

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
"Ханкайская детская школа искусств"

**Фортепианное отделение**

Методический доклад

**Некоторые особенности развития  
исполнительской и художественной  
техники пианиста**

Подготовила  
Бородина Елена  
Николаевна

Камень-Рыболов  
2016 г.

---

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Введение
2. Особенности игрового аппарата
3. Двигательные качества
4. Типы нервной системы
5. Виды фортепианной техники
6. Штрихи
7. Аппликатура
8. Темп
9. Некоторые ошибки в технической тренировке
10. Заключение

## ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное искусство представляет собой сложное явление. Музыкальное произведение, созданное композитором, в более или менее приближенной форме наносится им с помощью музыкальных знаков на бумагу и в таком виде продолжает жить. Это не картина, которую каждый может рассматривать и даже не книга, которую каждый может взять и прочесть "про себя". Для того чтобы написанное музыкальное произведение сделалось музыкальным событием, оно, как известно, каждый раз должно быть творчески воспроизведено третьим лицом – исполнителем; исполнитель каждый раз воплощает произведение, без него музыкальное произведение живет лишь потенциально. Как оно звучит, как отзовется на слушателя – дело исполнителя, и поэтому на нем лежит очень серьезная ответственность и судьба каждого музыкального произведения в значительной степени находится в руках тех, кто призван его исполнять.

Исполнитель должен раскрыть внутренне содержание, эмоциональную настроенность произведения и ту форму, в которую это содержание и настроенность заключены. Поэтому при воспитании молодых пианистов, огромное значение имеет развитие фортепианной техники.

Проблемой развития мелкой фортепианной техники занимались такие педагоги как: С.Савицкий, К.Мартинсен, Л.Кюан, Е.Либерман, Г.Нейгауз, А.Шнит-Шкловецкая, И.Ефман, Л.Школов и другие.

По образному обобщению И.Ефмана: "Техника – это ящик с инструментами, из которого каждый мастер берет то, что ему нужно в данное время и для конкретной цели".

Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, многие ее 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 на рояле и клавира принято с раннего детства, с 6-8-летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники.

Подход к технической стороне исполнения меняется в зависимости от тех задач, которые ставятся перед исполнителем. В настоящее время под фортепианной техникой понимается та сумма умений и навыков приемов игры на фортепиано, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Но каждой технической работе должно предшествовать уяснение, осознание музыкально-художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения, его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в концертный звуковой идеал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы.

Для достижения техники, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические двигательные возможности, начиная от

еле заметного движения последнего сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса, вплоть до участия спины, в общем, всей верхней части туловища, начиная от одной точки опоры – кончиков пальцев на клавиатуре – и кончая другой точкой опоры на стуле.

Целесообразное развитие фортепианной техники должно основываться на свободе пианистического аппарата. Вопрос о свободе пианистического аппарата имеет свою давнюю историю. Он поднимался представителями органного и клавирного искусства еще с XVI века. Большие достижения в области развития техники и свободы пианистического аппарата осуществлялись главным образом благодаря таланту и прозорливости замечательных исполнителей и педагогов ( Джироламо Дирута, Ф.Э.Бах, Ф.Шопен, А.Есипова, Г.Г.Нейгауз, М. Лонг и )

Ф.Э.Бах свободу в игре понимает как освобождение после момента напряжения, что вполне соответствует физиологическим закономерностям: "Приходится порой на мгновение напрягать руки, - пишет он, этому нас учит сама природа". Во всех его высказываниях проявляется необычайная прозорливость в понимании взаимосвязи эмоциональное выразительности с самими движениями исполнителя (свободой пианистического аппарата), а не изолированное механической техники.

С начала XIX века наступила новая эра фортепианного творчества и исполнительства. Новая, богатейшая по своей фактуре фортепианная музыка потребовала от исполнителей и педагогов выработки более разнообразных и совершенных приемов.

В процессе поисков эффективности методов выработки техники придумывались хитроумные упражнения и даже специальные аппараты, при помощи которых исполнители надеялись создать руке удобное и свободное положение. Таким аппаратом пользовался в своей работе Ф.Калькбреннер.

Попытка скорее добиться независимости пальцев оказалась пагубной для Шумана – пианиста.

Он изобрел особый прибор, при помощи которого один палец поддерживался на определенной высоте и оставался неподвижным, в то время как другие работали. Изоляция в пианистическом аппарате привела к тому, что у Шумана оказался парализованным палец и ему навсегда пришлось отказаться от карьеры исполнителя.

Вопросы пианистической свободы живо интересовали замечательную русскую пианистку и педагога А.Есипову. "Прежде чем извлечь из рояля звук, важно получить ощущение свободы всей руки, как чего-то единого, от плеча до кончиков пальца", - говорит она.

За последние десятилетия развитие техники ушло далеко вперед. Освобождение в движениях исполнителя понимается как организованная координация нервно-мышечных функций организма. В этом заключается организованная координированная свобода музыканта-исполнителя. Такая свобода, обусловленная сменой нагрузки и разгрузки, напряжения и освобождения в игровом аппарате не только ощущается исполнителем, но и понятие "техника" проявляется настолько широко и объемно, что

исполнители пользуясь словом, "техника" вкладывают в него разный смысл. Мы часто говорим "Октавная техника", "Мелкая и крупная техника", "Техника звукоизвлечения" и т.д. прекрасно понимая о чем идет речь. Хотя на самом деле речь идет не о технике, а лишь и ее элементах. Какое же определение слову "техника"?

Исполнительская техника – недифференцированное понятие, включающее в себя двигательную и художественную технику. Под двигательной техникой понимается система психомоторных навыков, отражающая уровень двигательно-координационного мышления музыканта, обусловленная функционирование центральных механизмов формирования и управления автоматизированными движениями, а так же уровнем развития игрового аппарата. Художественная техника – система исполнительских (преимущественно психомоторных) навыков, имеющих музыкально-целевую направленность, обусловленную содержанием произведения, особенностями творческого мышления пианиста и зависящих от уровня развития двигательной техники.

