15
Повторения.....	15
Медленный темп.....	16
Работа в различных темпах.....	17
Сочетание темпа и динамики.....	17
Работа над фортепианной техникой.....	18
Фундамент техники пианиста.....	20
Работа над техникой – умственный процесс.....	22
Применение ритмических вариантов в занятиях.....	24
Зависимость технической работы от динамики.....	25
Заключение.....	27
Список литературы.....	27

ТЕХНИКА – ЭТО ТУШЕ, АППЛИКАТУРА, ЗНАНИЕ ПРАВИЛ ФРАЗИРОВКИ.

МАРГАРИТА ЛОНГ

Подлинное искусство немыслимо без профессионального мастерства. Развитие технических навыков на практике нельзя отделить от музыкально-пианистического обучения. Понятие «техника пианиста» практикуется весьма широко, включая не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте.

«Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения»

К. Игумнов

«Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука»

В. Сафонов

«Для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела от пальца до всего туловища»

Г. Нейгауз

«Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. Высшим критерием правильности фортепианного приёма является звуковой результат»

Е. Либерман

Фортепианная техника – это сумма умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкально-художественной задачи техника не может существовать.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно чистота и отчётливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Фортепианная литература ставит перед пианистом разнообразные требования: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания лёгкого и глубокого, гулкового; владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнять необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех её тончайших проявлениях.

Главная моя задача в воспитании техники – чтобы техника не была механической, а была музыкально-осмысленной, основанной на отношении к звуку. Все навыки ученика и, прежде всего способ прикосновения к клавише – должны идти от активной работы слуха. Поиски звука должны быть связаны с поиском определённого тонуса мышц, состояния руки, ощущения от движения, с помощью которого извлекается звук.

Начальный этап обучения – очень важен в овладении основами фортепианной техники. Звуковые задачи: приёмы звукоизвлечения, соотношения звучности в элементах фактуры, живое дыхание и движение музыкальной ткани – всё это немыслимо вне соответствующих игровых движений, то есть теснейшим образом связано с развитием техники. Техническое развитие должно быть тесно связано с развитием музыкальности, воспитанием слухового контроля.

В воспитании техники у младших учащихся большое значение имеет освоение первоначальных навыков игры на фортепиано. Правильная посадка, приёмы звукоизвлечения, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами – это та основа, без которой немыслимо техническое и музыкальное продвижение ученика. Однако не может быть единого пути развития техники у разных учащихся, так как приспособляемость рук к пианистическим трудностям и степень природной беглости пальцев у всех детей различны. Но в работе следует опираться на принципы развития пианистического аппарата, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. связь и взаимодействие всех его участков при ведущих «живых» и активных пальцах.
3. Целесообразность, естественность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

Главный принцип работы педагога – научить ученика слышать звуковой результат того или иного продвижения рук на клавиатуре. Слуховой контроль является решающим в запоминании ребёнком тех физических ощущений, которые необходимы для организации аппарата соответственно звуковым задачам. Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приёмом, следует развивать все перечисленные принципы.

Чтобы привести аппарат и весь организм в рабочее состояние, необходимо проделать ряд начальных упражнений вне инструмента и на инструменте. Многие известные педагоги предлагают интересные и разнообразные упражнения.

А. Шмидт-Шкловская в своей методической работе: «О воспитании пианистических навыков» предлагает большое количество упражнений, которые распределены в строгой систематичности, охватывающие все виды техники. Начиная от упражнений вне инструмента, которые активизируют и укрепляют мышцы, помогают найти и закрепить осанку и правильное

взаимодействие всех частей игрового аппарата. И далее от самого простейшего приёма – извлечения одного звука, ученик постепенно подводится к техническим задачам, требующим уже известной виртуозности. Также А. Артоболевская делится своим опытом работы с учащимися в учебном пособии: «Первая встреча с музыкой». Педагог предлагает начальные упражнения. Использование тех или иных упражнений зависит в большей степени от индивидуальности ученика, от его физических, умственных данных, от его развития в целом.

Правильная посадка предполагает непринуждённость, отсутствие напряжения спины, но в то же время и организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечевых суставов или неприжатие к телу локтей, опору ног. Необходимое положение свода кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов пястья. Контроль за 1-ым и 5-ым пальцами. Положить 2-ой, 3-й, 4-ый пальцы на три чёрных клавиши, а 1-й и 5-й на соседние белые. Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, которая образует «купол» и определяет положение кисти на уровне этого «купола». Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция. При этом рука должна быть не жёсткой и не размягчённой, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется лёгким покачиванием). «При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жёсткой, как палка – она должна быть упругой, подобно пружине». – Л. Николаев «Живая» рука и «живые», активные пальцы – это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук. Не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук. Не поднимать руку, а брать дыхание – такие задания гораздо естественнее формируют руку.

При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса. Это ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над постановкой, также развивает слуховой контроль.

Фундаментом современной техники – является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через кончик пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Свобода рук пианиста ничего общего не имеет с распушенностью. Это не висящая, безвольная плоть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста работают во время игры. Мышцы находятся в рабочем тонусе. А. Д. Алексеев в книге «Методика обучения игре на фортепиано» пишет: «То, что мы называем свободой, не есть отсутствие напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению». Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантилене он будет одним, в

гаммаобразном пассаже – другим, в аккорде – третьим. В техническом отношении различные художественно-звуковые задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путём изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих её частей (пальцев, кисти, предплечья и плеча). Видоизменение этого взаимодействия и составляет многообразие приёмов фортепианной игры.

Главное в воспитании основного игрового ощущения – это ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой. Именно этой задаче посвящены общепринятые в фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и *legato*, при этом стремление с самого начала добиться певучести и наполненности звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру.

Первоначальный навык игры *non legato* связан использованием свободного, пластичного движения всей руки и погружением веса руки в клавиатуру на кончик пальца (без шлепка или удара). Правильность движения корректируется полнотой и напевностью извлекаемого звука. В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего *legato*, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани. Начиная с упражнений на *legato*, нужно добиваться «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши. Поднимать отыгравший палец также следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу (этим достигается «вливание» одного звука в другой – *legato*). Необходимо «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец», - пишет К. Игумнов. Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии.

Работа над движением пальцев не может идти в отрыве от восприятия звучания. С первых шагов обучения ребёнку следует понять, что музыкальный мотив может ассоциироваться с определённым словом; и что подъём и сила пальцев зависит от того, как произносится слово (нотн. пример №2). Ученик осваивает и объединительные движения. Чем шире расстояние между звуками, тем активнее объединительные движения кисти (пример №3). «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т.п.» (К. Игумнов). Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа.

