**Муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования Нолинского района Кировской области «Школа искусств имени Н.П.Жуйкова»**

**ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА : ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ**

**Трефилова Наталия Валентиновна**

**город Нолинск 2019 г.**

**Введение**  
  
      Когда говорят о фортепианной технике, то имеют ввиду 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, гулкого; 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.  
 **1.    О способностях, необходимых для приобретения техники**  
      Почему крупные художники-пианисты обладают отличной, «непонятной», «сверхъестественной» техникой?  
      Почему другие играющие на рояле не только достигают таких высот, но не могут ровно сыграть простой пассаж или добиться, чтобы аккомпанемент звучал тише мелодии?  
      Где скрываются способности к приобретению техники? Что помогает или препятствует их развитию?  
      Ответы на эти вопросы не просты и не односложны.  
      Возможно дело в хорошо сформированном пианистическом аппарате? Слов нет, большие, сильные, эластичные руки существенно облегчают приобретение техники. Однако каждый может вспомнить немало примеров обратного: обладатели больших, сильных, эластичных рук порой не владеют настоящей техникой, всеми её видами. И в то же время другие, наделёнными худшими руками, играют технически совершеннее.  
      А может дело в упорном труде?.  
      Или причина успеха в талантливом и грамотном преподавателе?. Всё это безусловно способствует успешному техническому развитию.  Однако далеко не всё, кто добился высоких пианистических достижений, учились наиболее благоприятных условиях. Путь многих был труден; им приходилось преодолевать серьёзнейшие пианистические недостатки, допущенные в начале их обучения.  
      Каждый из приведённых выше предположений отвечает только одну из предпосылок успешного технического развития. Ни хорошие руки, ни трудолюбие, ни хороший педагог сами по себе ещё объясняют причины высоких технических (в широком смысле слова) достижений. Движущей силой развития техники является сочетания 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, гамму наилучшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе.  
      Таким образом, первый из ответов на поставленные в начале раздела вопросы, будет звучать почти парадоксально: приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность.  
      Способности к технике связаны, конечно, и с физическими, точнее, физиологическими качествами рук.  
      В работе надо постоянно проявлять настойчивость: не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы, облегчающие 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 продвижения.  
      Здесь следует остановиться ещё на одном моменте. Известно, что слух имеет несколько качественных компонентов. Существуют способности слуха лучше или хуже слышать мелодическую звук высотность, гармонию, тембр, ритм. Наблюдения показывают, что крупные виртуозы помимо прочего обладают слухом, все компоненты которого высоко развиты и находятся в гармоническом единстве. Однако для самой техники очень существенное, если не решающее значение имеет одно, обычно не рассматриваемое свойство слуха: способность ясно и раздельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока.  
      Способность быстрого слышания превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Скорость и точность игры зависят от скоростного «слухосоображения», то есть от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант не обладает скоростным слухом, его пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки.  
      Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство, не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной 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 издавна принято с раннего детства, с 6 – 8 летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники. По – разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучение на первый план выдвигаются перед ним то одни, то другие задачи.  
Развитие фортепианной техники в детской музыкальной школе осуществляется на специальном хорошо подобранном и продуманном материале.  
Например:   
- в младших классах – «Азбука» Е .Гнесиной,  этюды Шитте , Гедике, Берковича;  
- в средних классах- этюды Черни  оп.299., Лемуана, Беренса;  
- в старших классах – этюды Черни оп.740., «Юношеские этюды» Листа, Аренского, Шопена.  
В средних и старших классах необходимо включать в репертуар концертные этюды и пьесы виртуозного характера, где ученик может показать свои технические навыки но и раскрыть яркость образных представлений, глубину переживаний.  
  
 **2.    Фундамент техники пианиста  
Воспитание ощущения контакта с клавиатурой**  
  
      Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывно связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей.  
      Сейчас же остановимся на воспитании основного игрового ощущения – ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой (в его характерном и в то же время несколько отвлечённом виде).  
      Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара. Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Упражнение предполагает движение пальца, производимое почти полностью счёт своей собственной мускульной энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей, контакта с клавиатурой. Отказаться от пальцевого тренажа не представляется возможным. Следовательно, играющие на рояле должны научится сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру.  
Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие, любых фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно.  
  
