

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры  
дополнительного образования детей  
“Детская школа искусств № 8 им.Н.А.Капишникова”  
Таштагольского муниципального района**

**Методическое сообщение**

**" Фортепианная техника "**

**Выполнил: Преподаватель  
по классу фортепиано  
Шевелёва Н.В.**

**Мундыбаш – 2014г.**

## Содержание

Введение

1. Виды фортепианной техники.
2. Штрихи.
3. Об аппликатуре.
4. О технической тренировке.
5. Ошибки в технической тренировке.
6. Работа над этюдами.

Заключение

Используемая литература.

## Введение

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

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

Пианист должен представлять себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уводили пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал.

## Виды фортепианной техники.

Традиционно техника подразделяется на мелкую (пальцевую) и крупную. Мелкая – это гаммы, гаммаобразные пассажи, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике относится: тремоло, октавы, аккорды, скачки. Однако, как правило, в мелкую технику постоянно включаются и приёмы крупной техники. Поэтому указанное подразделение надо понимать условно. Мелкая техника это не только умение быстро и чисто играть гаммаобразные и арпеджийные пассажи без учёта её выразительных качеств. Пальцевая техника весьма разнообразна по характеру звука и тембра и подразделяется на несколько видов:

- технику *martellato*,
- жемчужную (*jeu perle*),
- *leggiero*, - мелодическую,
- пальвое *glissando*.

**Техника *martellato*.** Этот вид техники применяется во всех случаях, когда нужен «плотный» звук и чёткость. Требуется взаимодействие всех звеньев руки, передающих вес и динамическую нагрузку приёмом толчка в крепко поставленные пальцы. Используются сопутствующие колебательные движения, размах кисти и предплечья, при поддержке руки мышцами плеча и плечевого пояса. Благодаря включению более мощных мышц эти движения, превращаясь во вспомогательные, помогают добиться нужной силы звука без лишнего напряжения. Этюды с техникой *martellato*, для освобождения руки и выработки точной смены напряжения и расслабления полезно поучить в медленном темпе крепкими пальцами, используя боковые колебательные движения.

**Жемчужная техника.** Эта техника свойственна не всем пианистам. Этот вид техники создаёт в звуке впечатление звонкости, округлости. Пальцы здесь более самостоятельные, так как их силы достаточно для извлечения такого качества звука. Он достигается цепкими «хватательными» движениями скольжения пальцев под ладонь. Это является основным звеном в использовании данного вида техники. Другие части пианистического аппарата направляют руку по рисунку пассажей, регулируют меру и дозировку движений, создавая свободу и экономичность. Для достижения необходимой беглости, снятие нагрузки с пальцев и пястной части руки обязательно. Пассажи такого характера полезно учить приёмом «пальцевого» *staccato*. Следить, чтобы пальцы высоко не поднимались и после удара быстро «подбирались» под ладонь. Рука не должна опираться или давить на пальцы. Она «повисает» над клавиатурой, вес её поддерживается мышцами

верхних частей руки и плечевого пояса. «Пальцевое» staccato вырабатывается в медленном темпе теми же движениями, которыми пианист пользуется в «жемчужной» техники в быстром темпе. Этот приём вырабатывает умение быстро снимать пальцы с клавиш и «подбирать» концы их под ладонь. Нередко ученики для освоения данного вида пальцевой техники ошибочно применяют приём «кистевого» staccato. Не нужно забывать, что кисти не приспособлены к быстрым повторным движениям.

**Техника *leggiero*.** Здесь не нужны «хватательные» движения, применяемые в «жемчужной» технике. Рекомендуются лёгкие удары менее закруглённых пальцев. Пальцы как бы слегка «похлопывают» по клавишам лёгкими размаховыми движениями. Вес руки не должен давить на пальцы, иначе пальцы потеряют возможность точно и быстро отпускать клавишу, что необходимо для создания в пассажах впечатления прозрачности. Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти при поддержке верхних частей руки и плечевого пояса, помогающих пальцам свободно выполнять их тонкую филигранную работу. Эту технику можно выработать следующим приёмом: пальцы в медленном темпе совершают два быстрых движения одновременно. Тогда как один палец опускается на клавишу, следующий и остальные – подготавливаются, слегка поднимаясь над клавишами. Так при ударе вторым пальцем, одновременно с остальными поднимается третий палец (при движении вправо) и, наоборот, при опускании третьего пальца (при движении влево) одновременно поднимаются второй и другие пальцы. Такой прием значительно помогает быстроте пальцев. Для достижения высокого качества нужна неустанная слуховая проверка ровности звука и ритма, а также наблюдение за одинаковой высотой подъема пальцев, включая и первый палец. Мелодический вид техники. Это такой вид техники, когда «поёт» не только сама мелодия, но и аккомпанемент. Характер певучего звука достигается «погружением» пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом, в зависимости от требуемой нюансировки. Чем скорее темп, тем легче должен быть нажим. Мера и дозировка связана со звуковыми задачами. Основным звеном являются верхние части руки. Мягким движением нажима они передают пальцам динамическую нагрузку, а гибкие боковые или вращательные движения кисти и предплечья способствуют более удобному положению пальцев на клавишах, создавая певучесть и пластичность в исполнении мелодических фигураций. Большое внимание следует уделять свободе и гибкости в запястьях, следя, чтобы звук «переливался» из ноты в ноту.

**Техника пальцевого *glissando*.** Здесь не требуется отчетливости каждой ноты. Основной задачей является стремление к последней ноте пассажа, создающего впечатление *glissando*. Для такой техники лучше всего применять скольжение пальцев по клавишам без подъема и размаха. Рука, поддерживаемая в плече и плечевом поясе, ведет пальцы по направлению

пассажного рисунка. Первый палец подкладывается плавно, без боковых движений кисти, без толчков и акцентов. От ловких движений первого пальца в большей степени зависит ровность и быстрота выполнения этого вида техники. Пальцы не поднимаются высоко, но и не нужно «подбирать» их под ладонь, как в «жемчужной» технике, так как на эти движения при требуемой быстроте не будет времени. Полезно учить такие пассажи в медленном темпе, ударяя клавиши с небольшим размахом пальцев. При этом, нужно слегка наклонить руку в сторону текущего пассажа, для чего пальцы ударяют по клавишам боком нижней фаланги. Следует избегать кистевых движений – в быстром темпе они будут заметны и помешают ровности в переходах, соединяющих позиционные группы.

### **Арпеджио.**

Арпеджио могут исполняться *martellato*, *leggiero*, быть мелодическими. Техникой *glissando* они невыполнимы. Virtuозное исполнение арпеджио требует не подкладывания первого пальца *legato*, а плавных, гибких переносов руки из позиции в позицию с минимальным поворотом локтя.

### **Двойные ноты.**

Двойные ноты представляют известную трудность. Сложность заключается в одновременном проведении двух голосов разными по строению и силе пальцами. Двойные ноты могут исполняться техникой *martellato*, мелодической и техникой *leggiero*. «Жемчужная» техника неосуществима. Двойные ноты могут быть прозрачными и певучими, в них выделяется то верхний, то нижний голос, в зависимости от художественных задач или требований голосоведения. *Legato* в двойных нотах сохраняется в одном из голосов. Это обеспечивается аппликатурой и используемыми скользящими движениями. При исполнении гамм двойными терциями для достижения *legato* А. Есипова рекомендовала при игре вверх связывать ноты в верхнем голосе, при игре вниз – в нижнем голосе, а Г. Г. Нейгауз – проиграть каждый голос отдельно, сохраняя аппликатуру двойных нот.

### **Трель.**

Трель условно относят к мелкой пальцевой технике. Она выполняется быстрыми ударами пальцев при вспомогательных колебательных движениях кисти, на поддержке веса руки крупными мышцами. Для усиления звука колебательные движения увеличиваются, превращаясь в размах. Основным источником энергии в этом случае будут не пальцы, а кисть и предплечье, передающие динамические усилия в пальцы. Аппликатуру в трели можно менять. Легкую *tr* в *piano* лучше исполнять вторым и четвертым пальцами, позволяющими вовлекать небольшие колебательные движения кисти. При

усилении *tr* до *forte* целесообразно играть более сильными первым и третьим пальцами, при сопутствующих вспомогательных движениях руки. В длительной *tr* во избежание утомления следует менять пальцы со второго и четвертого на первый и третий и наоборот. В некоторых случаях может быть удобна смена пальцев с первого и третьего на второй и третий. Трель, по возможности, лучше не играть соседними пальцами – третьим и четвертым, четвертым и пятым, т.к. четвертый палец в известной мере ограничен в движениях. Трель учат в разных темпах, от медленного до быстрого, с постепенным ускорением и изменением силы звука от *p* до *f* и наоборот. Полезно учить с акцентом через ноту, по триолям, квартолям и т.д.

### **Украшения (мелизмы).**

Украшения (мелизмы) по характеру движений близки к мелкой пальцевой технике. При переходе от мелодии к украшению нужно уметь вовремя снять нагрузку с пальцев. Вес руки поддерживается верхними ее частями, а пальцы не должны «давить» на клавиши. Для четкости в исполнении форшлагов необходимо, чтобы «отыгравший» палец быстро снимался с клавиши. Перед форшлагом и мордентом можно рекомендовать небольшое замаховое движение пальцев. Этот замах мобилизует руку и создает готовность к требуемому движению. Высота замаха пальцев должна быть обязательно разной: палец, ударяющий первым, «замахивается» меньше, чем второй, который подготавливается с несколько большим «замахом»: одинаковое движение обоих пальцев привело бы к одновременному удару. В группетто, когда требуется акцент на первой ноте, также удобен небольшой замах.

### **Пальцевые репетиции.**

Пальцевые репетиции по движениям относятся ближе всего к «жемчужной» технике. Основным является скольжение пальцев под ладонь. Но при игре репетиций прибавляется ещё сопутствующее вращательное движение кисти, позволяющее пальцам быстро сменяться на клавише, причём в движение вовлекается и предплечье. Собранная форма пясти – обязательное условие исполнения репетиций. Плечо и плечевой пояс поддерживает вес руки. Движения вращения должно быть экономным, большой размах мешает скорости, ловкости подмены пальцев и превышает двигательные возможности запястья. Пальцы быстро снимаются с клавиш и не погружаются в них глубоко. Репетиции вырабатываются в разных темпах, начиная от относительно медленного до быстрого. Чем скорее темп, тем пальцы ближе к клавишам. Движение размаха уменьшается и заменяется скольжением концов пальцев под ладонь.

## Тремо́ло.

Тремо́ло уже нельзя отнести к пальцевой технике, хотя в движении есть сходство с трелью: основными, как в трели, являются колебательные движения кисти и предплечья, осуществляемые при поддержке руки сверху. Опора на пятый палец создаёт более удобное положение, благодаря участию одной из сильных мышц плеча – двуглавой. В *piano* тремо́ло выполняется меньшими размаховыми движениями, в *forte* большими. Во избежание зажима, создающегося в предплечье при длительной игре, необходимы чередующиеся движения кисти и предплечья вверх и вниз. Для большего удобства и свободы в игре рука должна, по возможности, сохранять форму свода, с выпуклыми пястными косточками; прогибание их или излишне поднятое запястье затрудняют движения. Тремо́ло можно учить с акцентами: то на первый палец, то на пятый (поочерёдно). Можно рекомендовать тренировку с изменением темпа: от медленного к быстрому с возвращением снова к медленному.

## Окта́вы.

Окта́вы относятся к крупной технике. Они могут быть лёгкие и стремительные, мелодические, певучие, окта́вы *martellato*. Окта́вы *martellato* выполняются крепко поставленными пальцами, при сохранении в руке формы «свода». Кисть немного приподнята для передачи динамической нагрузки от верхних частей руки на пальцы. Пальцы играют важную роль, за исключением тех случаев, когда в окта́вах необходимо *piano*, они служат опорой, способной выдержать вес, передаваемый не только от верхних частей руки, но иногда даже от корпуса. Пальцы в окта́вах не должны прогибаться и концы их, чтобы не были «распущенными», расслабленными. Лёгкие окта́вы исполняются невысокими размаховыми движениями кисти с поддержкой руки в плече и плечевом поясе. Во избежание появления зажимов положение кисти меняется с низкого на несколько более высокое и наоборот. Однако, слишком высокий «замах» кисти будет всегда нецелесообразным и утомительным. Выполнение окта́в в быстром темпе значительно облегчается разделением окта́вных пассажей на группы, которые легче охватить одним движением. Лёгкие акценты в начале каждой группы помогают сыграть следующие за акцентом окта́вы за счёт возникающих при акценте инерционных реактивных сил (толчка). При исполнении окта́в *staccato*, основным являются вибрационные движения кисти, которые в быстром темпе могут превысить двигательные возможности этого звена, создать зажимы и затруднить игру. В таких случаях нужно объединить окта́вы в группы обобщающим вращательным движением, также меняя положение кисти с высокого на низкое, что создаёт освобождение. Окта́вы мелодического характера связываются *legato*. Когда необходимо повторение одних и тех же пальцев, *legato* осуществляется скольжением.



Небольшой нажим от предплечья помогает передать нагрузку в пальцы, и звук извлекается без удара и размаха. Играя октавные репетиции, следует менять положение кисти и предплечья с низкого на высокое, создавая отдых в нервно-мышечном аппарате. Начинать разучивание октав лучше всего с более удобных интервалов, например, с секст. И следить, чтобы концы пальцев были слегка загнуты, замах не был высоким, а локоть не приводился близко к туловищу.

### **Аккорды.**

Необходимо добиваться одновременного звучания всех нот. Для достижения стройного звучания аккорда целесообразно придать руке форму свода, не прогибая пястных косточек и не опуская запястье, чтобы не возникло напряжения. Рука освобождается на паузах или на группах, разделяющих аккордовые пассажи. Перестройка аппликатуры на новый аккорд осуществляется в момент переноса в воздухе. При медленном разучивании следить, чтобы пальцы, в момент перелёта на следующий аккорд, собирались, прежде чем «раскрыться» на новый аккорд. Это создаст ощущение освобождения и в быстром темпе, когда пальцы собраться уже не успевают. В некоторых случаях для достижения в звуке особого характера звонкости требуется приём «аккордовой хватки», хватательных движений цепких пальцев, подбирающихся под ладонь. При игре аккордов forte необходимо участие других частей руки и помощи корпуса. Но всё должно быть в меру. Очень часто ученики не прослушивают в аккордах басовые или средние голоса. В зависимости от художественной задачи и голосоведения нужно уметь «высветить» в аккорде на фоне «затемнённых» голосов тот голос, который является важным. Следует слушать не только соотношение силы звука, но и тембры голосов, составляющих аккорд. Надо помнить, что басы у фортепиано по тембру звучат глухо и для гармонической «опоры» они должны быть глубокими. Если верхний голос не ведёт мелодию, он не должен перекрывать другие голоса.

### **Скачки.**

Работа над скачками и переносами руки заключается в тренировке точных движений, объединяющих при скачке отправную точку и цель. Это движение по дуге, но чтобы рука не перелетала цель. В какой-то момент движение следует затормозить над целью. До момента торможения движение должно быть стремительным. Тренировка выполняется в медленном темпе при быстром переносе руки. Особо трудные скачки полезно учить закрытыми глазами, вырабатывая опору на «мышечное чувство». Развитие техники пианиста должно быть разносторонним. Наряду с мелкой пальцевой техникой, следует вырабатывать и крупную. Для этого, помимо упражнений и этюдов, полезно использовать отдельные эпизоды разучиваемого

художественного репертуара. Важно, чтобы у ученика постоянно были «в руках» многие виды техники, независимо от того, что он учит.

### **Штрихи.**

Рассматривая вопросы фортепианной техники, следует указать на значение штрихов. Штрихи (*staccato*, *legato*, *non legato*, *portamento*) играют важную роль не только в выразительности исполнения. Правильное их применение во многом облегчает и выполнение технических трудностей. Между *staccato* и *legato* лежит целая шкала еле уловимых оттенков звукоизвлечения. Воображение и опыт исполнителя подсказывает ему тончайшие изменения тембра и звука, меру и дозировку движений, которые создают в штрихах богатое разнообразие звучаний. Это относится к стилистическим чертам композитора. Виды *staccato* можно подразделить на *staccato- leggiero*, *staccato- martellato*, пальцевое *staccato*, *staccato-volante*, *staccato-pizzicato* и *staccato-бросок*.

#### ***Staccato- leggiero.***

Применяется в быстрых пассажах, которые как-бы «разлетаются» подобно лёгким брызгам. Лёгкий прозрачный звук достигается размаховым движением слегка вытянутых пальцев (приём, напоминающий технику *leggiero* ). Выбатывать его следует лёгкими ударами пальцев, снимая нагрузку с нижних частей рук. Поддержка руки осуществляется плечом и плечевым поясом.

#### ***Staccato- martellato.***

Исполняется движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскакивание мяча. Ученикам эти движения нужно выполнять уверенно, иначе в игре теряется смелость и чёткость. Учить следует «полётными» движениями от предплечья.

#### ***Пальцевое staccato.***

Напоминает звучание «жемчужной» техники. Для этого осуществления лучше пользоваться приёмом пальцевых репетиций. Скользя по клавишам, пальцы как бы стирают с неё пятнышко, рука «парит» близко над клавиатурой на поддержке плеча и плечевого пояса. Высокий замах или подъём кисти помешают быстроте и лёгкости. Кисть не приспособлена к быстрым движениям.

#### ***Staccato-volante.***

Этот вид создаёт впечатление полёта, но в отличие от *staccato-martellato* звучание его лёгкое и звонкое. Осуществляется «отлётом» руки от клавиш. Причём рука летит не вверх, а «предусмотрительным» движением переносится в направление следующей ноты.

### ***Staccato-бросок.***

Бросок руки осуществляется от плеча на крепко поставленные пальцы. Хорошо передаёт характер звучания колокола или гонга. Руку смелым упругим движением бросают на клавиши, после чего она сразу же «отлетает» вверх. Основное движение от плеча, а спаянные в суставах «пальцы-подпорки» (Г.Г. Нейгауз) принимают вес всей руки, передавая его на клавиши

### ***Staccato-pizzicato.***

Движением под ладонь нацеленные концы пальцев извлекают острый щипковый звук. Поддержка руки осуществляется верхними её частями и плечевым поясом.

### ***Staccato- portamento.***

Требует большей протяжённости в звуке, а отсюда несколько более «отяжеленных», но гибких движений кисти. Рука с небольшой нагрузкой от предплечья опирается на пальцы, как бы мягко ставя на каждой ноте точку.

### ***Portamento.***

По звучанию находится между *staccato* и *legato*. Рука в этом характере штриха отяжелена весом от верхних частей пианистического аппарата, звук более плотный, в некоторых случаях имеющий элементы певучести. Это может быть исполняемая несвязно мелодия или образ капель дождя. В зависимости от художественной задачи *Portamento* выполняется с большей или меньшей нагрузкой руки.

### ***Non legato.***

Этот вид штриха отделяет один звук от другого и, в зависимости от художественной задачи, может быть лёгким или более тяжёлым. Приём *non legato* используется для достижения характера звука *martellato*, для более удобного исполнения быстрых широко расположенных пассажей, требующих растяжения руки. *Non legato* помогает связать движения при неудобном повороте на *legato*, что позволяет сохранить в пассажах собранную форму руки и облегчает усвоение позиций

### ***Legato.***

*Legato* является важнейшим средством выразительности в фортепианной игре, придающее звуку певучесть, протяжённость. Пение на рояле зависит от воображения, от представления вокального звучания, умелого ведения линии мелодии, от владения приёмами *legato* как в кантлене, так и в мелодических пассажах. Для достижения *legato* важно представить звук в его протяжённости. При отсутствии такого представления и неумения вести мелодическую линию появляется жёсткость и «ударность» в игре пианиста. Точность в исполнении штрихов воспитывается с первых

этапов обучения, при требовании внимательного вслушивания в звучание каждого вида штриха.

### **Об аппликатуре**

Как в художественной, так и в технической работе большое значение имеет правильный подбор аппликатуры. В практике пианиста существуют известные «аппликатурные формулы». Такие формулы учащиеся осваивают в гаммах, арпеджио, вырабатывая определённые навыки. При тренировке формируются соответствующие двигательные динамические стереотипы, способствующие автоматизации и закреплению движений. Они помогают в освоении встречающихся в музыкальных произведениях «аппликатурных формул» в гаммаобразных и арпеджийных пассажах. Однако, не следует стремиться во всех случаях придерживаться только традиционных правил аппликатуры. Как писал Г.Г. Нейгауз: «Наилучшая аппликатура это та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом». Во многих случаях исполнительская практика подсказывает необходимость изменить традиционную аппликатуру на более целесообразную с художественных позиций. Поэтому не следует во многих случаях придерживаться только традиционных правил аппликатуры. Среди множества вариантов аппликатуры можно выделить определённые сочетания и последовательности пальцев. Тренировка таких сочетаний подготавливает ученика к овладению аппликатурой, наиболее часто встречающейся в репертуаре пианиста. Одним из подобных сочетаний является «пятипальцевая позиция», аппликатура с переменной позиций, связанная с подкладыванием первого пальца. Наиболее сложным в аппликатуре является перекладывание пальцев: третий через четвёртый, третий через второй и т.д. В исполнении двойных нот, в полифонии такая аппликатура встречается довольно часто. Пианистами часто используется скольжение пальцев с чёрной клавиши на белую и чередование разных пальцев на одной ноте (репетиции, подмена пальцев и т.д.). Большое значение имеет использование индивидуальных особенностей каждого пальца. Первый палец наиболее сильный лучше применять в тех случаях, когда требуется «плотная» весомая звучность. Значение аппликатуры в выработке пианистического навыка, в формировании двигательного динамического стереотипа чрезвычайно велико. В результате выработки двигательного динамического стереотипа появляется автоматизация движений. Неправильно выученная аппликатура может помешать выполнению движения, появляясь неожиданно для самого исполнителя и создать в игре срывы. Поэтому следует тщательным образом анализировать аппликатуру, указанную композитором и редактором.

### **О технической тренировке**

Техническая тренировка направлена на удобство и свободу движений двигательного аппарата. Задавая ученику этюды, педагог должен стремиться

не только к тому, чтобы они отвечали намеченной на данном этапе цели развития ученика, но и представляли собой известную художественную ценность, воспитывали вкус, будили воображение. Для планомерного и успешного воспитания техники пианиста необходимо, чтобы за время обучения в его репертуаре были этюды и пьесы, включающие разные виды техники, различную фактуру, требующие разнообразных вариантов движений как правой, так и левой руки. Для этого следует разучивать много этюдов на разные виды техники. Одни нужно доводить до возможного совершенства, играя на память, с оттенками, другие проходить попутно, для более широкого ознакомления с различной фактурой, многими вариантами и сочетаниями видов движений и приёмов. Не следует забывать этюды для левой руки. Одним из наиболее распространённых способов тренировки является «метод вариантов», которыми пользуются фактически все пианисты. Анализируя метод вариантов, следует отметить, что не все варианты являются полезными. Пианисты часто пользуются методом вычленения, разучиванием в отдельности более трудных пассажей или тактов из произведения. Повторение не должно быть механическим. Главное в этой работе, чтобы это было повторение с улучшением, стремление добиться лучшего качества исполнения. Неосмысленное повторение, иногда неверными движениями или неправильной аппликатурой способствует формированию двигательных стереотипов, противоречащих как художественному смыслу, так и техническому удобству. Очень популярным и полезным упражнением являются акценты через ноту, на триоли, квартоли и т.д., которые помогают выравнить пассажи. Таким методом пользовались такие корифеи своего дела как Лист, Есипова, Крейцер и другие. При такой работе следует добиваться ровности звука и ритма, строго следя за тем, чтобы ноты с акцентами, взятые разными пальцами, звучали совершенно одинаково. Переход от медленного темпа к быстрому должен быть постепенным, чтобы не разрушить приобретённые навыки. Для выработки беглости полезен метод накопления. Т.е. соединить в быстром темпе вначале две-три ноты с постепенным прибавлением последующих. Когда накапливается группа с большим количеством нот, то во избежание «забалтывания» время исполнения группы следует несколько увеличить или разделить пассаж на две-три меньшие группы. Между группами должен быть перерыв для мысленной подготовки. При переходе к быстрому темпу следует обратить внимание на то, чтобы на последней ноте пассажа руки обязательно освобождались. В преодолении любого вида трудностей существенное значение имеет предусмотрительность, умение предвидеть предстоящие трудности, вовремя подготовиться к ним. Трудные места (скачки) нужно учить не только руками, но и надо ясно представлять их себе в уме. (Г.Г. Нейгауз). Следить за скачками в быстром темпе особенно в двух руках зрительно просто невозможно, поэтому их выполнение строится в основном на мышечном чувстве. Предусмотрительность – важное условие при чтении с листа, а т.ж, при перемене движений или аппликатуры в виртуозных пассажах и т.д.

## **Ошибки в технической тренировке**

1. Высоко поднятые пальцы от клавиш во время увеличения силы звука создают перенапряжение и мешают свободе движений.
2. Неправильная опора на пястную часть руки при усилении звука, создающая скованность. Целесообразно применять приём размаха или толчка путём переноса динамической нагрузки от верхних частей пианистического аппарата на крепко поставленные пальцы, с последующим освобождением.
3. Прогибание пальцев в концевом суставе. Обычно это связано с излишним давлением на пассивно неопёртые пальцы.
4. Несвоевременное снятие пальцев с клавиш, что приводит к «вязкости» и нечёткости в технике.
5. Отсутствие плавности, слитности в исполнении эпизодов мелодической техники. Причины: слишком близкая игра к краю клавиш, плохо поставленный первый палец.

## **Работа над этюдами**

Систематическая работа над этюдами, гаммами и арпеджио, упражнениями является обязательной стороной комплексного развития техники. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых этюдов могут быть неодинаковыми для разных учащихся. Для детей, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этюдами восполняет проблемы в текущей технической подготовке. Исполнительски же перспективные учащиеся приобретают навыки владения виртуозностью, необходимые для его будущего профессионального пианистического развития. Наиболее популярные в обучении «Школа беглости» соч.299 К.Черни. Исходя из анализа этюдов «Школы» и ряда им подобных других авторов (Клементи, Крамер), а т.ж. виртуозных произведений школьного репертуара, многообразнейшие формы пианистического изложения, условно, разделяются на мелкую и крупную технику. Что должен добиваться учащийся, работая над этюдами: –беглость и независимость пальцевых движений в их непосредственной связи со свободными, пластичными объединяющими движениями всей руки; –метрическая точность и динамическая гибкость звучания в фактуре подвижных пассажей; – чередование напряжения и расслабления мускулатуры как необходимое условие, обеспечивающее свободу, подвижность и звуковую красочность исполнения; –согласованность «пружинящих» кистевых движений с вращательными движениями всей руки, облегчающая преодоления

трудностей пальцевой игры и воздействующая на тембральную сторону звучаний; –слияние ритма пианистических движений с ритмической пульсацией музыки; –пластичное следование движений руки в соответствии со звуко-высотной направленностью мелодического рисунка пассажей; – координация пианистических движений в сложных приёмах фактуры, одновременно выступающих в партиях обеих рук. Каковы же пути работы над пианистически сложной фактурой. Овладение двигательными и звуковыми качествами техники можно достигнуть путём применения различных приёмов временного видоизменения как фактурных, так и интерпретационных средств. Среди них темповые, динамические, ритмические, артикуляционные варианты. Темповые –технически сложные места нужно проучивать не только в медленном темпе, но и постепенно увеличивать его. Это делается, чтобы развивалось активное исполнительское внимание ученика, а т.ж. помогает выявить причину самой трудности. При применении любого темпового варианта необходимо сочетать с элементами звуковой выразительности. Если ученик со средними способностями, то удающиеся сложные места педагог должен предостеречь от частого проигрывания. Нередко это приводит к частичному разрушению усвоенного приёма. Применение динамики в работе над техническими трудностями развивает звуковые качества техники, слуховой контроль. Если в произведении в партиях обеих рук встречается гаммаобразный пассаж, то слуховой контроль ученика стоит переключить на линию левой руки. Постепенно появится необходимая точность и выравненность звучания в партиях обеих рук. А эффективнее сразу применять темпово-динамические варианты. Этим, по сути, решаются две задачи – развитие художественно-звуковой стороны техники и дифференцированных пальцевых прикосновений к клавиатуре. На практике это может осуществляться следующим образом: исполняя небольшой отрезок произведения, уже при подходе к технически трудному эпизоду ученик намеренно замедляет темп, уплотняя при этом звучность. Этим усиливается слуховой и двигательный контроль над метрической и звуковой точностью исполнения. Полезно включение артикуляционных вариантов, активно влияющих на развитие самостоятельности пальцевых движений. Чаще всего проработка неудачных технических эпизодов проходит путём отдельного (на *non legato*) прикосновения каждого пальца к клавиатуре. Большое влияние на овладение фактурой виртуозных пассажей оказывает приём, состоящий в перечленении их нотного рисунка, который и в психологическом и в двигательном отношении способствует значительно более непринуждённому преодолению пианистических трудностей. Приём технического перечленения способствует овладению метрической точностью звучаний и естественностью пианистических движений в пассажах, построенных на непрерывно повторяющихся позиционных звеньях. В старших классах широко используются этюды Черни соч.299, реже соч.740, Лешгорна «Школа беглости» соч.136 (5кл.), соч.66 (6кл), Этюды Крамера соч.60, «Октавные этюды» Кобылянского, «15 виртуозных этюдов»

Мошковского. Чтобы извлечь из этюда максимальную пользу важно обратить внимание не только на технические задачи, но и на возможно более тщательную отделку. Надо помнить, что работа над качеством звучания, фразировкой, даже в самых элементарных технических фигурах, способствует преодолению технических трудностей. При знакомстве с этюдом, помимо разбора нотного текста, полезно проделать разбор техничного места – выяснить особенности фактуры. В работе следует использовать всевозможные приёмы: проигрывание в различных темпах, вычленения, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных построений, специальные упражнения. Нет нужды в каждом этюде использовать все способы. Надо выбрать те, которые наиболее полезны в том или ином случае и быстрее идут к осуществлению цели.



## Заключение

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

«Техника – без музыкальной воли — это способность без цели, а, становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», — писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре».

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. Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, гулкого; владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре.

Способностью быстро двигать пальцами природа одаряет иногда и мало музыкальных людей. Демонстрация скорости, силы, или выносливости не по назначению, некстати, вне достижения художественной цели никогда не доставит слушателям подлинного эстетического удовлетворения. Правда, феномен быстрой игры вызывает удивление и восхищение у большинства людей, в том числе у профессионалов. Однако если внимательно вслушаться в быстрое и бойкое, но малосодержательное исполнение, нетрудно обнаружить, что, удовлетворяя примитивным техническим требованиям, оно изобилует погрешностями более тонкого свойства.

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 и то, как это сделать», — говорит Генрих Густавович Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. 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! И тогда встречающиеся на пути пианиста многочисленные и кажущиеся такими непреодолимыми тернии окажутся побежденными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной. Если же мысленный идеал

отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть, что должно получиться, — основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста.

### **Используемая литература:**

1. А. Бирмак О художественной технике пианиста. Изд. «Музыка», Москва, 1973.
2. С.А. Сагянц Начальное развитие фортепианной техники. Волгоград «Перемена», 2004.
3. Б. Милич Воспитание ученика-пианиста. Москва «Кифара», 2002.
4. Г.Г. Нейгауз Об искусстве фортепианной игры. Москва «Музыка», 1967.
5. Т. Беркман А.Н. Есипова. М.-Л., Музгиз, 1958.
6. А. Корто О фортепианном искусстве. М., «Музыка», 1965.