

И.С. ЧЕРНОБАЕВА,
педагог доп. образования
ГБОУ ДО ЦТР и МЭО «Радость»

ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Техника – многостороннее соответствие музыканта всему богатству музыкального языка. Это умение грамотно и стилистически верно прочесть нотный текст, передать особенности жанра, архетип формы и т.п. В отличие от чистой моторики, технику, направленную на выполнение задач интерпретации музыкального произведения, мы называем художественной. Совершенствование техники всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психических (волевых) качеств. В работе над пианистической техникой требуются яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани.

Недостаточно ясное ощущение характера музыки бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, сухой метричности, «корявости». Часто неровность технических пассажей вызвана «недослушиванием» звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, статичная метричность, как правило, бывают вызваны отсутствием ощущения горизонтального движения музыки, ее развития. Нечего говорить в этом случае и о звуковой стороне исполнения, так как звуки, взятые «как попало», получают случайную окраску. Из этого ясно, что развитие общей музыкальности ученика имеет огромное значение для развития пианистической техники.

Известно, что зажатость, скованность аппарата – главный недостаток технического развития пианиста. Одна из возможных причин здесь – формализация игровых приемов, утрачивающих связь с музыкально-исполнительской задачей. Ведь в гаммах, арпеджио, этюдах нередко ставится очень специальная и довольно-таки абстрактная цель – достижение пальцевой беглости.

Приведем примеры явной «эмансипации» технического развития от музыкальных и художественных задач в истории исполнительского искусства.

«Изолированные пальцы». Школа К.Я. Лютша, поставив «во главу угла» самостоятельность пальцев, в качестве одного из наиболее эффективных методов пианистического развития пропагандировала «выстукивание» нот каждым пальцем отдельно при неподвижной фиксации остальных. О выработке качества звука, его красоте и певучести при такой работе не могло быть и речи. Бесспорно, необходимо развивать независимость пальцев, но когда при этом больше внимания уделяется гимнастике, чем звуковому результату, – это становится уже скорее препятствием в развитии как музыкальном, так и техническом. Кантилена в этом случае также исполняется взмахами пальцев, что приводит к «рваному», корявому звучанию мелодии и статике в музыкальном развитии. Исполнению не хватает пластики, смена позиций осуществляется угловато, пассажи звучат однообразно, без фразировки и дыхания, без пульса.

«Свободная кисть». Это еще одна пианистическая «мантра», апологеты которой готовы вовсе «изолировать» кисть от пальцев и предоставить ее самой себе – вне связи с музыкально-исполнительским образом. Активность пальцев в этом случае снижается. Техника становится поверхностной, а звучание тусклым. Исполнение выглядит невыразительным и манерным. Необходимо помнить, что подлинная пианистическая свобода (свобода владения инструментом) становится результатом гармоничной слаженности всех звеньев исполнительского аппарата.

«Чрезмерная быстрота». Зачастую, совершенствуя технику, исполнители видят в «быстроте» самоцель и забывают о значении ясности и глубины звука. При этом пальцы «порхают» по поверхности клавиатуры, пассажи не звучат. Стремясь компенсировать недостатки звука, такой исполнитель «наваливается» на опорные ноты долей, и провалы звука в пассажах становятся еще более заметными. Недостаточное внимание к звуку, цепкости и опоре кончиков пальцев наносит большой вред музыкальной выразительности и технической ясности.

Как в кантилене, так и в пассажах красочность звука имеет решающее значение. Основной же целью технического развития является формирование условий, при которых технический аппарат юного пианиста будет максимально подготовлен к решению необходимых музыкально-исполнительских задач.

В практике преподавания всякий игровой прием должен быть обоснован музыкальным выражением; точно также каждый

музыкальный образ, музыкальную интонацию необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для воплощения музыкального образа.

По мнению Е.М. Тимакина, необходимо развивать пианистический аппарат на следующих принципах:

- гибкость и пластичность;
- связь и взаимодействие всех его участков при ведущих активных пальцах;
- целесообразность и экономия движений;
- управляемость техническим процессом;
- звуковой результат (как необходимый итог).

В исполнительском процессе задействованы все механизмы психики – ощущение, восприятие, мышление, память, внимание, воля. Этими процессами, естественно, обусловлено и формирование художественной техники.

Ощущение – это психофизиологический процесс познания внешнего мира, на основе которого формируется восприятие. В деятельности пианиста существенную роль играют три разновидности восприятия: музыкально-слуховое, зрительное и осязательно-двигательное.