В гаммаобразных пассажах и при игре гамм часто возникает проблема подкладывания первого пальца. Для решения этой задачи существует много упражнений. Вот некоторые из них: 1) играть всю гамму двумя пальцами 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 (левая рука от do_1), 2) нотный пример №4. Цель упражнений – добиться плавного непрерывного исполнения, без толчков, ровно по звучанию и временным соотношениям. Такое исполнение зависит от двух моментов: спокойного подкладывания первого пальца при смене позиций кисти и ровного текучего *legato* внутри позиции. Основная причина толчков,

неровности игры гамм – малая подвижность и напряжённость первого пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо развивать его ловкость и лёгкость и подкладывать его незаметно, готовя заранее, не меняя уровня кисти. При смене позиции кисть переносится через первый палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции. Legato при исполнении гамм ощущается как бы внутри ладони. Кисть ведётся плавно и спокойно на одном уровне (в медленном темпе она слегка как бы поворачивается, чтобы подготовить подкладывание 1-го пальца). Ровность и полнота звучания достигаются при постоянном ощущении опоры. Пианистическая чистота и ровность обеспечиваются не только точным взятием звука, но и точным по времени снятием пальцев с клавиш. С целью выравнивания промежутков между звуками полезно учить гаммы в медленном темпе половинными нотами, считая вслух на 2 четверти. Можно также быстро и чётко проговаривать названия нот – такой «приказ» заставляет пальцы работать подвижнее и чётче.

Подкладывание первого пальца дугообразным движением ниже уровня клавиатуры затрудняет подготовку новой позиции, особенно в быстром темпе. Первый палец для этого всегда должен находиться «на чеку», у кончиков пальцев, а не в стороне от них, но не крючкообразным.

Для правильной работы первого пальца, для его подвижности и самостоятельности необходимо делать упражнения вне клавиатуры:

- 1) круговые движения пальца вокруг своей оси в одну сторону, затем в другую;
 - 2) движения по горизонтали и по вертикали.
- Работать только пальцем.

Итак, залогом успеха в изучении гамм является постоянное внимание слуха к качеству звука, плавности движения мелодической линии, чёткости артикуляции пальцев, скоординированной работе группы мышц. При игре коротких арпеджио (вначале из 3-х звуков, затем из 4-х звуков) ставятся такие же задачи к качеству звука. Важное условие – певучее legato, исключая толчки руки на каждом звуке. Этому способствует хорошее «осознание» каждым пальцем клавиши и объединяющие движения кисти от 1-го к 5-му пальцу. В нотном примере №5 – небольшой супинационный поворот на 5-ом пальце, после чего вся рука переносится на первый палец.

При игре длинных арпеджио звуковые задачи те же. В предлагаемых упражнениях (нотн. пример №6) линия арпеджио до 1-го, 2-го пальца и т.д., обратно – с перекладыванием через первый палец. Левая рука играет вниз от до₁, прибавляя с каждым разом по одной ноте. Первый палец нужно подготавливать вовремя и незаметно, кисть вести на одном уровне и не поднимать её перед подкладыванием, запястье при этом широкое, свободное. После подкладывания вся ладонь сразу же переносится через первый палец и широко располагается на следующей позиции. Это упражнение играть с обратным движением одной и двумя руками в одну и разные стороны.

Таким образом, в работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии 3-х факторов:

- 1) активных ведущих пальцев;
- 2) перемещающейся опоры (гибкой, подвижной кисти, которая очерчивает контуры пассажей);
- 3) крупного движения всей руки (т.е. взаимодействие между всеми частями игрового аппарата).

Работа в этом направлении особенно важна в первые годы обучения.

При переходе к быстрым темпам, нужно помнить, что быстрый темп связан с укрупнением дыхания, ощущением нового пульса, с изменением музыкального представления. «Чтобы играть быстро, надо быстро думать» (И. Гофман). Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается одним дыханием, одним импульсом. Вот необходимые действия пальцев в быстром темпе:

1. Быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушечкой).
2. Моментальное освобождение от давления на клавишу.
3. Отскок предыдущего пальца.
4. Быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей.

При этом конечная цель состоит в том, чтобы все четыре действия производились одновременно, в одном импульсе.

Система развития техники облегчает переход к быстрому темпу благодаря крупным движениям руки, объединяющим целые группы мелких нот. В целях согласования музыкального представления с соответствующими формами игровых движений существует ряд способов работы над техническим материалом в быстром темпе.

Переходя к другим видам фортепианной техники, хочется ещё раз подчеркнуть ведущую роль кончиков пальцев – не ударяющих, а берущих, извлекающих, хватающих – всегда живых и активных. Живое осязание клавиши пальцами является необходимым условием, как для кантилены, так и для всех абсолютно видов пианистической техники, включая самые «головокружительные» пассажи, скачки, октавы и аккорды. Играя первоначальные упражнения на извлечение аккордов (или интервалов), ученик должен добиваться взятия их пальцами без предварительного ощупывания клавиш, не напрягая при этом тыльной стороны кисти, с упругой опорой, с ощущением погружения веса руки в клавиатуру. Подъём руки и погружение предполагают использование пластичного движения всей руки от плеча. Звучание должно быть стройным и глубоким. Звучание аккордов должно быть окрашено более ярким звучанием верхнего звука – как мелодической линии (обычно в партии правой руки). В упражнении (нотн. пример №8) каждый аккорд выдерживается (дослушивается) до конца, после чего пальцы, не торопясь, но и не останавливаясь, берут следующий, переходя к нему без лишних движений руки в воздухе. Играть упражнения в разных темпах. «Красота звучания зависит в основном от «хватательной» активности пальцев в момент взятия аккорда. Их действия (последние фаланги – к себе) являются как бы рессорой, смягчающей удар руки. Безжизненность пальцев в аккордах чаще всего и является причиной резкого звука» (Е. Либерман).

Исполнение отрывистых аккордов (или интервалов) ничем не отличается от приёмов staccato. Звук извлекают активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца вместе с рукой до определённой точки; высота верхней точки зависит от темпа движения, силы и характера звука. В верхней точке без остановки рука закругляется и начинает опускаться. В нижней точке, также без остановки, палец остро извлекает следующий звук и повторяется тот же процесс. При подвижном чередовании аккордов возрастает роль активных и цепких кончиков пальцев, хотя размах их над клавишами уменьшается. В этом случае ведущие пальцы гармонично взаимодействуют с мелкими движениями кисти под общим «сводом» плавного движения всей руки. Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное, объединяющее (горизонтальное, как на *legato*) движение руки. Оно способствует лёгкости и подвижности чередования аккордов, избавляя их от тяжеловесности (нотн. пример №9). Крупные движения наиболее ясно позволяют пианисту ощутить контакт живых кончиков пальцев со всей системой пианистического аппарата вплоть до самых дальних участков (например, кончик пальца – спина).