Развитие физических возможностей пальцев  
  
      Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Именно они, а не какие-нибудь соседние! Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы, нужно играть именно пальцами.  
      Первым условием упражнения является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо побочным движением руки. Выбор интенсивности пальцевого удара зависит от руки, её развитости и присущего ей мышечного тонуса – этой особой способности нашего психодвигательного механизма к той или иной энергии действия. Максимально сильно, но самостоятельно и свободно – вот обязательное условие.  
Вторым обязательным условием упражнения является требование: подъём пальца, которому надлежит играть производится одновременно с взятием предыдущего звука. Никаких повторных подъёмов пальца перед игрой допускать нельзя. Не надо пугаться, если вместе с нужным пальцем поднимутся и другие. Бороться с природой и препятствовать этим «сопряженным» подъёмам не нужно.  
Третье условие упражнения – значительный подъём пальца перед игрой, и точная направленность его в центр клавиши.  
      К описанным медленным упражнениям примыкают по своему назначению способ игры «трелями» и способ «с точками».  
      После медленных, с высоким подъёмом пальцев, упражнений сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело.  
  
**3.    Контакт с клавиатурой и активность пальцев**  
  
Ранее указывалось на опасность потери контакта с клавиатурой, усиленной работы по укреплению пальцев. Как же избежать этой опасности?  
      По существу это не так уж и сложно. Надо понять только, что высокий подъём пальцев, сильный удар необходимы в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленно темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъём пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук, наступает тогда, когда навыки медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы.  
  
Упражнения для выработки контакта с клавиатурой  
  
•    Рука до локтя кладётся на стол. Надо поднять палец и быстро ударить самостоятельным движением от пястья, затем проделать это другими пальцами. Затем сделать это на клавиатуре в медленном темпе. Подъём пальца энергичный, но нельзя допускать повторных подъёмов перед игрой. Не надо пугаться, если поднимутся и другие пальцы сопряжённые с ним. Направлять удар нужно в центр клавиши. Пальцевой замах зависит от индивидуальных возможностей руки, которая всегда должна оставаться свободной.  
•    Способ «игры трелями» (триолями) с акцентом на 1-й звук.  
•    Игра пунктирным ритмом в гаммах и аккордах.  
•    Упражнение для работы над гаммами. Гаммы нужно учить по-разному: forte, marcato, piano, leggiero, < вверх, > вниз и наоборот, полезно играть различными ритмическими мотивами: 1 + 3; 1 + 4; 1 + 5.  
•    Полезно проигрывать этюды и гаммы на крышке рояля.  
  
      Следовательно, поупражнявшись так, как было рекомендовано выше, нужно сразу же переходить к игре без подъёма пальцев и с включением веса руки (см. упражнения второе и третье в начале главы).  
      Контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундамент фортепианной техники.  
      И, наконец, 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. Напоминать об этом приходится потому, что встречаются учащиеся, у которых отсутствует внутреннее, мысленное представление о темпе. Они, собственно говорят, и не хотят играть в темпе. Они готовы подолгу, подчас с внешней добросовестностью, бездумно проигрывать, а вернее проигрывать «свои вещи», в невысказанном ожидании, что все как-нибудь образуется. Нет, не образуется! Когда дремлет голова, дремлют и пальцы!  
      Способы игры в быстром темпе должны претерпеть существенное видоизменение по сравнению с медленным. Это видоизменение вызвано простыми соображениями для того, чтобы играть быстро, надо играть «близко», для того, чтобы рука не уставала, нужно научится отдыхать во время игры. В быстром темпе преодолеть неравенство наших пальцев целесообразнее всего при помощи всей руки. При чём очень важно понять, что «слабыми» пальцами являются не только слабые от природы 4-й и 5-й, но и любые другие, поставленные в силу фактурных особенностей, в «неудобное» положение.  
      К быстрому темпу надо переходить постепенно. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром это – невозможно; сознание управляет взятием целых звучащих комплексов, групп звуков. Поэтому следует учить, небольшими отрывками в подвижных, но не слишком быстрых темпах. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков, а также темп. Именно в это время нужно приспособиться к «рельефу» этюда, позаботиться об экономичности в движениях пальцев (без потерь в чёткости и звонкости); осознать «кто» и «где» нуждается в помощи, научится помогать этим пальцам лёгкими нажимами руки. Способ игры описан выше. Очень важна предусмотрительность: рука (кисть, локоть) должна «заранее» оказываться в таком положении, при котором пальцам будет удобно играть. Жизненный лозунг «слабым надо помогать», таким образом, становится и пианистическим лозунгом.  
  