Восприятие музыканта связано со слухом и определяется как музыкально-слуховое. Свойства музыкального слуха зависят от природных данных и степени их развития. Различают три вида музыкального слуха: звуковысотный, тембровый и динамический. Исполнителю необходимы также гармоническое, мелодическое и тембровое слышание. Развитие музыкального слуха оттачивает музыкальное восприятие, которое в практической деятельности становится более чутким к нюансам музыкально-исполнительского образа и приобретает большое значение в выработке художественной техники.

Зрительное восприятие также участвует в деятельности музыканта. Начинающий ученик, читая ноты, занят тем, чтобы соотнести их с соответствующими клавишами. Он еще не вникает в смысл нотного текста, не улавливает в нем мелодических и гармонических взаимосвязей, не представляет содержания музыки.

У более подготовленного, опытного музыканта восприятие, обогащенное знаниями и опытом, значительно цепче. Представление, мышление, воображение и память вызывают у него образные

ассоциации, помогают при чтении с листа понять содержание, стиль произведения, представить его исполнительский образ.

Так, Л.Н. Оборин говорил: «Раньше под такими-то нотными обозначениями я не видел ничего, а с годами начинаю все больше и больше видеть... Чтение нотного текста становится все более плодотворным». Исполнительский опыт позволяет уже при первом знакомстве с нотным текстом «считывать» не отдельные ноты, а группы нот, целостные структуры – гармонические, фактурные и даже стилевые.

Работая с учеником, надо воспитывать у него умение при чтении нот «видеть» клавиатуру в воображении, ощущать под пальцами ее «топографию» и находить клавиши, не опуская к ним взгляд. Тем самым налаживается связь между восприятием и двигательными импульсами.

Известно, что одни ученики быстро и легко находят нужные исполнительские движения, схватывая их как бы «на лету», а другие приспособляются к ним с большим трудом. Такая разница связана с типологическими особенностями высшей нервной деятельности.

Определяя 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, а меланхолика – к слабому, у которого сильные раздражения вызывают не возбуждение, а торможение.

Типологические особенности оказывают значительное влияние на жизнь и поведение человека, сказываются они и в деятельности музыканта-исполнителя. Учитывая особенности нервной системы ученика, необходимо, во-первых, не предъявлять к нему требований, которые по своим природным возможностям он не в состоянии выполнить, а во-вторых, все время развивать его природные данные. Так, высокая лабильность нервных процессов создает предпосылки для развития ловкости и беглости в технике, способствует формированию виртуоза. Склонность к созерцательности, присущая людям спокойного типа, помогает воспитанию исполнителя «философской» направленности или лирического плана.

Определив характер способностей ученика, педагог может предъявлять к нему большие требования именно в том направлении, какое больше соответствует его природным задаткам. Однако в пределах своих возможностей педагог должен добиваться разностороннего развития ученика. Можно дисциплинировать

неуравновешенного ученика, а у медлительного – воспитать более активную, быструю двигательную реакцию.

Большое значение в развитии тех или иных черт характера имеет также правильный подбор репертуара и режим труда. Ученику с повышенной возбудимостью полезно больше работать над пьесами мелодического характера, над кантиленой. Флегматичному же следует потрудиться над освоением более подвижных произведений, вырабатывая при этом посильные для него беглость и ловкость.

При подчинении качества звука художественным задачам необходимо особое внимание к его окраске. В процессе такой работы не только развивается техническая «сноровка», но существенно совершенствуется тембровый слух, формируются музыкальные представления, развиваются воображение, память, образное мышление, и, как итог, – растет уровень музыкальной культуры личности.

Красочные возможности фортепиано необычайно богаты. Звук его может быть певучим, острым, звонким, легким, тяжелым, матовым, блестящим и т.п. Если исполнитель «глух» к тембровой окраске звука, игра его будет однообразной, forte грубым, стучащим, кантилена – невыразительной, «серой». Пианисты, тонко владеющие звуковой палитрой, умеют создавать иллюзию пения, звучания струнных инструментов, деревянных и медных духовых, арфы, ударных и т.п.