Такая связь крайних точек имеет одинаково большое значение, как для крупной, так и для мелкой техники; как для *fortissimo*, так и для *pianissimo*; как для быстрых пассажей, так и для кантилены. Она способствует полному слиянию исполнителя с инструментом в одно целое.

Итак, на основе изложенных принципов развития техники мы готовим пианистический аппарат, чтобы он смог непосредственно, легко и свободно выполнить любые музыкально-художественные замыслы и задачи в произведениях.

В работе над пианистической техникой требуются такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, фразировки, цельности исполнения; а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности, а также не достаток музыкальности, которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В нашей педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Ещё больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность нередко происходит от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, её развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. Также, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексам. Нечего говорить здесь и о звуковой стороне,

так как звуки, взятые как попало, неподготовленные, получают произвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика на начальном этапе обучения и в дальнейшем обучении.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения.

Главное условие успешного решения как самых элементарных, так и сложнейших звуковых задач заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань. «Звук – это материя музыки, её плоть – должен быть главным содержанием наших повседневных трудов» (Г. Нейгауз).

При этом главная задача педагога – это «...зажечь, «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки!» (А. Артоболевская). И в этот ответственный начальный этап обучения не только сохранить любовь к музыке, но и развить интерес к музыкальным занятиям. Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля – вот что движет в работе учащихся. Педагог должен стараться, как можно понятнее преподносить ребёнку необходимые знания и прививать профессиональные навыки. Вместе с тем надо работать над воспитанием воли к труду. А целью труда, его стимулом должно быть стремление ученика ощутить результаты своей работы. Это стремление педагог должен как можно раньше пробудить у ребёнка и всячески поддерживать в ходе занятий. И не ради техники должен он заниматься много часов в день, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда – и саму технику. Задача педагога – в первую очередь добиваться от ученика предельной осмысленности и слухового контроля. Только на этой основе можно развить концентрацию внимания и привить интерес, как к результату работы, так и к самому процессу работы.

Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее то, как это сделать» - говорит Г. Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Не терять идеал из виду, всегда стремиться к содержательному исполнению – вот основная установка для работы над техникой!

Взаимосвязь музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать так: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию.

Развитие технических навыков

Мировой опыт прошлого и наших дней накопил немало ценнейших достижений в области овладения пианистической техникой, в частности с детьми, обучающимися на фортепиано.

Вопросы формирования и развития технических навыков у учащихся необходимо рассматривать с учётом возрастных особенностей. Активно-двигательная природа моторики детей позволяет педагогу естественным путём прививать им специальные игровые навыки на основе двигательных функций. Гибкость мускулатуры, присущая возрасту, благоприятствует естественному формированию технических навыков и их быстрому закреплению в процессе учёбы.

Понятие «техника» включает в себя не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте.

Развитие техники широко и многогранно. Основная цель технического развития – создать такие условия, при которых технический аппарат ученика будет способен выполнять стоящую перед ним музыкальную задачу.

Приобретение комплекса технических навыков, развитие техники движений у учащегося всегда неразрывно связано с развитием как физических (мышечных), так и психологических (волевых) свойств личности. Моторно-двигательное воспитание должно строиться на основе неукоснительного соблюдения физиологических закономерностей двигательных действий мышечной сферы организма ребёнка. Двигательный процесс необходимо строить на базе полного взаимодействия – максимальной координации всех частей корпуса и рук, рук и плечевого пояса, плечевого пояса и головы, верхней и нижней частей корпуса.

Без всесторонней организации моторно-двигательной сферы невозможно воспитание её органической связи с эмоционально-слуховой сферой. В этой связи особое значение следует придавать начальному периоду обучения, связанному с формированием постановочных элементов в детском возрасте. Возникает извечная проблема – воспитание органичной связи между эмоционально-слуховой и моторной сферами. Как соединить воедино две стороны творческого процесса, добиться их полной уравновешенности и гармонии? Эти вопросы всегда были и всегда останутся в центре внимания всей системы музыкального воспитания и образования.

На всём протяжении обучения работа над развитием техники непосредственно связана с художественными музыкальными произведениями и специальным инструктивным материалом. Одним из важнейших средств формирования и развития технических навыков и техники в целом, являются специально подобранные упражнения.

Гибкость приспособления двигательного аппарата к пианистическим приёмам, к манере звукоизвлечения у всех учащихся различная. Чем менее гибок ученик в техническом отношении, тем разнообразнее должны быть средства эмоционального воздействия на него в сочетании с показом. В работе над техникой надо стремиться избегать сухих дидактических рекомендаций, следует насыщать показ и словесные пояснения конкретными,

доступными, наглядными для восприятия детей приёмами педагогического воздействия.

Работая над упражнениями, необходимо рассматривать фортепианную технику в самом широком смысле. В центре внимания должно быть освоение различных приёмов звукоизвлечения, овладение всеми видами туше. Успешное освоение упражнений может быть лишь при условии постоянного осязательного, слухового и двигательного контроля. Любой отдельно взятый игровой приём, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением. Каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений. Решая с учеником звуковые задачи, необходимо, в первую очередь, подбирать, осваивать и отрабатывать соответствующие способы звукоизвлечения. Приёмы не должны вызывать скованности, а наоборот, приводить к большей свободе, устойчивости, удобству.

Система начального обучения включает в себя следующие приёмы игры:

- 1)перенос рук;
- 2)исполнение простых мелодий *non legato*;
- 3)переход к *legato*;
- 4)приём *staccato*;
- 5)комбинация *staccato* и *legato*.

Эта система позволяет с первых шагов фиксировать внимание ученика на звуковых задачах, облегчает выражение характера и настроения музыки в то время, когда пальцы ещё развиты слабо. Вместе с тем эти игровые приёмы освобождают двигательный аппарат, создавая первоначальное взаимодействие его крупных и мелких участков, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию разных видов пианистической техники.

В течение первоначального периода обучения мы вводим в работу отдельные элементы данной системы в виде простых, доступных задач. Например: в медленном темпе учим готовить очередной палец над клавишей, для последующего взятия, учим не поднимать пальцы высоко и не опускать раньше времени. Опускание пальца в клавишу производится быстрее или медленнее, в зависимости от звуковой задачи и от темпа. В этой работе намечается экономия движений, дисциплина пальцев, активизируется внимание ученика.

В среднем темпе мы учим вести руку вслед за пальцами, очерчивая контуры фигураций, а так же собирать пальцы в направлении движения, создавая условия для удобного и плавного подкладывания 1-го пальца и перекладывания через него. Эти навыки в дальнейшем будут способствовать свободному переходу к быстрым темпам.

В развитии техники ведущую роль играют кончики пальцев, живые и активные. Живое осязание клавиш пальцами является необходимым условием для всех видов пианистической техники, включая пассажи, скачки, октавы и аккорды.

В дальнейшем, когда усложняются технические задачи, изменяются и приёмы игры на инструменте. Первоначальные навыки будут являться той

необходимой основой, без которой было бы невозможно техническое развитие учащегося.

Основное место в работе с начинающими отводится развитию мелкой техники. Опыт показывает, что навыки пальцевой мелкой техники должны прививаться уже с первых шагов обучения. Гибкость мускулатуры детей 7-8 летнего возраста помогает приспособиться к инструменту, усвоить и быстро закрепить навыки пальцевой подвижности.

Отличительной чертой различных фигур мелкой техники детских произведений является их устойчивое позиционное расположение. В легчайших произведениях, предназначенных для начальных месяцев обучения, все пять пальцев размещаются по ступеням в пределах квинтовой позиции. В этом наиболее удобном для детской руки позиционном положении пальцы находятся в естественном, непринуждённом состоянии, позволяющем развивать в равной мере навыки кантиленой и подвижной игры. Значение позиционной игры, как исходного момента в развитии техники отмечается видными пианистами.

Для одновременного развития техники обеих рук полезны симметрично расположенные технические фигуры в партиях обеих рук, исполняемые синхронно совпадающей аппликатурой.

Подавляющее большинство фигур мелкой позиционной техники представлено в виде коротких однотипных по ритмическому и техническому строению позиционных звеньев, повторяющихся на протяжении всего произведения или больших его эпизодов.

К числу распространённых формул мелкой техники в фактуре этюдов и пьес подвижного характера относятся ломаные интервалы-секунды, терции и т. д. Техника исполнения одновременно сочетает в себе: вибрации, вращательные движения кисти и локтя в сочетании с активными пальцевыми прикосновениями к клавиатуре.

Крупная техника в подвижных пьесах встречается реже. Вместе с тем следует отметить необходимость овладения элементарными приёмами аккордово-интервальной техники. В ней используются неширокого расположения двухзвучные и трёхзвучные аккорды, исполняемые на коротких отрезках приёмами *non legato*.

Особое значение имеет, на каком материале основывается техническое развитие учащегося. Обязательным условием является грамотно продуманный репертуарный план ученика. При этом необходимо руководствоваться не только художественными достоинствами подбираемых произведений, но и соответствием приёмов пианистического изложения требованиям развития техники ученика и устранения имеющихся у него технических недочётов. Чем менее податлив ученик к усвоению технических навыков, тем полнее в группах подбираемых произведений должны быть представлены схожие фигуры техники, позволяющие прочно закрепить медленно формирующиеся технические навыки.

В раннем возрасте маленьким исполнителям свойственно сосредотачивать своё внимание на интересном, ярком, занимательном. Здесь следует

заметить, что мир образов программных миниатюр близок природе художественного восприятия младших школьников. Особенно ярко проявляется реакция детей на ритмо - моторную сферу этой музыки. Быстрые темпы легче для детского восприятия. Доступность технических средств сочетается, как правило, в этих произведениях с ясностью гомофонно-гармонического изложения. Жанровое богатство подвижных пьес обуславливает применение различных приёмов исполнительского воплощения.

Как известно, детским пьесам, особенно подвижным, присущи свои специфические закономерности фактуры. Чаще всего каждому элементу музыкальной ткани, либо партии отдельной руки, соответствует свой игровой приём. В отличие от кантиленных пьес, которые характеризуются плавностью, пластичностью, здесь на первый план выступают чёткая синтаксическая расчленённость изложения, острота ритмической пульсации, частые смены артикуляционных штрихов, яркие динамические сопоставления.

В этих пьесах, как правило, прослеживается органическая связь технических средств с метроритмом, которая влияет на естественное усвоение, как ритма, так и двигательных навыков в их единстве.

Особенно следует отметить художественное и педагогическое значение таких моторных пьес как: танцы, марши, токкатные и звукоизобразительные миниатюры. Эти пьесы сочетают технические задачи с задачами музыкальными. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых пьес могут быть неодинаковыми для разных учащихся.

Для детей, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этими пьесами в основном восполняет пробелы в текущей технической подготовке.

Чтобы извлечь из подвижных пьес максимальную пользу, важно обращать внимание не только на технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отделку произведения. Надо обязательно помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже в самых, казалось, элементарных технических фигурах, воспроизведение всех деталей голосоведения – всё это в большей степени способствует успешному преодолению технических трудностей.

Ученик должен проникнуться мыслью, что достижения нужной беглости, ловкости необходимой в каждой конкретной пьесе или этюде – не цель, а лишь средство для выразительного, качественного и красивого исполнения сочинения, а главное - осмысленного.

При знакомстве с технической пьесой, помимо обычного разбора нотного текста, полезно провести специальный технический разбор – выяснить особенности фактуры и объяснить, какие трудности его ожидают. Это поможет избежать ненужных ошибок уже на начальном этапе работы, ведь работая с технической пьесой, включая её в репертуар, мы имеем цель -

развить у ученика такое качество, как ясность и точность выполнения всех деталей текста.

Уже в самом начале работы следует найти желаемую звуковую краску, пульс движения, элементарные нюансы, а также технические средства, которые следуют из характера и которые помогут раскрыть образное содержание музыки.

Однако от стремления исполнить пьесу до самого исполнения проходит достаточно длительный промежуток времени, называемый разучиванием. Часто именно на этом этапе работы ослабляется интерес ученика к данному произведению и даже музыкальным занятиям в целом. Ученику хочется получать удовольствие и радость от музыки, но он не согласен достигать этого ценой длительной, зачастую однообразной и кропотливой работы.

Избавить ученика от ощущения однообразия, сделать так, чтобы труд доставлял радость, а время занятий проходило незаметно и с удовольствием – вот важнейшая задача в педагогической работе этого периода.

Путь к этому один - научить ребёнка работать с инструментом, то есть наполнить процесс осмысленными, интересными и доступными заданиями. Исходя из индивидуальных возможностей ученика, педагог должен выбрать способы работы и необходимые приёмы.

Способы работы

При работе над преодолением технических трудностей следует использовать все возможные приёмы – например такие как:

- 1)вычленения;
- 2)многократные повторения;
- 3)проигрывания в различных темпах;
- 4)применение специально подобранных упражнений;
- 5)темпо-динамический приём.

Нет необходимости, однако, в каждой подобной пьесе использовать все эти приёмы, способы. Следует выбрать те, которые полезны в данном случае и для конкретного ученика, которые приведут к осуществлению намеченной цели.

Детальная проработка

Вычленение

На этом этапе идёт работа над музыкальными фрагментами, но при этом не следует чрезмерно дробить музыкальную ткань. Необходимо работать над отдельными элементами звуковой ткани и сразу объединять их в более цельные построения.

Игру отдельными руками не стоит слишком затягивать. В своей практике я как можно раньше прошу ученика включить в работу обе руки или, если это вызывает затруднения, целиком исполнять партию одной, добавляя элементы музыкальной ткани для другой руки (повторяющиеся аккорды, арпеджио, отдельные ноты).

Повторения

Лучше, если этот приём будет использоваться не просто сам по себе, а в сочетании с темповыми, динамическими, артикуляционными вариантами, различными туше.

Такой способ работы помогает проверить движения, запомнить их, найти нужные ощущения. Повторения не должны быть бессмысленными копиями. Постоянно должно присутствовать некоторое улучшение (раз от раза). Каждое следующее должно качественно отличаться от предыдущего.

В этот момент идёт поиск удобства, ученик приспосабливается и начинает получать творческое удовольствие. Руки ребенка, словно сами находят нужное. Его работу нужно наполнить смыслом, тогда она ему не наскучит.

Важно, чтобы ученик смог представить, как следовало бы сыграть ту или иную фигурацию, пассаж, техническую формулу. Здесь необходимо подключить показ педагогом сложных элементов музыкальной ткани, тогда ученик услышит, к чему ему следует стремиться. Г.Нейгаузу принадлежит следующее высказывание:

«Чем яснее цель, тем яснее она диктует средства для её достижения».

Что – определяет – **как**

Упражнения, вовлекающие в деятельность ум и руки исполнителя, весь его организм могут быть трудными, утомительными, но не скучными

Медленный темп

Что касается этого вопроса, то без игры в медленных темпах просто не обойтись.

Я. Филлер говорил, что медленный темп для исполнителя - что-то вроде лупы для часовых дел мастера. Медленный темп подобно увеличительному стеклу позволяет музыканту всё тщательно рассмотреть, услышать, увидеть, вникнуть во все детали.

Какие способы работы в медленных темпах мы сможем использовать на своих занятиях?

а) Можно предложить ученику сыграть крепкими, активными, чёткими пальцами. Мышцы руки и, прежде всего самих пальцев при этом энергично работают, находятся под усиленной нагрузкой. Такой способ работы можно использовать для автоматизации аппарата. (Пальцы «острые», сильные, как клюв птицы.)

б) Противоположный способ можно охарактеризовать как: «Медленно – певуче, Медленно – выразительно». Пальцы не ударяют по клавишам подобно молоточкам, а мягко и плавно погружаются в них до дна, как бы, выжимая звук. Кончики пальчиков словно налиты свинцом, при свободной и гибкой руке.

Такую «весовую игру», близкую по внутренним ощущениям к фортепианной кантилене любил К.Игумнов, В.Софроницкий, Г.Нейгауз. В процессе такой игры появляются очертания контуров музыкальной фразировки, достигается ясный, ровный звук.

Медленный темп, если им пользоваться умело и со знанием дела, служит фундаментом будущего исполнения произведения. Нередко игра в

медленном темпе для учащегося сплошное страдание. Но достаточно поставить перед учеником новую задачу, сменить характер деятельности, направить на достижение новой цели: звуковой, ритмической, поиск новых ощущений, гибкости, пружинистости кистевых движений – и работа наполнится смыслом.

Работа в различных темпах

Работа в различных темпах начинается на том этапе, когда произведение более или менее выстроено.

Здесь следует оговориться, что ускорять движение следует постепенно и плавно, а не резким рывком. Двигаться к быстрому темпу понемногу, маленькими шажками, «наращивать».

У учащихся, резкий темповой скачок, почти наверняка, приведёт к тому, что многое из задуманного не получится, «смажется», «скомкается». Даже если темп прибавлять совсем чуть-чуть, у ребёнка будут меняться ощущения, вновь придётся приспосабливаться к тому, что должны делать пальцы на клавиатуре.

При увеличении темпа исполнения музыкального произведения вступает в силу *закон экономии движений*.

Быстрее темп – мельче, расчётливее, «скупее» движение пальцев. Руки должны делать то непосредственно и напрямую ведёт к цели. Нельзя тратить силы на лишние движения! Амплитуда самих движений должна быть сведена к минимуму.

При ускорении темпа заметно усиливаются мышечные зажимы. Необходимо находить те моменты, когда можно сбросить, «стряхнуть» мышечное напряжение.

Следует сказать, что напряжённость, мышечная скованность пианиста не только видна, но и слышна. Рояль звучит блекло, сухо, жёстко. Напряжённые руки – «костлявый звук» - две стороны одной медали.

Необходимо научить ребёнка (ученика) мышечной саморегуляции, научить его контролировать свои ощущения, отдыхать во время игры. Если это пассаж, состоящий из повторяющихся построений, можно это делать на опорных точках.

Чрезмерно быстрые темпы идут не во благо художественному качеству игры, её содержательности и глубине. Бытует мнение, что спешат не от лёгкости в пальцах, а от лёгкости в мыслях.

Овладев технологией, следует добиваться отсутствия в исполнении видимого напряжения. Своим ученикам на этом этапе я объясняю так: «твоя работа не должна быть видна слушателям, не стоит выставлять её напоказ».

Задача педагога – научить своего воспитанника играть предусмотрительно, предвосхищать мысленно предстоящие трудности, смену пальцевых комбинаций, заблаговременно готовить к ним руки. Голова должна идти впереди рук!

Сочетание темпа и динамики

На этом этапе идёт работа над формой и художественным пианистическим воплощением. Обычно при переходе к трудным эпизодам музыкального

произведения одни ученики начинают замедлять темп и «уплотнять» звучность, другие - наоборот стараются «проскочить» сложное место и ускоряют движение.

Следует особо обращать внимание ребёнка (ученика) на раскрытие образного содержания пьесы, следить за тем, чтобы при усилении динамики не было наращивания или, замедления темпа. Желательно избегать большого количества динамических «вилочек», не стоит «мельчить» динамический план произведения. Следует стремиться к объединению «малого» в «большое целое», охватывать произведение целиком.

Главная задача педагога на этом этапе – научить ребёнка сначала представить всю картину (план) исполнения музыкального текста, а затем – исполнить его на едином дыхании, используя все необходимые детали нюансировки. Важно понять и ощутить логику мелодического развития, почувствовать движение мелодической энергии, интонационные тяготения, выделить кульминацию, обозначить смены фаз (этапов) эмоционального напряжения и ослабления. При этом следует стремиться не только к цельности, но и простоте, естественности исполнения.

Не должна оставаться без внимания **фразировка**. В технических пьесах и этюдах над фразировкой следует работать особенно внимательно. Мотивы, границы фраз и предложений в них не всегда чётко просматриваются, в отличие от кантиленных произведений, в которых мотивы и фразы, как правило, обозначены композиторами или редакторами.

Воспитывая в процессе работы интонационный слух ребёнка, необходимо приучать его всё более тонко слышать ладоинтонационные тяготения, различать выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций.

Ученик должен уяснить для себя строение мелодии, её членение на отдельные построения и их взаимодействие, найти «интонационные точки» - наиболее значительные звуки, аккорды. Далее следует помочь ученику обнаружить и почувствовать моменты «дыхания», то есть – найти цезуры.

Без этого, даже виртуозно исполненная пьеса, потеряет тот художественный замысел, который вложил в неё композитор.

Особое место в работе над пьесами подвижного характера, техническими миниатюрами, отводится аппликатуре. Педагогу необходимо уже в начальном периоде обучения воспитать у ученика аппликатурную дисциплину. При этом навыки сознательной ориентировки в аппликатуре вырабатываются достаточно долго, требуют постоянной сосредоточенности, вдумчивости, аккуратности.

Зачастую неправильные аппликатурные приёмы не только разрушают красоту звучания, но и мешают техническому овладению произведением. Главная цель работы над произведением – исполнить, музыкально, грамотно, технично. Итог, к которому мы стремимся это – единство темпа, ясность ритмической пульсации, выразительность интонирования, свободное управление сложными техническими приёмами.

Работа над фортепианной техникой

Техника пианиста индивидуальна, каждый строит свою технику для выражения своих художественных намерений. Высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат. Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. И только вторым по значению будет зрительный контроль.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению – вот основная установка для работы над техникой! Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть то, что получится – основа технической работы и пианиста, и художника, и композитора, и актера. «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям», - пишет Роберт Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов». Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я – композитор» говорит: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должны творить музыку».

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: от понимания музыки к технической работе и затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки. Без упорного, многолетнего и ежедневного многочасового труда приобретение техники невозможно. Крупные пианисты работают над этим всю жизнь. Количество труда само по себе еще не решает успеха. Ни хорошие руки, ни трудолюбие, ни хороший педагог сами по себе ещё не объясняют причины высоких технических (в широком смысле слова) достижений. Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда способностей. Среди них на первом месте следует назвать художественные потребности пианиста, его музыкальный талант. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу, или этюд, или гамму наилучшим, на совершеннейшем образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Не получается гаммообразный пассаж – эстетическое стремление к красоте, ровности заставит его добиться, чтобы пассаж получился. В работе над техникой надо постоянно проявлять настойчивость:

не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы преодоления тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально – технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены. Стремление к выразительному и совершенному в пианистическом отношении исполнению всегда остаётся главной пружиной технического прогресса.

Процесс игры на любом инструменте невозможен без предваряющем его мысленном представлении о данном музыкальном тексте. Для самой техники очень существенное, если не решающее значение имеет одно, обычно не рассматриваемое свойство слуха: способность ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока. Скорость и точность игры зависят от скоростного «слухосоображения», то есть от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант этим не обладает, то его пальцы, как бы много их не тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки. Активность движения рук подчинена волевым приказам мозга. Нечёткость и запоздание приказов превращается в невнятность и ошибочность звукоизвлечения. Многие наблюдали у своих учеников, а так же в собственной игре, как при ослаблении или утере слухового внимания, когда в голову непроизвольно попадают посторонние мысли, происходят «аварии». Без какой – либо, казалось бы, внешней причины пальцы вдруг попадают не туда, куда нужно.

Технические способности – это совокупность данных, включающих в себя художественные представления, мышечно – двигательные возможности и предрасположенность психики к развитию слухо – двигательных связей.

Фортепианная техника требует специальной работы. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной и многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться игре на рояле издавна принято с раннего детства, с 6-8 летнего возраста, что, в первую очередь связано с трудностями приобретения техники.

Фундамент техники пианиста

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Рука пианиста не висящая, безвольная плоть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста работают во время игры. Эта работа, как и всякая другая, не может совершаться без необходимого напряжения. Играющие на рояле должны научиться сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру. Овладение этим сочетанием не всегда проходит легко и безболезненно. Здесь необходимы педагогическое умение и настойчивость. Если же в игре ученика обнаруживается отсутствие контакта с клавиатурой, работу по его налаживанию следует начинать

немедленно. Надо использовать ряд взаимосвязанных упражнений. Лучше всего использовать быстрые одnogолосные последовательности, мелодии канителенного характера и аккорды. Прежде чем перейти к рассмотрению этих упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие любых фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно. Звуковой результат – высший критерий правильности пианистического приема. Хорошее звучание неразрывно связанное с умело выполненным приёмом дает играющему мышечное ощущение удобства, лёгкости. Существование одного без другого возможно лишь в виде редких исключений и крайне недолговечно.

Для приобретения ощущения контакта с клавиатурой очень полезна игра аккордов. При игре на рояле нужны крепкие пальцы. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Пальцевая, или, как её называют «мелкая» техника, является самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего пальцевого тренажа невозможно.

С раннего возраста самое серьёзное внимание необходимо уделять 5-му пальцу, играющему верхние звуки аккордов. Очень часто приходится сталкиваться с неумением выделить их из общей звуковой массы. Стремление и привычка к яркому звучанию верхнего звука в аккордах должны быть воспитаны в школе, даже в младших её классах. Когда обращают внимание учащихся на данный недостаток, они ссылаются обычно на физическую слабость своих 5-х пальцев. Иногда, даже нередко, это верно. Но музыкальную слабость 5-х пальцев нельзя объяснить только их физической природой; сама она проистекает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности. Доказательством этого является тот факт, что те же учащиеся не умеют выделить верхний звук и в аккорде, исполняемом левой рукой, то есть 1-м пальцем. Главное – надо всегда следить за звучанием 5-го пальца в произведениях, которые изучаются. И делать это надо с раннего возраста. В результате такого внимания 5-й палец крепнет.

Предметом особой заботы в процессе занятий ученика должен стать 1-й палец. По своей физической природе он предназначен быть противовесом остальным. Такое строение 1-го пальца для человека – счастье, дающее ему возможность пользоваться орудиями труда. Однако в профессии пианиста это счастье наступает лишь тогда, когда преодолеваются специфические для игры на рояле недостатки 1-го пальца. А их у него два: неприиспособленность к удару вниз и тяжеловесность. Оба этих недостатка тесно связаны между собой: тяжеловесность 1-го пальца и происходит из-за его несамостоятельности, из – за того, что его действие подменяется вращательным движением предплечья. Понятно, что в быстром темпе (да и не только в быстром) извлеченный таким образом звук будет резко отличаться от соседних своей «тяжестью». Руки учащегося с пианистически неразвитым 1-м пальцем «вязнут» на нём; добиться скорости, ловкости невозможно. Обращать внимание на действие 1-го пальца следует с самого

начала обучения, в частности, в связи с игрой гамм и арпеджио. Работать над развитием 1-го пальца можно на любом материале, где он часто встречается. Контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники.

Работа над техникой – умственный процесс

На основании появившихся научных данных музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определённые центры головного мозга. Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно прежде всего позаботиться о том, чтобы сами эти приказы соответствовали объективной технической задаче. Следовательно, процесс игры – это в первую очередь умственный процесс, и лишь затем физический. «Упражняться – значит прежде всего умственно работать», - говорит Ф.А. Штейнгаузен. Такая умственная работа и приводит при наличии музыкальных и двигательных данных к высоким техническим достижениям, т.е. к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры.

В отношении этюдов музыкально – эстетические задачи касаются качества звука, ровности звучания, тембра звука, темпа.

Внимание к качеству звука нужно воспитывать у учеников всегда. При изучении этюдов надо составить себе мысленное представление о наиболее подходящем тембре звука, его окраске, проявить «звуковую фантазию», которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда.

Важнейшим музыкальным требованием является знание темпа и ощущение энергии движения разучиваемого этюда. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу, который может быть несколько большим или меньшим в зависимости от возможностей ученика и в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа. В повседневной работе пианисты обязаны искать наиболее целесообразные положения и движения рук. Движения рук в пальцевой технике должны быть пластичны, малозаметны; они находятся где-то в сфере мышечных ощущений: нажима или облегчения, взятия нового «дыхания» или «выдоха», собранности или моментов растянутости, несколько более или несколько менее высокого положения кисти, отставленного от корпуса локтя и так далее.

Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе. Аппликатуру нужно сознательно выбирать – это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний пьесы (или этюда) многим не до аппликатуры. Во время занятий в медленном темпе – тоже «всё равно», какими пальцами играть. Так заучивается неверная, порой «варварская аппликатура». И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу обнаруживается её непригодность. Начинается переучивание пальцев – работа, отбирающая немало нервной энергии и времени. Аппликатуру нужно выбирать в какой-то начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо тщательно изучить редакционные и особенно

авторские указания. Но не следует слепо, бездумно заучивать всё то, что написано в нотах. Встречаются (и не редко!) неудачные, неудобные и антихудожественные (да, именно так, противоречащие художественному смыслу музыки!) аппликатуры. Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформулированные Нейгаузом. Он считает лучшей ту аппкатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом». По его словам, это и есть «верховный принцип художественно верной аппликатуры». Другим подчинённым принципом будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с её индивидуальными особенностями и намерениями пианиста». Аппкатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппкатурой, соединить его с предыдущим и с последующим отрывками. Если аппкатура удовлетворяет, записать её. Опытные пианисты именно так и поступают, в отличие от значительной части учащихся.

В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже.

Учащиеся должны овладеть аппкатурной дисциплиной. Все знают аппкатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но, несмотря на это, многие нарушают их. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой «слабого» 4-го пальца «сильным» 3-м пальцем в арпеджио, с аппкатурной «неграмотностью» в аккомпанементах.

Учащиеся неохотно используют 5-й палец на чёрных клавишах в басах, боясь «не попасть» на них. Это заблуждение. Пианисты знают, что на чёрные клавиши «попадать легче, чем на белые, если ставить палец поперёк чёрной клавиши.

1-й палец нередко употребляется на чёрных клавишах. В школах учащимся, особенно в связи с освоением аппликатуры гамм, нередко запрещают пользоваться 1-м пальцем на чёрных клавишах. В начале обучения этот запрет не лишён целесообразности. Однако литература музыкального училища и вуза изобилует случаями, где такая аппкатура наиболее целесообразна. Очень многие учащиеся не могут перешагнуть этот психологический барьер. На какие только ухищрения не идут они, лишь бы не переступить внушённое им в детстве правило! В аппкатурных вопросах нет несущественных мелочей. Очень часто от кажущейся «мелочи» зависит удобство или неудобство аппликатуры, её соответствие или несоответствие характеру музыки. Широко распространена аппкатурная небрежность учащихся при исполнении отрывков staccato. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит, многие не удосуживаются обдумать аппкатуру и играют случайными пальцами. Нужно ли доказывать, что игра в темпе становится в этих случаях корявой, одна рука мешает другой? Всё это приводит к суетливости, быстрый темп достигается с большим трудом. В отрывках staccato аппкатуру надо выбирать также, как и всюду.

Таким образом, учащемуся надо внушить, что хорошая аппликатура – серьёзная техническая проблема. Умение найти её приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

Применение ритмических вариантов в занятиях

Известные ритмические варианты – «точки» в разных видах, группы быстрых нот с остановкой – давно вошли в арсенал технической работы пианистов. Несмотря на существующие разногласия в их оценке, ритмические варианты представляются нам полезными. Нужно только дифференцированно и разумно пользоваться ими. Какие из этих способов наиболее целесообразны в определенном конкретном случае (в данном произведении, такому – то учащемуся)? В каких дозах пользоваться ими? Применять все подряд или некоторые? Для того чтобы ответить на поставленные вопросы, нужно уяснить себе функции, назначение ритмических вариантов.

Способ с простыми «точками» применяется для активизации пальцев и по своему значению примыкает, как это отмечалось выше, к медленному темпу. Способы чередования быстрых и медленных групп в пассаже имеют двоякое назначение – выравнивание пассажа и достижение беглости. Такое упражнение приносит пользу только тогда, когда учащийся добивается ровности и беглости, не прощает себе погрешностей в том и другом. Темп быстрой группы, небольшой вначале, по мере достижения хороших результатов, должен увеличиваться.

Прежде, чем принять тот или иной способ, нужно уяснить себе, что «не выходит», чего нужно добиваться. Научиться выбирать тот или иной ритмический вариант – ещё одна задача, которую нельзя решить без активного участия сознания.

Зависимость технической работы от динамики

В своей работе некоторые учащиеся не учитывают динамический уровень разучиваемого отрывка. Места *piano* и места *forte* учатся одинаково, каким – то средним «учебным» звуком. Это ошибка, отрицательное значение которой сказывается в быстром темпе.

Отрывок *forte* надо учить *forte*, изредка *piano*. Отрывки *piano* и *pianissimo* в быстром темпе требуют обостренного ощущения в кончиках пальцев и особенной плавности движения кисти.

Если работа в медленном темпе над такого рода музыкой может, когда это необходимо, начинаться в звучности *forte* и *mezzoforte*, то в дальнейшем нужно обязательно учить *piano* и *pianissimo*. При этом пальцы падают на клавишу сверху, смелым движением, но звук должен получиться тихим. Медленная игра *piano* близкими «прижимающими» к клавиатуре пальцами гораздо менее эффективна, так как не соответствует условиям быстрого темпа. В быстром темпе пальцы очень часто не имеют возможности «пристроиться» к клавише. Поэтому достижение *piano* в медленном темпе приёмом ощупывания клавиатуры будет иллюзорной победой, самообманом. В быстром темпе все равно придется играть по – иному.

Для того, чтобы во время упражнений в медленном и быстром темпах не впитывались разные навыки, всегда полезно нахождение подобия движений. Медленный темп – это быстрый как бы в увеличении. В данном случае нужно играть так же тихо, как в быстром темпе. Движение пальцев, однако, будет отличаться большим размахом. То же касается аккомпанементов и особенно быстрых и тихих аккордовых последовательностей.

Утомляемость рук и «принцип экономии» в фортепианной игре

Почти все учащиеся рано или поздно, в большей или меньшей степени сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук. Утомлённая рука теряет точность, подвижность, силу. Усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра усталыми руками может привести к заболеванию рук.

Как правило, утомляемость рук – это сигнал неблагополучия, следствие скованности рук, неразвитости пальцев, отсутствия естественного отношения к роялю. Бывают менее глубокие, гораздо легче устранимые причины утомляемости рук. Их три. Во – первых, это неэкономная игра. Расходование мышечной энергии в быстром темпе не отличается от расходования энергии в медленном темпе. Иногда учащиеся, желая сказать, что у них устали руки, говорят: «У меня болят руки» Это неверное выражение.

Между понятиями «устаёт» и «болит» существенное различие: устаёт рука постепенно, с окончанием игры ощущение усталости проходит. Ощущение боли возникает сразу и с окончанием игры не проходит. Бывает, что ощущение боли не появляется при абсолютном покое, однако возобновляется при каких – то движениях (в том числе и неигровых).

Во вторых, попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также все, что недостаточно прочно выучено, зажатыми руками. Играющему кажется, что так легче попасть на нужную клавишу или аккорд, додержать длинный звук в полифонии. Встречаются также случаи превращения эмоционального напряжения в двигательное (и не только в быстрых пьесах, но и в медленных).

Это - психологическое заблуждение. Опыт показывает, что наши руки «попадают» гораздо точнее и лучше «запоминают» различные движения именно в пианистически – свободном состоянии (то есть тогда, когда «зажатость», как говорил Гофман, перенесена в конец пальца). Сначала нужно научиться в неполном темпе свободными руками «попадать», не запутываться в трудном пассаже. А затем, уже повторяя эти свободные движения неоднократно, можно рассчитывать, что рука так прочно «запомнит» нужное движение, что не сможет уже «не попасть» куда надо. Контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости – неперемное условие технической работы. И хотя зажатость не всегда и не сразу приводит к утомляемости рук, её надо искоренять как можно раньше. Иначе она станет привычной манерой игры, и в конечном счете руки будут уставать. Долг педагога – вовремя заметить этот психофизический процесс «зажатия», обратить на него внимание учащихся, добиться на уроке свободной игры.

Третьей причиной утомляемости рук является неумение справиться с фактурными трудностями. Объективно утомительны на рояле продолжительные пьесы (или этюды), построенные на непрерывном движении. Чтобы справиться с такими произведениями, необходимо научиться отдыхать во время игры. Это ощущение приходит тогда, когда все элементы техники (развитые пальцы, умение пользоваться весом руки, овладение «рисунком» пассажей, нахождение «центров тяжести» и моментов относительного отдыха) собраны воедино, сконцентрированы, а лишние движения сняты. Всё это и будет означать умение осуществлять принцип экономии в фортепианной игре, который является важнейшим требованием современного пианизма. Понятие «выходит технически» включает в себя не только достижения определённого звучания, скорости, точности «попаданий» и прочее. Очень важно, чтобы все это выполнялось наиболее экономными средствами, просто и легко.

Коэффициент полезного действия (КПД) – один из важнейших показателей во всякой технике, в том числе и фортепианной. Совсем не безразлично, сколько двигательных усилий тратит пианист. Только высокий КПД пианистической работы даст необходимый «запас прочности», и, в конечном итоге эмоциональную и виртуозную свободу исполнения.

Очень часто отсутствием высокого КПД страдают учащиеся с хорошими, сильными руками. В чём же должен проявляться принцип экономии? Во всех физических действиях пианиста: в поисках приёма, ощущения, позволяющего добиться наилучшего звукового результата наиболее простым лёгким образом. Уже говорилось об экономности пальцевых движений. Не менее важно добиться экономности в действиях рук. Беда в том, что лишние движения, нередко встречающиеся у учеников с так называемыми «свободными» руками обычно бывают мешающими, вредными движениями. Это не свобода, а распушенность, которая ведет к звуковым случайностям. Как часто приходится наблюдать слишком высокий размах рук, который тормозит темп, вихляние кисти, разбивающее мелодическую линию и прочее. Движения пианиста должны быть целесообразны, целенаправленны. Виртуозность, по мере накопления опыта, сочетается с расчетливостью. Обо всем этом надо думать в процессе повседневных занятий. Целесообразные, целеустремлённые движения руки, её частей (кисти, предплечья, плеча), их взаимопомощь и взаимосвязь в разнохарактерной музыке, в различных фактурных образованиях представляют собой приёмы фортепианной игры.

В заключении хочется сказать, что при всей этой работе над технической замысла автора, раскрытию образа. Техника не цель, а средство для передачи замысла. Основной нашей задачей является воспитание грамотного пианиста, обладающего технической эрудицией, понимающего, что техника является лишь средством к достижению совершенства, в котором, подлинное искусство не может не нуждаться.

Список литературы:

1. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением, Классика – 21, Москва 2008
2. Дельнова В. Развитие фортепианной техники в младших классах музыкальной школы - М.: «Музыка», 1972
3. Дубовик А.В. Фортепианная аппликатура - размышления педагога-пианиста, Воронеж, 2006
4. Корто А. «Рациональные принципы фортепианной техники»
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой М., 2010
6. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста - М., «Музыка», 1982
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры - М.: «Музыка», 1987
8. Савшинский С. «Работа пианиста над техникой»
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста - М.: «Советский композитор», 1989
10. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста, учебно-методическое пособие, М. «Советский композитор», 1987
11. Перельман Н. В классе рояля, Л., «Музыка», 1986
12. Шмидт-Шкловская А. Воспитание пианистических навыков – М.: «Музыка», 1985