Прежде чем развивать технику, необходимо знать особенности игрового аппарата и его возрастную специфику.

Как работают наши пальцы? Их могут приводить в движение два вида мышц: внутренние (ладонные или нижние) и внешние (верхние) пальцы пианиста которые в основном приводятся в движение внутренними мышцами.

Прежде чем заняться воспитанием пальцев, необходимо с ними познакомиться:

**1 палец** – самый тяжелый, любит лежать, не любит подчиняться, т.е. "гуляет сам по себе". Перемычка, соединяющая 1п с остальной рукой должна быть абсолютно свободной. При правильном положении руки между 1 и 2 пальцами должно образоваться полукольцо. Сложный характер 1п проявляется в его произвольных падениях во время игры быстрых пассажей или гамм, что приводит к выкрикиванию отдельных звуков и звуковым неровностям;

**2 палец** – самый ленивый, не любит подниматься, а предпочитает прятаться за 3п. Любит торчать "пистолетиком", что отражается на ровности игры. При неразвитом 2п рука становится неустойчивой, "кисть" постоянно "ныряет" вниз;

**3 палец** – самый послушный и устойчивый-"тудяга". Все первоначальные упражнения исполняются именно 3 пальцем. При правильном положении пальца, косточка находящаяся в кисти у основания пальца должна быть хорошо видна;

**4 палец** – связан с 5п, зависит от него и на первых порах работает с ним в паре. Высоко не поднимается, самый непослушный палец;

**5 палец** – самый слабый, но ему приходится играть роль одной из опор всей руки. Пока он не развит и частенько не выдерживает веса руки, поэтому часто заваливается вместе с ней. Кроме того он самый короткий из всех

пальцев и его приходится держать почти вытянутым, тогда как другие пальцы должны быть несколько закругленными.

Пальцы рук имеют по 3 фаланги, исключение составляет I палец у которого две фаланги. Наибольшее участие в движениях пальцев принимает пястно-фаланговый сустав. Конец пальца (ногтевая фаланга) не приспособлен к самостоятельным, изолированным движениям. Все движения осуществляются совместно 1 и 2 фалангами. В движениях принимают участие самые разные группы мышц. Главной силой, влияющей на функцию двигательного аппарата, является сила тяги мышц. Тяга зависит от возбуждения, возникающего под влиянием поступающих в мышцу нервных импульсов. Чем сильнее импульсы, тем сильнее сокращение мышц. Движение зависит как от состояния мышцы в момент передачи импульса, так и от других сил, действующих на данную часть аппарата.

Напряжение мышц делится на статистическое и динамическое. В фортепианной игре следует избегать длительных статистических напряжений, так как они вызывают "зажим" в игровом аппарате (например при давлении на клавишу, после извлечения звука).

При динамических напряжениях происходит либо одновременное поступление нервных импульсов в разные мышцы, либо последовательное, что является благоприятным условием, как для нервной деятельности, так и для мышечной работы. Поэтому все двигательные моменты надо строить, в основном на динамических условиях, обеспечивающих свободу и удобство игрового аппарата в игре.

Регуляция деятельности двигательной системы осуществляется центральной нервной системой. "Возбуждение" или "торможение" обеспечивает сокращение или расслабление соответствующих мышц.

**Возбуждение и торможение** – две стороны единого процесса протекают по закону распространения (иррадации) и сосредоточения (концентрации). На мышечном уровне процессы "распространения и сосредоточения" воспринимаются как уточнение качества и экономичность движения. При правильной деятельности нервно-мышечного аппарата – как считал Павлов -- самым благоприятным является среднее по силе и скорости протекание этих процессов.

Для правильной деятельности нервно-мышечного аппарата необходимо, чтобы в смене возбуждения и торможения сохранялся определенный ритм, создающий их уравновешенность между собой, что является основой согласованности (координации) в пианистическом аппарате. В противном случае в деятельности нервно-мышечного аппарата значительно быстрее наступает переутомление, что может вызвать зажим игрового аппарата. Это происходит за счет участия в движении одних и тех же групп мышц, что исключает для них смену работы и отдыха.

Пианистический аппарат следует рассматривать как единую двигательную кинематическую цепь, звенья которой связаны между собой и включают не только кости с их суставами, а взятые в целом подвижные

органы. Мера подвижности в данном случае определяется степенями свободы. Пианистам хорошо знакомо появление реактивных сил, вызывающих сопутствующие движения, с которыми ему нередко приходится бороться. Так, чем больше силы звука добавляет исполнитель, тем значительнее вовлекаются в движение предплечья, плечи, плечевой пояс. Изменяется поза за инструментом. Следует сразу для себя уяснить, в каком случае они являются необходимыми, а в каком будут лишними, мешающими. Принцип очень прост! Движение должно быть свободным, удобным, экономичным и главное, оно должно быть вызвано художественной необходимостью.

Каждому исполнителю присущи свои характерные особенности движений, отличающие его манеру звукоизвлечения, технику, удобные его рукам.

В фортепианной игре различаются три основных формы движений: "удар", "толчок" и "нажим". Можно добавить "скольжение" и любые сопутствующие движения, возникающие совместно с основными, например – движение кисти, предплечья и плеча, объединяющие пальцевые движения в пассажах и т.д.

Пианисту ни в коем случае не следует подавлять естественно возникающие сопутствующие движения, а наоборот следует научиться целесообразно их использовать. Например, репетиционные октавы в быстром темпе, создающие усталость и зажим, при объединении их обобщающим движением кисти и предплечья вверх и вниз исполняются легче и с меньшим напряжением. Часто ученики допускают лишние движения рук и корпуса. Это чрезмерные повороты предплечья и плеча при игре арпеджио сверху вниз, слишком высокий подъем пальцев, чрезмерный наклон корпуса к инструменту сильное отведение локтя и т.п. Такие лишние движения безусловно следует ограничивать.

В работе с произведением надо строго различать движения выражающие подлинные эмоции и лишние, показные, такие как позирование во время исполнения. Первые необходимо поощрять (это природная естественность исполнителя), а от последних следует отучать, так как это нередко ведет к скованности пианистического аппарата.

При формировании технических навыков определенную роль играют врожденные двигательные биомеханические способности и анатомо-физиологические особенности руки. Одни исполнители быстрее вырабатывают новые пианистические навыки и после перерыва легко их восстанавливают. Другие вынуждены приобретать их заново. О первых говорят, что они обладают "природной техникой". Техника в настоящем смысле этого слова является результатом целесообразной и систематической выработки навыков на основе приспособления к естественным функциям пианистического аппарата.

Большое значение в работе пианиста имеют двигательные качества -- быстрота, ловкость, сила и выносливость.

**Быстрота** - движение пальцев и кисти, перестройка пианистического аппарата при разной фактуре пассажей, способность к быстрым изменениям в движении, обусловленная лабильностью нервных процессов. В процессе тренировки лабильность увеличивается (до определенного уровня), ведущие звенья нервно-мышечного аппарата подтягивают отстающие. В результате вся система настраивается на более высокий ритм, что отражается в повышении беглости пальцев. Однако резкое повышение этого ритма может выбрать обратное действие – понижение лабильности игрового аппарата.

В фортепианной игре подобные явления происходят, когда исполнитель переходит к быстрым темпам слишком рано, в то время, когда нервно-мышечный аппарат еще не подготовлен к быстрому темпу, пальцы перестают слушаться, движение замедляется, в руке возникает "зажим". Во избежание этого, при тренировке беглости нужно постоянно, но с осторожностью повышать темп. Это способствует лабильности в нервно-мышечном аппарате и установлению общего ритма во всех его звеньях.

**Ловкость** – необходима в быстрых пассажах, при перестройке движений, в скачках, перелетах, совершаемых в быстрых темпах. Это индивидуальность нервной системы. Исполнители, обладающие природной двигательной ловкостью легче схватывают структуру движений и быстрее осваивают технические трудности. Ловкость развивается постепенным повышением быстроты технических пассажей и многократным повторением их в быстром темпе. Тренировка в медленном движении не обеспечивает развитие ловкости.

**Сила** – двигательное качество, связанное с напряжением мышц. Выполнение силовых упражнений для нервных процессов является особенно трудным. В работе над произведениями, требующими большой силы звука и высокого темпа нужно проявлять осторожность и постепенно увеличивать нагрузки, особенно при выработке силы и быстроты движений одновременно. В процессе тренировки все системы организма постепенно перестраиваются и создается возможность выполнять более трудные задачи.

**Выносливость** - необходима пианисту при исполнении виртуозных произведений. Если тренировка на выносливость вообще требует большой осторожности, то для пианиста с неудобными, узкими или маленькими руками она должна быть строго регламентирована, так как перенапряжение может вызвать отрицательные последствия вплоть до профессиональных заболеваний.

Маргарита Лонг пишет: "То, что подходит одной руке, может быть вредным для другой и нужно всегда приспосабливать технические задачи к характерным особенностям аппарата, к его анатомическому строению, структуре, размеру и природному растяжению".

Тренировка выносливости может продолжаться до появления мышечной усталости и ощущения скованности в руках. В игровом аппарате выносливость распределяется неравномерно. Так выносливость в мелкой пальцевой технике не обеспечивает выносливости в игре октав.



Под влиянием тренировки перво-мышечный аппарат совершенствуется, движения становятся свободные и экономичные. Сокращение мышц занимает меньшую часть времени, а период расслабления и отдыха становится длиннее.

Все двигательные качества для их развития нуждаются в постоянном подкреплении. Специальные исследования показывают, что длительные перерывы в занятиях вызывают снижение быстроты и выносливости. Поэтому пианистам не следует на долгое время исключать работу над техникой из своего режима.

### Типы нервной системы.

Педагогам хорошо известно, что одни ученики быстро и легко приспосабливаются к движению, схватывая его, как бы "на лету", другие те же задания осваивают с трудом. Такая разница напрямую связана с особенностями нервной системы в основу которых положены – сила, подвижность и уравновешенность нервных процессов.

Анализируя тип человека по силе протекания нервных процессов И.П.Павлов относит: холерика – к безудержному типу; сангвиника – к уравновешенному и сильному; флегматика – к уравновешенному но слабому; меланхолика – к слабому, у которого сильное раздражение вызывает не возбуждение, а торможение. Такие типологические особенности оказывают значительное влияние на жизнь, поведение человека.

Педагогу следует внимательно изучить особенности нервной системы ученика, с одной стороны не предъявляя к нему требований, которые по своим природным возможностям он не в состоянии выполнить, с другой стороны все время развивать его данные. Учитывая эти особенности, педагог может определить в каком именно направлении целесообразнее развивать способности ученика. Наличие высокой подвижности нервных процессов создает предпосылки для развития беглости и ловкости в технике. Склонность к созерцательности, присущая людям спокойного типа, помогает восприятию исполнителем "лирического плана или философской направленности". Определив характер способностей ученика, педагог может развивать его именно в том направлении, какое ближе и доступнее его природным данным.

Но из этого не следует, что ученика надо развивать односторонне, в пределах возможности педагог должен добиваться многостороннего его развития. При этом нужна большая осторожность и постепенность. Чрезмерные требования при данной нервной системе могут привести к нарушению равновесия между процессами возбуждения и торможения, выражающимися в срывах в игре, поведении и даже нервных заболеваниях.

Большое значение в развитии типологических черт имеет правильный подбор репертуара и режима труда. Ученикам с повышенной возбудимостью полезно больше работать над пьесами мелодического характера, над кантиленой. Медлительному и спокойному следует потрудиться над

произведениями с живым характером, вырабатывая при этом посильные для него беглость и ловкость.

### Виды фортепианной техники.

Установившиеся традиционные виды техники подразделяются на мелкую и крупную технику. К мелкой технике относятся группы обхватывающие не более пяти нот без смены позиций, гаммы, гаммаобразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике - тремоло, октавы, аккорды, скачки. Конечно, такая классификация не может охватывать всего неисчислимого богатства фактурных приемов. Однако работу над различными техническими особенностями не стоит рассматривать узко, только как умение быстро и чисто играть гаммаобразные и арпеджийные пассажи. В работе с техникой необходимо учитывать и ее выразительные качества.

В зависимости от стиля и содержания музыкального произведения пальцевая техника весьма разнообразна по характеру звука и тембра и поэтому ее следует подразделять на несколько видов: жемчужную, мелодическую, пальцевое *glissando*.

**"Жемчужная" техника** создает в звуке впечатление звонкости, округлости. Для такого звука не подойдет ни нажим с глубоким погружением пальцев в клавишу, ни удар. Чтобы достигнуть нужного характера звука требуется взаимодействие всех звеньев руки, передающих вес и динамическую нагрузку. Пальцы при этом получают большую самостоятельность, так как их силы достаточно для извлечения звука такого качества. Он достигается цепкими "хватательными" движениями скольжения пальцев под ладонь, являющимися как бы основным звеном в исполнении данного вида техники. Другие части руки будут вспомогательными, они направляют руку по "рисунку" пассажи, регулируют меру и дозировку движений, создавая свободу и экономичность. Для достижения необходимой беглости в "жемчужной" технике, снятие нагрузки с пальцев и пястной части руки - обязательно. Во избежание давления веса верхних частей руки на пальцы и для их цепкости, пассажи такого характера полезно поучить приемом пальцевого *staccato*. При этом необходимо следить, чтобы пальцы высоко не поднимались и после удара быстро подбирались под ладонь. Рука не должна опираться или давить на пальцы, она как бы "повисает" над клавиатурой, вес ее поддерживается мышцами верхних частей руки и плечевого пояса.

**"Пальцевое" *staccato*** вырабатывается в медленном темпе теми же движениями, что и в "жемчужной" технике. Этот прием вырабатывает умение быстро снимать пальцы с клавиш и подбирать их под ладонь. Рука не имеет возможности "давить" на клавишу, что обязательно привело бы к ощущению тяжести и затормозило бы беглость.

**Технику Leggiero** можно отрабатывать при помощи одновременного движения пальцев и подготовкой следующий без задержки. Для достижения высокого качества нужна постоянная слуховая проверка ровности звука и ритма, а также необходимо следить, чтобы высота подъема пальцев была примерно одинакова (включая и 1п). Опускание пальцев с разной высоты создает в звуке и ритме неровность. А.Есипова считала, что не быстрота, а звуковая и ритмическая ровность определяют красоту мелкой пальцевой техники. В некоторых эпюдах мы встречаем мелодические обороты, где "поет" не только мелодия, но и аккомпанемент. Такой вид техники можно назвать мелодическим. В таких произведениях именно мелодия и аккомпанемент являются выразительными средствами исполнения певучих мелодических пассажей.

Характер певучего звука достигается погружением пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом (Глинка "Ноктюрн") в зависимости от нюансировки. Чем скорее темп, тем легче должен быть нажим. Перед исполнителем ставятся звуковые задачи. Основным звеном здесь являются верхние части руки. Мягким нажимом они передают динамическую нагрузку, а гибкие боковые или вращательные движения кисти и предплечья способствуют более удобному положению пальцев на клавиатуре, создавая певучесть и пластичность в исполнении мелодических пассажей. Большое значение следует уделять свободе и гибкости в запястье, следуя за тем, чтобы звук "переливался" из ноты в ноту. Это помогает избежать стука, который возникает при ударе пальца по клавише.

В некоторых произведениях встречается техника пальцевого *glissando* (Григ: Шествие гномов).

Характер звука и тем пассажей не позволяют применить здесь нажим или толчок. В них не требуется отчетливость каждой ноты, нужна возможная быстрота исполнения, так как основной задачей является стремление к последней ноте пассажа, создающего впечатление *glissando*.

Для такой техники лучше всего применить скольжение пальцев по клавишам без подъема и размаха. Первый палец подкладывается плавно, без боковых движений кисти, без толчков и акцентов. Именно от ловких движений 1п зависит ровность и быстрота в этом виде технике.

**Техника пальцевого *glissando*** может вырабатываться так же, как техника Leggiero. Пальцы не следует поднимать высоко, но и не нужно "подбирать" их под ладонь как в "жемчужной" технике, так как на эти движения при быстром темпе не будет времени.

В медленном темпе полезно поучить пассажи ударяя клавиши с небольшим размахом пальцев. При этом руку слегка наклонить в сторону, исполняемого пассажа. Пальцы будут ударять по клавишам боком нижней части фаланги. Следует избегать кистевых движений. В быстром темпе они будут заметны и помешают ровности в переходах, соединяющих позиционные группы.

Такое рассмотрение пальцевой техники на основе ее зависимости от стиля, содержания произведения, распространяются на гаммаобразные, арпеджийные пассажи и пятипальцевые группы.

**Арпеджио** – это особый прием исполнения аккордов, где звуки берутся не одновременно, а последовательно. Арпеджио имеет характерные особенности связанные с широким расположением руки и с необходимой ловкостью переноса руки, либо подкладывания 1п при смене позиций (особенно при исполнении движения сверху вниз).

Виртуозное исполнение арпеджио требует не подкладывания 1п. Legato, а плавных и гибких переносов руки из позиции в позицию с минимальным поворотом локтя.

Известную трудность для исполнителя представляют собой **двойные ноты**. Сложность заключается в одновременном проведении 2х голосов разными по строению и силе пальцами. В двойных нотах в связи с правильным голосоведением выделяется то верхний, то нижний голос.

Аппликатура не позволяет играть без смены позиций одновременно оба голоса Legato и в зависимости от того, какой из голосов является ведущим (мелодическим) или в каком направлении играется пассаж, Legato сохраняется в одном из голосов, используя скользящие, позиционные движения (вверх связываются ноты в верхнем голосе, вниз – в нижнем). Работать с двойными нотами следует начинать в средних и старших классах музыкальной школы, используя этюды и упражнения, постепенно усложняя задачу.

**Трель** условно можно отнести к мелкой пальцевой технике. Работа с трелью – особый психодвигательный дар. Она выполняется быстрыми ударами пальцев при вспомогательных колебательных движениях кисти, рука на весу поддерживается крупными мышцами. Для усиления звука колебательные движения увеличиваются, превращаясь в размах. Основным источником силы и энергии выступают уже не пальцы, а кисть и предплечье, передающие динамические усилия в пальцы. Аппликатуру в трели исполнитель может брать на свое усмотрение, в зависимости от ее особенностей. Например, легкую трель на рiано лучше исполнять 2-4 пальцами, при небольших колебательных движениях кисти. При усилении звука до forte трель целесообразно играть более сильными 1-3 пальцами, при сопутствующих движениях руки.

Учить трель нужно в определенной ритмической организации, лучше всего триолями, так как они предполагают чередование ударений на разные пальцы, участвующие в трели.

В медленном темпе пальцы самостоятельны, их форма слегка вытянута, подъем значительный, движение идет от запястья. Вытянутая форма пальцев способствует свободе движений и легкости звучания. Если трель должна звучать четко и ярко, пальцы следует закруглить, их движения становятся более энергичными. Пальцы «держаться» за клавиши, подъема – никакого!

**Тремоло** – быстрое многократное чередование 2х созвучий или 2х не смежных звуков. При работе над тремоло нельзя упражняться ни медленно, ни напряженной или свободной кистью. Работа должна быть распределена между кистью, запястьем, предплечьем и если необходимо- локтем.

Плечо образует "ось" от которой должно идти вибрирующее движение вовлекающее все части руки расположенные по пути к пальцам. Движение опирается на ощущения играющего, словно вся рука во время игры подвергается действию электрического тока.

Сокращенно тремоло обозначается нотами крупной длительности (чаще всего половинными или целыми), а количество поперечных "ребер" – указывает на длительность звуков в тремоло.

**Репетиция** (repetto – повторение) – быстрое повторение одной и той же ноты. Смена пальцев обязательна. Работа играющих пальцев направлена к 1п и центру ладони. Положение руки собранное. Наиболее часто встречающаяся аппликатура 3, 2, 1 выполняется с небольшими вращательными движениями в пястной части руки.

Пальцы быстро снимаются с клавиш, не погружаясь в них глубоко. Мы получаем звук лишь слегка "залев" клавишу пальцами. Репетиции следует учить в разных темпах от относительно медленного, до быстрого. Чем скорее темп репетиций, тем ближе к клавишам должны находиться пальцы. Движение размаха пальцев уменьшается и заменяется скольжением кончика пальца под ладонь.

При длительном исполнении трели, тремоло и репетиций моменты расслабления в работе мышц слишком кратковременны, чтобы дать им необходимый отдых. Поэтому у неопытных нетренированных исполнителей, при длительной игре этих видов техники быстро возникают зажимы и утомления. Опытные пианисты умеют использовать для отдыха подъем, опускание кисти, что способствует освобождению руки.

**Украшения** (мелизмы) – по характеру движений близки к мелкой пальцевой технике. При переходе от мелодии к украшению необходимо вовремя снять "нагрузку" с руки. Вес руки поддерживается верхними ее частями, а пальцы не должны давить на клавиши.

**Форшлаг** (мордент) – для четкости в исполнении необходимо чтобы отыгравший палец быстро снимался с клавиши. Перед форшлагом или мордентом можно использовать небольшой замах пальцев, который мобилизует руку и создает готовность пальцев к движению. Высота замаха пальцев обязательно должна быть разной: палец ударяющий первым "замахивается" меньше, чем второй, который подготавливается с большим замахом. Одинаковое движение обоих пальцев привело бы к одновременному удару. В группетто, когда требуется акцент на первой ноте, так же удобен небольшой замах. Если группетто "вливается" в мелодическую ноту, то последняя берется с опорой, без замаха.

Пианистам еще не владеющим мелкой пальцевой техникой рекомендуется учить украшения отдельно, в медленном темпе, следя за

точностью исполнения окончаний, так как очень часто оно "забалтывается" именно в момент перехода от украшения к последующим нотам.

**Октавы** по принятой у пианистов классификации относятся уже к крупной технике (*martellato*).

Октавы *martellato* выполняются крепко поставленными пальцами, при сохранении в руке формы "свода". Кисть чуть приподнята для передачи динамической нагрузки от верхних частей руки на пальцы. Для небольших рук следует с особой тщательностью добиваться правильного положения руки. Кисть должна быть ниже пясти и весь упор сосредотачиваться в своде идущей от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном куполообразном положении кисти. Следует обратить внимание на то, чтобы пальцы при игре октав ни в коем случае не прогибались и не были расслабленными.

**В аккордовой технике** необходимо прежде всего добиваться одновременного звучания всех нот (от 3х до 5ти). Стройное звучание аккорда зависит от правильного положения руки: рука должна иметь форму свода, не прогибать пястные косточки, не опускать запястье во избежание перенапряжения, которое может возникнуть при фиксированной форме руки. Освобождение руки происходит в воздухе, при смене аппликатурных позиций. (Беркович: "Прелюдия").

Очень часто ученики не прослушивают в аккордах басовые или средние голоса. В зависимости от художественной задачи и голосоведения нужно уметь "высветлить" в аккорде на фоне других голосов тот, голос, который в данный момент является наиболее важным.

В исполнении аккомпанемента в таких произведениях как вальс, мазурка, полька и т.п., где требуется опора на бас и более легкое звучание аккордов, перестройка руки и подготовка ее формы должна происходить в момент переноса руки от баса к аккордам. Если не перестроить в воздухе руку и не снять нагрузку, аккорды будут звучать тяжело и грузно. Такой аккомпанемент следует учить движением по дуге от аккорда на бас, осуществляя возвратное движение близко к клавиатуре, "схватывая" аккорд цепкими пальцами. Так же необходимо внимательно подобрать аппликатуру, во избежание зависимости пальцев. Например, бас играть с "5" пальца, а аккорда с "4".

И в заключении поговорим о **скачках и переносах руки**.

Работа над этим видом техники заключается в тренировке точных движений, объединяющих при скачке отправную точку и цель. Это должно быть единое движение по дуге, но для того, чтобы рука не перелетала цель, в какой-то момент следует включить "торможение". До момента "торможения" движение должно быть стремительным. Боязнь не попасть на цель приводит к перевозбуждению в нервной системе, что проявляется в судорожности, некой хаотичности и суете движения. Необходимо психологически настроиться на такие широкие полетные движения. Скачки рекомендуется учить в медленном темпе при быстром переносе руки.

Особенно трудные скачки полезно учить с закрытыми глазами, опираясь на "мышечные ощущения". (Э. Григ «Шествие гномов»)

Развитие техники пианиста должно быть разнообразным. Важно, чтобы у ученика в "руках" постоянно были многие виды техники, независимо от того, что он учит в данный момент.

### Штрихи.

Рассматривая некоторые аспекты фортепианной техники следует не забывать о значении штрихов. Штрихи играют важную роль не только в выразительности исполнения, правильное их применение во многих случаях облегчает выполнение технических трудностей.

**Legato** – важнейшее средство выразительности в фортепианной игре, придающее звуку певучесть, протяжность. Пение на фортепиано зависит, прежде всего от воображения, от представления вокального звучания, ведения линий в мелодии, а так же от владения приемами Legato как в кантлене, так и в мелодических пассажах. Для достижения Legato очень важно представить звук в его протяжности. Звучащая в воображении исполнителя певучесть фортепианного звука помогает найти приемы для овладения этим выразительным компонентом исполнения. При отсутствии такого представления и неумения вести мелодическую линию появляется жесткость и "ударность" в игре.

Legato требует плавного и связного перехода и переноса веса пальца на палец, без перерывов между звуками.

**Non Legato** используется для достижения звука *martellato*, а так же для удобного исполнения широко расположенных пассажей, требующих растяжения руки. Оно помогает при неудобном повороте, позволяя сохранить в пассажах собранную форму руки, и облегчает усвоение позиции.

**Portamento** - по своему звучанию находится между *staccato* и Legato. в зависимости от художественной задачи Portamento выполняется с большей или меньшей нагрузкой руки, достигается переносом веса от предплечья и кисти на "погружаемые" в клавиши пальцы.

**Staccato-leggiero** -- применяется в быстрых пассажах. Легкий прозрачный звук достигается размаховым движением слегка вытянутых пальцев. Выбатывать его следует ударами пальцев, снимая нагрузку с нижних частей рук. Рука поддерживается плечом и плечевым поясом.

**Пальцевое Staccato** - напоминает звучание "жемчужной" техники. Для осуществления этого штриха лучше пользоваться приемом пальцевых репетиций. Скользя по клавиатуре, пальцы как бы стирают пятнышко с клавиши, рука и партии близко над клавиатурой при поддержке плеча и плечевого пояса. Высокий подъем или замах кисти только помешают быстроте и легкости.

## Аппликатура.

Как в художественной, так и в технической работе большое значение имеет правильный подбор аппликатуры. Осваивая определенные аппликатурные формулы на гаммах и арпеджио исполнитель вырабатывает определенные навыки, формируя соответствующие двигательные динамические стереотипы, которые способствуют автоматизации и закреплению движений.

Необходимо проделать две работы:

1. Подобрать удобную аппликатуру для конкретного пассажа.
2. Заучить посредством разумного числа повторения эти пальцы так, чтобы они сами становились по привычке куда следует и чтобы об этом не надо было думать во время исполнения.

Если пальцы подобраны неправильно, то сколько не учи пассаж, не достигнешь ни быстроты, ни четкости, ни уверенности. Во время выступления будешь либо "мазать", либо сорвешься. Дело в том, что наши 10 пальцев должны следовать нашим распоряжениям. **Только тогда их работа будет толковой и уверенной.** Каждый палец имеет свой особый характер, свою природную звучность. Когда нам нужно сыграть какой-либо пассаж сильным звуком, мы пользуемся 1 и 3 пальцами. Когда звучанию хочется придать мягкость, нежную звучность – то 4 палец и т.д.

Поэтому не надо легкомысленно относиться к выбору пальцев. Первоначально внимательно просмотрите выставленную в нотах аппликатуру, определив для себя: где требуется растягивание пальцев, где подкладывание 1 пальца, а где необходимо сжатие всех пальцев, их сближение. При таком порядке работы не потребуется слишком много раз повторять пассаж, пальцы быстро привыкают к такому осмысленному положению и пассаж выучивается гораздо быстрее и с меньшим числом повторов.

Часто аппликатура в нотах не выставляется, и мы сами подбираем для своих пальцев удобное ей положение, и тогда не надо забывать о правильной группировке пальцев.

Любой пассаж разделяется на **технические группы**, на такой ряд нот и пальцев, которые можно исполнять при совершенно спокойной руке не перемещая ее положения на клавиатуре. Как только нам необходимо передвинуть руку начинается другая техническая группа. Так можно разбить любой пассаж на группы: по 4, по 3, по 2.

Несколько быстрее и лучше идет разучивание пассажей при разбивке на группы. Мы можем легко убедиться, если поучим таким способом гаммы, арпеджио.

Помимо технической группировки есть **ритмическая группировка**.

Когда в одну техническую группировку входит много нот, из этой массы нот нужно образовать несколько ритмических групп и учить их с помощью небольших акцентов на первой ноте каждой ритмической группы.



Акценты следует делать художественно, чуть сильнее остальных нот. Акцентируемая нота не должна терять певучесть и резко выделяться. От такой акцентировки исполнителю будет только польза.

Есть еще третий вид группировки - это **группировка по направлению мелодического рисунка** (контурная). Такую группировку полезно делать в очень длинных пассажах на мелкую технику.

Легче всего выучиваются пассажи, в которых все три группировки совпадают (этюды К. Черни).

Больше и труднее пассажи усваиваются когда эти группировки не совпадают.

Нужно ли прорабатывать пассажи и технические места с помощью всех видов группировки. Конечно нет. Всегда и обязательно нужно делать техническую к ритмической и контурной по необходимости.

Аппликатура должна обдумываться с первых этапов работы над произведением. В ней не должно быть ничего странного. Все движения нужно доводить до автоматизма. Неправильно выученная аппликатура переучивается с большим трудом, так что ее следует тщательным образом разобрать как сточки зрения указаний автора, так и сточки зрения приспособления ее к возможностям вашего пианистического аппарата.

### Темп.

При первом прочтении технического места применяем медленный темп. Чем оно труднее, тем медленнее его следует разучивать. Необходимо брать тот темп, при котором с уверенностью будем брать верные ноты верными пальцами. Стоит проиграть такое место несколько раз и уже можно добавлять темп. При таком разучивании мы не будем ошибаться ни в темпе ни в аппликатуре. Но слишком долго задерживаться на медленном темпе все же не стоит, так как пальцы и руки настолько привыкают к медленному темпу, что потом их долго приходится приучать к более быстрому движению. Это очень тормозит техническое продвижение. Следует пробовать все больше быстрый темп, постепенно приближаясь к требуемой скорости. Но не следует забывать, что если попытка более быстрого темпа не удалась, необходимо вернуться к более медленному темпу, а иногда даже к самому медленному и заново проделать всю проделанную ранее работу. Но даже если техническое место выучено, много играть их в быстром темпе опасно. Это приводит к "забалтыванию". Чаще нужно возвращаться к среднему темпу, чтобы не испортить проделанную ранее кропотливую, долгую работу!

Работая в медленном темпе, следует ли играть все звуки сильно, или лучше сразу применять различную силу звучания. Многие педагоги считают, что механическая работа портит музыкальность, тормозит художественное развитие и мешает содержательности исполнения. Конечно, когда каждый звук резко и грубо "вколачивается" как гвоздь в клавиатуру, повторяя это в медленном темпе бесконечное количество раз - такой способ работы

порочен. При такой работе теряется связь между звуками, теряется возможность добиться художественного исполнения.

Но можно ли сказать, что медленная работа одинаково сильным звуком не должна применяться. Это неверно. Если делать эту работу ставя перед учеником художественные задачи, то она оказывается не только не вредной, а порой очень полезной и даже необходимой. Без такой работы в пассажах пропадают некоторые ноты, теряется ясность, четкость каждого звука. При такой работе следует ограничиться звуком менцо-форте или даже менцо-пиано. Но слишком долго не следует оставаться на такой работе, чтобы не превратить ее в механическое заучивание. Очень полезно работать с техническими трудностями на пианиссимо. Это дает слуху и рукам отдых, помогая в дальнейшем делать оттенки-крещендо и димидуэндо. применение оттенков не только дает художественность технической работе, но и создает большую техническую уверенность.

Многие полагают, что работа закончена, если они могут одинаково ровно и уверенно пополнить технические места без оттенков, а потом удивляться, когда при исполнении у них что-то не получается. Причина в том, что они не провели техническую работу через самую важную и последнюю стадию – художественно-технической проработки. Только она дает полную уверенность и законченность самой технике исполнителя.

### **Ошибки в технической тренировке.**

Следует указать также на ошибки, причина которых кроется в неумении рационально использовать возможность пианистического аппарата, вследствие непонимания единства и взаимодействий частей руки и корпуса. Во время исполнения технических пассажей необходимо менять положение корпуса и ног, особенно при переносе рук в верхний регистр. Это придает посадке устойчивость и снимает напряжение и скованность в игре.

Очень часто неопытный исполнитель не может соединить в игре "крепкие" пальцы с освобождением кисти и предплечья. И при усилении звука появляется неправильная опора на пястную часть руки, которая также создает зажим. Во избежание этого в технике при игре forte целесообразно применять прием размаха или толчка путем переноса динамической нагрузки от верхних частей пианистического аппарата на крепко поставленные пальцы, с последующим освобождением. Таким образом снимается лишняя нагрузка с кисти, а пальцы превращаются в устойчивые "подпорки (Нейгауз)", выдерживая вес руки. Этот прием вырабатывает умение расслаблять мышцы и является отличным способом достижения свободы у учеников, страдающих скованностью движений. Так же во время игры ученика часто приходится наблюдать «прогибание» пальцев в концевом суставе.

Палец, не "спаянный" в суставах, теряет свою упругость и часть энергии применяемой пианистом, расходуется впустую. Обычно это связано с излишним давлением на пассивные пальцы. Чтобы этого избежать, нужно

неустанно следить за тем, чтобы пальцы не прогибались во время игры. Чтобы это исправить, полезна тренировка пассажей в медленном темпе движением "толчка" от верхних частей руки, при котором поставленные и "спаянные" в суставах пальцы получают устойчивость.

Иногда ученики не умеют своевременно снимать пальцы с клавиш, задерживаясь на них, что приводит к вязкости и нечеткости в технике. За этим надо тщательно следить, так как вовремя снятые пальцы способствуют точному вступлению в работу мышц, обеспечивающих обратное движение пальцев. Это создает точность и четкость в исполнении технических пассажей.

К недостаткам в технике пианиста относится и отсутствие плавности, слитности, проявляющейся в неуклюжих, лишних или преувеличенных движениях. Возникают они нередко из-за того, что ученик играет слишком близко к краю клавиш. Это создает большое неудобство при переходах с белых клавиш на черные и обратно, особенно в момент подкладывания I пальца при игре legato в быстром темпе.

С самых первых уроков ученика надо приучать удобно располагать пальцы на белых и черных клавишах. Первый палец должен опираться на нижнюю фалангу, а средние (2, 3, 4) пальцы, если необходимо достать черную клавишу, немного вытягиваются. Движение перехода с черных на белые и наоборот должны предусмотрительно подготавливаться на предыдущих нотах без толков, когда расстояние между нотами не позволяет соединить их связно пальцами, переход из позиции в позицию осуществляется главным переносом руки. От своевременного выявления и устранения ошибок в работе зависит развитие в технике.

Чем дольше ученик учит неправильными приемами, пальцами и т.д., тем труднее они исправляются.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сложность фортепианной фактуры изучаемых произведений требует от пианиста не только овладения виртуозными движениями пальцев, кисти, предплечья, плеча, но и тончайшей, точнейшей координированности в работе всего организма, включая корпус. Если к этому добавить необходимость овладения палитрой звуковых красок, что требует не только развитой техники движений, но и развитого тембрового, динамического и артикуляционного слуха, а также владения искусством педализации, то, пожалуй, сказано наиболее существенное о технических задачах, характеризующих вторую стадию развития пианиста как стадию овладения всеми основными ресурсами пианистической техники.

На этой стадии, как и на предшествующей, работа ведется в основном под неослабным руководством педагога. По-прежнему пианизм педагога, его педагогический опыт и талант существенно сказываются как на количестве, легкости и быстроте успехов, так и на качественных особенностях техники и на всем облике учащегося.

Основной формой организации работы с учащимся является урок с ним педагога. На уроке педагог дает должное направление работе, необходимые учащемуся знания и навыки. Каждый урок представляет своего рода звено в цепи занятий педагога. Необходимо сделать, чтобы уроки проходили регулярно, обеспечивая непрерывность работы учащегося и приучая его к систематичности в занятиях. Общее назначение урока, при всем разнообразии задач, вытекающих из конкретных условий занятий с учащимся, можно определить как проверку состояния работы ученика на данный момент и обеспечение ее успешности в дальнейшем. Основное содержание урока обычно составляет работа с учащимся над разучиваемыми им произведениями и связанная с этим работа над развитием тех или иных исполнительских навыков. В урок веристически входит также ознакомление с новыми произведениями (в плане прослушивания только разобранных произведений, исполнения педагогом отдельных сценических в связи с изучаемыми).

В построении урока труднее всего найти время для вспомогательных форм работы: для упражнений для слуха, для игры на слух. Для основной группы упражнения памяти, артефактов время обычно уделяется - по традиции - в самом начале урока, на всякое же другие упражнения (часто крайне нужные) чаще всего «не хватает времени».

Ключ к разрешению вопроса лежит, очевидно, в воспитательной работе: нужно, чтобы ученик понял - или, хотя бы поверил - что надо работать над упражнениями каждый день, независимо от того часто или не часто педагог проверяет эту его работу.

На протяжении ряда лет ученик у пианиста вырабатываются рациональные рабочие навыки и целесообразная методика занятий. Он все больше овладевает умением осваивать музыкальные произведения и добиваться развития своих природных задатков. Чем раньше, тем больше созревает способность работать осознанно и самостоятельно. Время и мера успехов в этом отношении, не говоря о таланте и методике работы педагога, под руководством которого воспитывается пианист, зависят от музыкально-пианистических способностей воспитанника, а также от его общего развития и инициативы.

Накопленный опыт, знания и умение в условиях самостоятельной работы делают уже возможным проявление индивидуальности пианиста как художника-музыканта со всеми присущими ему особенностями музыкального мышления и переживания, со своей манерой выражения музыки в исполнении со своим отношением к инструменту. Пианист уже не ограничивается тем, что произведение «выучивается», то есть старательно выполняются нотные предписания.

Вопросы фортепианной техники нередко рассматриваются, обособленно, вне связи с развитием музыкальности ученика. Многие педагоги недооценивают ту истину, что инструментальная техника - явление психологическое и следовательно абстрагировать и развивать ее следует в тесном единстве со всем комплексом музыкальности. Без этой связи

технические достижения, какими бы они богатыми не были, не могут использоваться для высших целей музыкально-исполнительского искусства. Важнейшая задача педагога инструменталиста - работать над техникой с каждым учеником так, чтобы технические средства превратились в средства выразительности, отвечающие требованиям изучаемого произведения.

## ИСПОЛЬЗУЕМАЯ МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. А.Д.Алексеев. «История фортепианного искусства». Части 1 и 2.
2. И. Гофман. «Фортепианная игра».  
«Ответы на вопросы о фортепианной игре».
3. Габор Дарвош. «Книга о музыке».
4. Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры».
5. Б. Милич. «Воспитание ученика – пианиста».
6. М. Зильберквини. «Фортепиано».
7. О.Панкова, О.Гвоздева. «Воспитание музыкального мышления детей».
8. Р.Е.Илюхина. «Основы двигательной техники пианиста».
9. Методические материалы в помощь педагогам музыкальных школ.
10. С.Майкапар. «Как работать на рояле», ред.Б.Л.Вольмана.
11. «Современные пианисты» - информационный справочник