Впечатление певучести звучащей на рояле мелодии при молоточковом способе звукоизвлечения, исключая настоящую протяженность звука, свойственную многим другим инструментам и человеческому голосу, – является, по существу, иллюзией, зависящей от внутреннего слуха и мастерства исполнителя. Певучесть достигается посредством умелого ведения мелодической линии даже без фактического, реального legato, когда один звук перетекает в другой без толчков и провалов и затухающая нота подхватывается следующим звуком в соответствующих характеру мелодической фразы динамических пропорциях.

Огромное значение имеет при этом агогика – тончайшие изменения ритма, преодолевающие, но не нарушающие метрическую сетку.

Такое ведение звуковой линии создает впечатление дыхания мелодии, пластичности и певучести в мелодических пассажах.

Владение выразительными красочными средствами предполагает большую работу над самими приемами звукоизвлечения, поэтому уже на самом раннем этапе обучения игре на фортепиано следует добиваться внимания учеников к качеству звука, показывая обусловленность этого качества соответствующими пианистическими движениями.

Как известно, фортепианная техника подразделяется на мелкую (пальцевую) и крупную, но указанное деление надо понимать условно. К мелкой технике относятся группы в пределах пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трели, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике – тремоло, октавы, аккорды, скачки.

Пальцевая техника также различается по характеру звука и тембра, и потому ее следует подразделять на несколько видов: технику *martellato*, «жемчужную», *leggiero*, мелодическую, пальцевое *glissando*.

- Техника *martellato* применяется в тех случаях, когда нужен «плотный» звук и четкость, как, например, в «Токкате» А. Хачатуряна.
- «Жемчужная техника». Этот вид техники создает впечатление мягкой звонкости, округлости звука. Этой техникой владели В. Горовиц, С. Рихтер, Э. Гилельс, Д. Башкиров и др. Такое качество звука достигается относительной самостоятельностью пальцев; цепкими, хватательными движениями пальцев, как бы скользящих под ладонь. Другие части пианистического аппарата здесь выступают в качестве вспомогательных: они направляют руку по рисунку пассажей, регулируют меру и количество движений, обеспечивая свободу и удобство. Для достижения необходимой беглости в отработке этого вида техники нужно снять излишнюю нагрузку с пальцев. Во избежание давления веса верхних частей руки на пальцы и для выработки цепкости их кончиков, пассажи полезно учить приемом «пальцевого *staccato*».
- Техника *leggiero*. В этом случае пальцы как бы «похлопывают» клавиши, они менее закруглены. Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти при поддержке верхних частей руки. Для достижения высокого качества нужна неустанная слуховая

проверка ровности звука и ритма, а также наблюдение за тем, чтобы высота подъема пальцев, включая и первый, была примерно одинаковой. А.Н. Есипова считала, что не быстрота, а именно звуковая и ритмическая ровность определяют красоту мелкой техники.

- Мелодический вид техники. Певучий звук достигается погружением пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом, в зависимости от требований нюансировки. Чем скорее темп, тем меньше должен быть нажим. Мера и дозировка определяются звуковыми задачами. Пальцы как бы опевают мелодические пассажи. Но все же основную функцию здесь выполняет общий вес руки. Рука передает пальцам динамическую нагрузку, а гибкие боковые или вращательные движения кисти и предплечья способствуют более удобному положению пальцев и их погружению в клавиши, обеспечивая певучесть и гибкость в исполнении мелодических построений. Большое внимание следует уделять свободе запястья, чтобы звук мог «переливаться» из ноты в ноту. Подобная «слиянность» руки с клавиатурой (по мнению К.Н. Игумнова) помогает добиваться глубокого и певучего legato.
- В некоторых произведениях встречается техника пальцевого glissando. Характер музыкального образа, общего рисунка построения исключает здесь нажим руки. Glissando не предполагает отчетливости каждого звука, нужны возможная быстрота, «вихревое» движение к последней ноте пассажа. Для решения этих задач лучше всего использовать прием скольжения пальцев по клавишам без подъема и размаха. Рука ведет за собой пальцы. Первый палец подкладывается плавно, без боковых движений кисти, без толчков и акцентов. Здесь следует избегать кистевых движений.

Трель условно можно отнести к мелкой технике. Она исполняется быстрыми ударами пальцев при вспомогательных колебательных движениях кисти, при поддержке веса руки. В зависимости от требований музыкального образа аппликатуру в трели можно менять. Так, мягкую трель на piano можно исполнять вторым и четвертым пальцами. При усилении звука до forte трель целесообразно играть более сильными – первым и третьим пальцами.

Трель лучше не играть соседними пальцами, например, третьим и четвертым, четвертым и пятым, так как четвертый палец ограничен в движениях. Можно посоветовать учить трель в разных темпах, от медленного до быстрого, с постепенным ускорением и изменением силы звука от *piano* до *forte* и наоборот. Полезно учить трель с акцентом через ноту, по триолям, квартолям и т.д. Во всех случаях при ускорении темпа амплитуда размаха будет уменьшаться.

Украшения (мелизмы) по характеру движений близки к мелкой пальцевой технике. При переходе от мелодии к украшению пианист нередко не успевает или не умеет вовремя снять нагрузку. Излишний вес руки в данном случае мешает чистому и аккуратному исполнению украшения. Пальцы не должны давить на клавиши. Для четкости в исполнении форшлагов необходимо, чтобы «отыгравший» палец быстро снимался с клавиши. Перед форшлагом или мордентом можно рекомендовать небольшой замах пальцев.

В группетто, когда требуется акцент на первой ноте, также удобен небольшой замах. Если же группетто вливается в мелодическую ноту, то последняя берется с опорой без замаха.

Пальцевые репетиции по движениям более всего напоминают «жемчужную технику» скольжения пальцев под ладонь. Но при игре репетиций к этому прибавляется еще сопутствующее вращательное движение кисти. Собранная форма пясти – обязательное условие исполнения репетиций.

Тремоло нельзя отнести к пальцевой технике. Тремоло можно учить с акцентами: поочередно, то на первый, то на пятый палец.

Октавы относятся к крупной технике. Здесь следует добиваться одновременного звучания нот. Октавы *martellato* выполняются крепко поставленными пальцами, рука сохраняет форму «свода», кисть немного приподнята. «Если нужна большая сила звука, то пальцы превращаются из самостоятельно действующих единиц в крепкие подпорки, выдерживающие любой вес», – отмечал Г.Г. Нейгауз.

Легкие октавы исполняются невысокими размаховыми движениями кисти. При исполнении октав *staccato*, основными являются вибрационные движения кисти. Исполняя октавы мелодического характера, можно пользоваться некоторыми приемами мелодической техники. У учащихся с маленькими руками этот прием исполнения октав может вызывать мышечные зажимы. Поэтому, играя октавные репетиции, следует менять положение кисти с

низкого на высокое. Ученикам младших классов рекомендуется начинать подготовку с секст.

В аккордах, в зависимости от художественной задачи и голосоведения, нужно уметь «высветить» в аккорде тот голос, который является наиболее важным. При этом необходимо следить за соотношением не только силы звука, но и тембра голосов, составляющих аккорд. Надо помнить, что басы, выполняющие функцию гармонической «опоры», должны быть глубокими и мягкими.

В исполнении аккомпанемента в пьесах танцевального жанра (вальс, мазурка и т.п.), где требуется опора на бас и более легкое звучание аккордов, перестройка руки и подготовка формы аккорда должна происходить в момент переноса руки от баса к аккордам. Если не перестроить руку и не снять нагрузку, аккорды будут звучать грузно. Работа над скачками и переносами руки заключается в тренировке точных движений, объединяющих при скачке отправную точку и цель. Скачки полезно учить закрытыми глазами, воспитывая «мышечное чувство».

В заключение отметим, что фортепианная литература насыщена разнообразными музыкально-исполнительскими задачами, варьирующимися в зависимости от стиля, жанра, содержания, характера музыки и других факторов, определяющих окраску звука. Поэтому и приемы звукоизвлечения не могут быть стандартными, они должны соответствовать этому многообразию. И все же в основании пианистической техники лежат общие принципы. И одним из таких основополагающих принципов является связь музыкально-исполнительского образа и ощущения кончика пальца. Именно на кончике пальца, подобно цветку на вершине растения, рождается и расцветает всеми красками звук. Предслышание в исполнительской работе «освещает» путь воплощения музыкального образа, высвечивает мельчайшие интонационные детали и активизирует работу пальцев. Живое ощущение звука на кончике пальца необходимо не только в кантилене, но и во всех без исключения типах фортепианной фактуры, во всех видах техники, при любых темпах. Оно является одним из ярчайших показателей технического мастерства пианиста.

Литература:

1. Бирмак А.О. О художественной технике пианиста. – М., 1973.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967.
3. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М., 1994.
4. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М., 2009.
5. Тимакин Е.М. О значении звукового воспитания в пианистическом развитии. – М., 2009.