**4.    Работа над техникой в произведениях романтического и послеромантического типа  
«Позиция» и метод технической фразировки**  
  
      Обычно учащиеся сравнительно легко овладевают способами пальцевой работы. Зато гораздо труднее даётся им сознательная работа над движениями рук. Первое – единообразие и потому легко. Второе – многообразие и потому требует самостоятельного мышления, способности находить удобные игровые ощущения. Однако и здесь педагогическая мысль выработала ряд принципиальных установок, которые дают учащимся ключ для проникновения в суть встречающихся трудностей. О системе «ключей» и «отмычек» писали и говорили, её разрабатывали многие крупнейшие пианисты и педагоги, в частности, Бузони, Нейгаус. Вся современная методика посвящена разработке этих идей и доведению её до сведения учащихся, для которых самое трудное – это научится самостоятельно выбирать нужную «отмычку», решить, какие из известных способов работы и игры подходят к данному случаю. Речь, следовательно, пойдёт о том, как играть, какие движения руки применять, сколько о том, как мыслить, как сделать трудное лёгким, доступным, как добиться максимальной целесообразности в технической работе.  
      При позиционной игре очень большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиции. Он берётся лёгким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелёт на новую позицию. Самостоятельность пальцевого удара носит особый характер. Это – как бы трамплин для отталкивания руки: удар-отталкивание замедляет собой подготавливающий взмах и позволяет руке приобрести необходимую инерцию для успешного, прицельного перелёта.  
      Чтобы достигнуть ловкости при смене позиции, очень полезно играть последнюю пару нот «с удвоениями». Этот способ позволяет на выработке комплекса: чёткость, самостоятельность «последних» пальцев в позиции – мгновенный перелёт руки на новую позицию.  
  
**5.    Об аппликатуре**  
  
      Аппликатуру нужно выбирать в какой-то начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо тщательно изучать 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.  
     Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе.  
      В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже.  
      Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной. Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но несмотря на это многие нарушают их. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой «слабого» 4-го «сильным» 3-м пальцем в арпеджио.  
  
**6.    О работе над гаммами и арпеджио**  
  
      Большинство детей не в состоянии добиться совершенного исполнения гаммы или арпеджио. Вероятно, излишняя требовательность в этом вопросе вступит в противоречие с возрастными особенностями отношения юных пианистов к техническим упражнениям как к занятию не слишком увлекательному. Однако определённые, пусть ограниченные, задачи качества исполнения должны ставиться с самого начала. Эти первоначальные требования относятся к чёткости и ровности звучания гаммы или арпеджио. Последнее упирается в проблему подкладывания 1-го пальца. Несмотря на появление в современной фортепианной технике других способов соединения позиций, классический способ связанного исполнения гамм не потерял своего значения. Им должен владеть каждый пианист. И тут нельзя не согласиться с мнением А. Корто, который в своей работе «Рациональные принципы фортепианной техники» подчёркивает, что при игре гамм «большой палец скользит по клавиатуре и как можно скорее подводится к ноте».  
      Добавим, что «перемещения» должны происходить спокойно, но быстро. Таким образом, при движении гаммы вверх в правой руке подведение 1-го пальца происходит плавно и постепенно, что при соответствующим слуховом внимании обеспечивает ровность звучания. По-иному происходит соединение позиций при движении гаммы вниз. 3-й или 4-й пальцы правой руки подводятся к своим клавишам быстрым (но спокойным!) движением; в момент взятия предыдущей ноты 1-м пальцем они уже должны быть над своей нотой.  
  
**7.    Различные приёмы фортепианной игры**  
  
       Движения рук настоящих пианистов отличаются большим многообразием. В зависимости от музыкально-звуковых и фактурных задач руки пианистов принимают самые различные положения. Это значит: какова музыка – таковы и движения рук. Если музыка тихая, мягкая – руки двигаются тихо и мягко; если музыка величавая, звучная – руки должны быть пластичными и «тяжёлыми»; если требуется острый, звонкий звук – руки играют энергично, концы пальцев обострены и так далее. Как ни странно, эти простые соображения не всегда находят себе применение в повседневной педагогической работе.  
       Фортепианный приём – это игровое движение, при помощи которого пианист наиболее простым и удобным способом преодолевает специфические фактурные трудности, добиваясь при этом нужного ему художественного, звукового результата.  
  
**Список литературы**  
  
•    Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано  
•    Коган Г. Работа пианиста  
•    Савшинский С. Работа пианиста над техникой  
•    Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога