

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств «Камертон» города Магнитогорска

Методические рекомендации
«Воспитание фортепианной техники»
(приемы легато)








Разработала: Федюкова Елена Борисовна,
преподаватель МАУДО «ДШИ
«Камертон»

Магнитогорск, 2022

План

1. Предисловие
2. Введение
3. Работа над всеми элементами техники
4. Замечания и изучение технических упражнений
5. О свободе
6. Принципы движения кистей рук
7. Положение кисти
8. Знакомство с приемами звукоизвлечения
9. Укрепление пальцев
10. Приемы легато:
 - 10.1 Пальцевая техника. Приемы звукоизвлечения нажатием:
 - а) *legato* строгое
 - б) *legato* звучное
 - в) *legato* пассивное
 - г) *legato* с отскоком
11. Пальцевая техника. Туше броском пальцев *legato* сверху.
12. Игра кантилены. Выразительные приемы звукоизвлечения.
 - а) *legato espressivo* нажатием и опорой
 - б) *legato espressivo* весом руки и подвешенной рукой
 - в) *legatissimo*
13. О некоторых отклонениях в приемах звукоизвлечения и в движениях.
14. Заключение

Условные обозначения

1.  движение вверх - большее, меньшее
2.  движение вниз - большее, меньшее
3.  движение вверх- вниз
4.  движение вниз-вверх
5.  вращательные движения - большие, меньшие.
6.  полукруги
7.  вертикальная вибрация

1. Предисловие

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Подход к технике и приемы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами развивающейся фортепианной музыкой.

Новые горизонты открывали великие композиторы, бывшие как правило и крупнейшими пианистами. Бетховен и Шопен, Лист и Брамс, Дебюсси и Равель, Скрябин и Прокофьев, каждый по своему, вызывал к жизни ранее скрытые возможности инструмента. В процессе развития фортепианной музыки изменялись, усложнялись все ее выразительные средства, в том числе и фактура. Перед пианистами вставали все новые проблемы, с осознанием которых исполнительская и педагогическая мысль, по большей части запаздывала: при этом образовывался разрыв между вновь возникающими требованиями музыки и старыми приемами игры. И тогда поколения пианистов расплачивались за это изнурительным, мало продуктивным трудом, приводившим зачастую к заболеванию рук. Существовавшая в I половине 19 века методика в вопросах технического воспитания основывалась на механическом развитии пальцев. Музыканты старшего поколения помнят время, когда техника вырабатывалась в основном на чисто механической моторике посредством всякого рода упражнений, лишенных музыкального смысла. Не сразу был осознан тот факт, что на смену клавесину (инструменту со щелчковым туше) пришло фортепиано с его разнообразием приемов звукоизвлечения. Старая техническая метода столкнулась с неразрешимыми проблемами. Начались поиски нового. Исполнительская и педагогическая деятельность Ф. Шопена, Ф. Листа давала превосходный образец работы над техникой. Однако их достижения далеко не сразу были осознаны и тем более не сразу получили широкое распространение. Основными установками крупнейших педагогов были естественность игры, включение в игровое действие всей руки, кисти, плеча. Известно, что Шопен начинал свои занятия с простейшего упражнения *non legato*, при котором пальцы находятся в самом естественном, удобном, «природном» положении.



Постепенно музыканты пришли к заключению, что упражнение является не механическим, а психическим, точнее психофизическим процессом. Об этом говорили Тальберт, А. Рубинштейн, Гофман.

Были выдвинуты идеи целесообразности, экономности, музыкальной оправданности игрового движения. В конце 19 века выступила школа так называемых анатомио-физиологов. Представители этой школы пытались дать рецепты правильной фортепианной игры, исходя исключительно из строения человеческой руки. Ошибки анатомио-физиологов послужили толчком к бурному обсуждению технических проблем игры на фортепиано. В процессе этого обсуждения и на основе всего предшествующего развития фортепианной музыки, исполнительской практики и педагогической мысли сложились современные взгляды на технику. В конечном счете, техника пианиста индивидуальна - каждый строит свою технику для выражения своих художественных намерений, своей темы в искусстве, хотя это свое, личное трудно построить без опоры на всеобщие достижения. Хочется подчеркнуть, что высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат. Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. И только вторым по значению будет зрительный контроль.

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.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать неким образом: от понимания музыка к технической работе, и затем, в процессе технической - к более высокому пониманию музыки. Возникают вопросы: почему крупные художники-пианисты обладают отличной «непонятной», «сверхъестественной» техникой? Почему другие играющие на рояле не только не достигают таких высот, но не могут ровно сыграть простой пассаж? Часто слышишь: «У пианиста Н. хорошие, большие руки, ему легко».

«Уровень техники пропорционален труду» - говорят другие.

«У пианиста М. хороший педагог, его с детских лет учили хорошо».

Во всех этих высказываниях можно отметить одну из предпосылок успешного технического развития. Но, ни хорошие руки, ни трудолюбие, ни

хороший педагог сами по себе еще не объясняют причины высоких технических достижений.

Движущей силой развития техники является музыкальный талант, музыкальные способности.

Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Стремление «добиться» заставляет размышлять. Размышление рождает изобретательность.

Как часто приходится не только в музыкальной школе слышать нетрудный пассаж в «корявом» исполнении только потому, что учащиеся мирятся с этим, не желают лучшего исполнения.

Таким образом, приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность. Необходимые условия для технического продвижения это: не мириться с тем, что не получается. Не отсиживать за инструментом без желания и мысли, искать способы облегчающие преодоление тех или иных трудностей. Ставить перед собой музыкально — технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут достигнуты. Добиваться виртуозности в овладении любой технической формулы.

Как работать над техникой?

Через комплект упражнений, или фрагменты из художественных произведений, или работать над тем и другим одновременно. В чем польза упражнений - в них собраны технические формулы. Владея ими, получается доступ к репертуару.

У технических формул есть и недостаток, опасная сторона - если не работать с умом и творчески, то можно быстро «застучать»; если умея, то достигать художественных задач.

Советская фортепианная педагогика рассматривает упражнения, как одно из важных средств формирования, развития, совершенствования, а так же восстановления техники исполнителя.

В соответствии с методическими установками советской фортепианной школы в нашей стране издаются педагогические пособия, включающие ценный инструктивный и практический материал. Работу над развитием фортепианной техники следует рассматривать в самом широком смысле слова.

В центре внимания - освоение различных приемов звукоизвлечения. Овладение всеми видами туше. Задания по изучению технических формул неизменно сочетать с требованием исполнять упражнения определенным туше.

Ежедневно работая над упражнениями, необходимо помнить о необходимости чередования и изменения упражнений, вносить в работу максимум разнообразия и фантазии. Объяснив, не надеяться, что у ученика сразу получится, а постоянно работать над техническими формулами, постоянно к ним возвращаясь, закреплять уже освоенное.

Обучение ученика технике хорошо тогда, когда ученик сам начинает мыслить, выбирать то или иное двигательное движение. Объяснив проблему, не «пережимать» на уроке долго, лучше в течение нескольких уроков добиваться поставленных целей. Не закреплять в ребенке чувство неудовлетворенности, а поддерживать азарт в работе. Педагогу следует определять объем работы с учеником на день, неделю и т.д. Это особенно хорошо для учащихся, которые «не наделены способностью к сознательному инициативному труду». В работе с учеником над техническими приемами необходимо помнить, что успешное освоение их может быть лишь при условии постоянного осязательного, слухового и двигательного самоконтроля. Это, в свою очередь, воспитывает у пианиста, чувство максимальной сосредоточенности, навык критической самооценки.

Цель работы над упражнениями - чтобы интерпретация основывалась на естественности и свободе.

2. Введение

Учащиеся музыкальных школ, завершая свое обучение, становятся студентами фортепианных факультетов средних и высших учебных заведений. Конечно же, они должны обладать совершенной техникой. Однако это не всегда соответствует действительности. У некоторых обучающихся пианистов при хорошем развитии одних элементов техники сильно хромают другие. Понятно, что при такой неравномерности нельзя добиться положительных результатов. Это может привести к значительным затруднениям, стать препятствием на пути к художественной зрелости. Где же искать причину? У отдельных музыкантов - в отсутствии данных для овладения определенными видами техники. Но гораздо чаще в том, что развитием некоторых элементов техники, и притом не самых легких, они либо вообще никогда не занимались, либо, в лучшем случае, занимались лишь случайно, то ли из-за недостатка времени (скорее из-за лени), то ли потому что их значение недооценивалось, т.к. в практике они встречаются редко.

Следовательно, наиболее вероятная причина технических недостатков - в

нежелании себя утруждать и в равнодушном отношении, а так же и в незнании правильной системы занятий и методов работы.

Весь процесс технического обучения можно представить таким:

1. Одновременные и последовательные занятия всеми элементами техники на коротких упражнениях, позволяющих осуществлять постоянный осязательный, слуховой, двигательный контроль, необходимый в ходе серьезных занятий.

2. Одновременное развитие техники при изучении музыкально полноценных репертуарных произведений, технически полезных для данного ученика.

3. В случае необходимости - работа (дополнительно) над ограниченным количеством этюдов, тщательно отобранных для окончательного преодоления возникших ранее трудностей. Предпосылкой всегда должны быть задатки ученика. Обычно этюды очень длинные, неудобны и бессодержательны, рассчитаны преимущественно на развитие одного вида техники и в основном для правой руки (кроме этюдов великих мастеров). Польза от работы над этими этюдами не возмещает потерю времени, затраченного для овладения ими. Только работа над короткими упражнениями позволяет сосредоточить все внимание на правильных ощущениях и движениях, качестве звука и туше. Поэтому изучение упражнений с точки зрения технической подготовки учащихся намного рациональнее, чем привычное проигрывание множества этюдов. Время, сэкономленное за счет такой работы, целесообразно использовать для наиболее запущенной стороны музыкальной педагогики: для знакомства с музыкальной литературой посредством чтения с листа. Этот принцип работы хорош с учащимися старших классов, для восстановления техники.

3. Работа над всеми элементами техники

Суть работы над всеми элементами техники - в ежедневном «приеме» определенной «порции» этих элементов. Эта работа должна быть разнообразной и, следовательно, более интересной и рациональной. Такая работа ведет к техническому совершенству более верно, чем проигрывание множества этюдов, и зубрежка технических заданий. Работа над элементами техники хороша для самостоятельной работы ученика с хорошими данными, а так же и менее подвинутые учащиеся могут «шлифовать» свои технические возможности, дисциплину рук.

«Штурмовать» все элементы фортепианной техники хорошо в первую очередь для молодых пианистов, готовящихся к концертной деятельности.

Для своего будущего ответственного и трудного призвания они должны быть так оснащены ремесленной техникой, чтобы в собственно художественной работе технические трудности, проблемы не вызывали никаких осложнений. Молодым пианистам очень полезно после обычных занятий отводить определенное время только неторопливому техническому совершенствованию, окончательному укреплению и шлифовке техники. Потом можно всецело посвятить себя исключительно творческой работе над изучаемыми произведениями, решению проблем формы, звука, образности. Зубрежка «опасных» мест в большей части отпала бы, не пришлось бы сталкиваться со столь частыми комплексами технической неполноценности. Интерпретация бы основывалась на естественности и свободе, сохраняла бы свежесть, непосредственность, впечатляла бы убедительностью.

4.Замечания к изучению технических упражнений

Для того чтобы работа над всеми элементами техники принесла максимальную пользу, необходимо многократно повторять упражнения, а так же и их варианты. В работе над элементами техники отводить определенное количество дней на каждый вид. Составить себе условный временной план прохождения каждого элемента техники. Часто применять в работе различные виды туше. Это заставляет постоянно менять способ звукоизвлечения, а значит, требует большей сосредоточенности на ощущениях в игровом аппарате и более тщательного контроля над звуком. Обычно применяемые ритмические варианты скорее приводят к механическому, бездумному проигрыванию. Эти варианты более эффективны для тренировки чувства ритма, чем техники. Ритмические варианты являются благоприятным способом для перехода от медленного темпа к быстрому. Для достижения самого быстрого темпа эффективным считается вариант «с прибавлением звука». Этим способом не следует пользоваться часто, поскольку лишь медленные упражнения дают возможность работать сознательно и контролировать все детали. Упражняться следует и каждой ручкой отдельно. Хорошо использовать «форшлаговые» варианты, как очень полезные для воспитания четкости, пластичности в пассажной технике и уверенности при игре аккордов и скачков. Эти варианты следует применять сознательно и как можно более точно. Необходимо быть очень осторожным в работе при руках с малым растяжением кисти. В работе часто чередовать руки. Помнить о

возможностях рук. Работать над элементами техники так, чтобы упражнения, вызывающие напряжение, не следовали друг за другом.

а) Неустанно следите за свободой руки и запястья, контролируйте качество звука.

б) Щадите руки, чередуйте их в работе, используйте также слабые виды туше!

в) Упражняйтесь всегда в определенном ритме!

г) Прежде всего не расходуйте время и силы на механическую зубрежку технически трудных элементов, а упражняйтесь всегда сознательно, сосредоточенно стремясь к максимальному результату!

5.0 свободе

Главным условием хорошего звукоизвлечения и техники является абсолютная свобода руки, запястья и всего тела вообще. Только пальцы и суставы кисти должны при необходимости более или менее фиксироваться. Лишь на этой предпосылке можно строить все остальные положения.

Первостепенной заботой каждого пианиста должно быть стремление добиться абсолютной свободы и сохранить ее в полной мере. Постоянно помнить об этом и контролировать движения, чтобы все время ощущалась их свобода! В сильной динамике использовать крупные мышцы предплечья и плеча, а в самой сильной, особенно при игре аккордов - и мышцы спины.

Не следует поднимать пальцы слишком высоко! Это чрезмерно напрягает мышцы предплечья. Чаще применять прием legato у клавиши нажатием, а не legato сверху. Некоторые педагоги считают излишним движение запястья после извлечения звука (освобождающие движения), т.к. они не влияют на уже извлеченный звук. Но все таки эти движения, на мой взгляд, помогают не только сохранить, но и контролировать полную свободу всей руки и кисти. Не насильственные, а естественные движения делают игру плавной и свободной. Они в значительной степени способствуют выразительности игры. Глубокое проникновение в содержание произведения рефлекторно передается и в движениях, которые как бы выражают внутреннее переживание и делают исполнение более убедительным.

С другой стороны, любое утрирование как театральность или каменная

неподвижность, создающая впечатление безучастности, апатичности, безразличия являются тяжелейшими недостатками. Такие недостатки следует изживать в самом начале обучения, ибо позже устранить их очень нелегко, они могут закрепиться как дурные привычки.

Предлагаю несколько упражнений для развития свободы рук, запястья, кисти и всей верхней части корпуса.

Стоя:

а) поднимем руки в сторону от корпуса и произвольно опустим их, сознательно сосредоточившись на полной пассивности их падения;

б) раскачаем руки вдоль корпуса и продолжим их пассивное колебание вплоть до полной остановки;

в) размашистыми движениями вращаем вытянутые руки вокруг корпуса и над головой с ощущением абсолютной податливости и свободы плечевых суставов;

г) поднимем плечи и внезапно легко и произвольно опустим их.

Сидя:

а) оперев локоть о ладонь другой руки двигаем предплечье вверх - вниз одним движением без остановки в крайних точках;

б) описываем круги предплечьем, оперев локоть о ладонь другой руки;

в) подвесим кисть, оперевшись тремя средними вытянутыми пальцами о край стола. Рука висит безвольно с ощущением тяжести в локте. Отведем ее в сторону от корпуса (пальцы остаются на столе), после чего внезапно отпустим и дадим возможность самостоятельно колебаться вплоть до самой остановки;

г) свободно и легко положим кисть до запястья на край стола (суставы кисти слегка согнуты). Другая рука крепко захватывает снизу первую над локтем и вытягивает ее вперед. Запястье при этом пассивно и мягко приподнимается вверх, кисть опрокинется и ляжет на тыльную поверхность пальцев. Тем самым мы тренируем пассивность запястья при контролируемом свободном движении. Мгновение остаемся в этом положении, а потом дадим всей руке свободно упасть под собственным весом назад. Убеждаемся в полной свободе руки путем спокойного раскачивания ее из стороны в сторону (пассивность запястья в контрольных свободных движениях требуется и в процессе исполнения);

д) оперев 3-й палец о край стола, легко двигаем кистью в запястье без перерыва вверх - вниз. Движения чередуются с круговыми движениями запястья,

е) легко машем кистью в запястье.

Этими упражнениями следует заниматься до тех пор, пока не возникнет ощущение полной свободы. И в дальнейшем они могут использоваться для контроля.

6. Принципы движения кистей рук

При совершении движений важно придерживаться трех важных принципов:

1. Принцип естественности.

Стараться, чтоб положения рук и корпуса, равно как и движения рук и корпуса, не включали неестественных элементов, которые осложняют игру и увеличивают усталость. Подготовить двигательный аппарат так, чтобы требуемые элементы приблизились к естественным нормам.

2. Принцип экономности.

Фортепианная игра требует, чтобы все движения совершались экономно. Здесь речь не только об экономии мышечной энергии, которой при интенсивных занятиях всегда недостаточно. Экономность тесно связана также с техникой игры и касается:

а) чередования мышечного напряжения (расслабления). Если мышцы долго напряжены, они легко утомляются и не способны к точному и тонкому движению. Поэтому следует стремиться к тому, чтобы мышечное напряжение чередовалось с расслаблением и статичное напряжение было сведено к минимуму;

б) изоляция мышечного напряжения. Каждое движение гармонично связано с работой мышц обратной функции. Для совершенного движения необходимо, чтобы мышцы с обратной функцией не мешали ему и чтобы не связанные с движением мышцы оставались свободными.

в) в распределении мышечного напряжения. Большинство движений совершается благодаря согласованному действию нескольких мышц одинаковой функции. Следует стремиться, чтобы основную нагрузку несли самые сильные мышцы, а самые слабые, загружены менее всего.

3. Принцип целесообразности. Вся двигательная деятельность во время игры должна иметь смысл и не превращаться в формальный шаблон. Это правило касается техники звукоизвлечения, постановки и движения кистей и тела во время игры, а так же выбора системы работы.

7. Положение кисти

Положить кисть на клавиши можно только при ощущении полной свободы руки, запястья, корпуса. Высоту стула выбрать согласно своему росту так, чтобы предплечье было почти в горизонтальном положении.

Сидеть ровно, не очень близко к фортепиано. Ноги опираются о пол возле самой педали (или стоят на скамеечке, образуя прямой угол) и готовы в любой момент ее нажать. Детям, недостающим до педали, можно под ноги поставить подставку (как бы «удлиннить» ногу).

Плечи опущены, руки свободно свисают с ощущением свободной тяжести в локте. Частое поднятие локтя нежелательно, т.к. утомляет руки.

Кисть округлена в форме свода, пальцы слегка согнуты, образуя полукруг, и надежно закреплены в суставах кисти. Между пальцами должно быть небольшое расстояние, следить, чтоб маленький ученик не «склеивал» все пальцы.

Между 1-2 пальцами образуется почти эллипс. Дети также имеют привычку закладывать 1 палец под кисть, стараться легко выводить палец на место.

Прогибание пальцев внутрь и опускание суставов кисти недопустимо, ибо это делает их неустойчивыми и непрочными и приводит к неопределенности туше и звука.

Большой палец и мизинец в наклонном положении нажимают кончиками самый край клавиши. Ногтевая фаланга большого пальца слегка загнута в направлении клавиши. Прикасается к ней нежно и легко. Большой палец сам по себе тяжеловесен, поэтому при нажатии клавиши его нужно несколько облегчать и не нажимать клавишу всем ребром в горизонтальном положении. С подобным явлением мы встречаемся очень часто, но с этим нельзя мириться.

Мизинец также должен быть в наклонном положении для того, чтоб он надежно закрепился в суставе кисти и как можно более надежно о него опирался.

Для наклонного положения большого пальца и мизинца следует держать запястье несколько выше, чем обычно.

8. Знакомство с приемами звукоизвлечения

Прежде следует познакомиться на простейших примерах с отдельными приемами звукоизвлечения, в слабой динамике и каждой рукой отдельно.

№ 1



На данном примере отрабатываем свободное падение (*tenuto*): свободное падение от локтя. Свободное падение всей руки.

Staccato (утяжеленное) свободным падением руки (*portamento*).

Эти примеры учить в слабой динамике и каждой рукой отдельно и в сильной динамике.

№ 2



Учить этот пример указанными способами звукоизвлечения по десять раз дважды в день, хотя бы дня три

legato строгое (lg)

legato пассивное (lg пас.)

legato с отскоком (lg ↑)

legato сверху (lg ↓)

legato espressivo весом свободной руки (lg ↓↑)

9. Укрепление пальцев

Только убедившись в том, что рука и запястье абсолютно свободны и кисти дисциплинированы, можно приступить к дальнейшему освоению фортепианной игры - укреплению пальцев, всех их суставов. Без этого требования мы никогда не добьемся звуковой гибкости в пассажах и аккордах, а также певучего звука в кантлене.

Устойчивость пальцев вырабатываем правой рукой на звуках *c, d, e, f* от 2 пальца к 5-му (левая рука на две октавы ниже от *f* к *c*).

Большой палец из упражнения исключаем, т.к. укреплять и без того сильный и

иначе поставленный палец излишне.

Остальными пальцами ударяем клавишу попеременно то правой, то левой рукой приблизительно по десять раз подряд. Без напряжения закругленные пальцы укладываются на клавишах, как бы прижимая их. Считаем медленно, до шести.

На «раз» слабо ударяем 2-м пальцем левой руки звук фа малой октавы. На «два» нажимаем клавишу беззвучно, но очень сильно и ощутимо, после чего, тотчас прекращаем нажатие (но клавишу держим) и, убедившись в свободе руки, одновременно потихоньку выдвигаем ее вперед. Этим движением руки запястье легко, плавно и, главное, автоматически достигает более высокого положения.

На «три» кисть опрокинется так, что пальцы лягут на тыльную поверхность фаланг. Локоть при этом утяжелен и свободно опущен.

На «четыре» под весом руки кисть автоматически опускается до самой низкой точка, на «пять» свободно свисает, держась за клавишу играющим пальцем, на «шесть» спокойным движением возвращается в начальное положение. После этого на клавишах готовится правая кисть, чтобы 2-ой палец без перерыва мог продолжить упражнение на звуке *C*, потом 3-й палец левой руки - на «*ми*» малой октавы, далее 3-й палец правой руки на *d* и т. д.

Движения монолитные, спокойные, непрерывные.

Описанные движения, рассчитанные на освобождение руки от напряжения, нужно выполнять осознанно. Во время занятий утрируйте их (например, опрокидывание кисти или опускание ее в самую низкую точку и т.д.).

Главное, чтобы движение запястья было действительно пассивным, чтобы оно возникало автоматически в результате сдвига руки вперед. Только при таком условии можно гарантировать свободу запястья. Однако мы часто встречаемся со «сделанным» движением, активным, как по команде, не только не освобождающим кисть, а наоборот провоцирующим зажатие. Если со временем пальцы образуют так называемые скобки (в ногтевых фалангах пальцы крепко согнуты наподобие скобок), - это признак их крепости, но не обязательное ее условие. При старании и добросовестном отношении пальцы и без скобок укрепятся. Главная забота каждого пианиста - сохранить и в процессе укрепления пальцев свободу руки, а особенно - не напрягать мышцы предплечья. Чрезвычайно

важным условием для более сильной игры нажатием пальцев является участие крупных мышц руки. Работу мышц обуславливает их фиксация, без которой невозможно никакое движение. Однако фиксация мышц вызывает также усталость кисти. Особенно опасно напряжение мелких мышц предплечья, которые наиболее часто участвуют в движении. Постоянная и чрезмерная их фиксация может привести к так называемому переигрыванию руки, что необходимо предупреждать! Поэтому следует использовать в игре крупные мышцы руки. Чем лучше это удастся, тем вернее мы предохраним руки от усталости.

В предлагаемом примере для укрепления пальцев сильным нажатием есть благодарная возможность поупражняться в переносе нагрузки (а значит, и фиксации) с мелких мышц на крупные.

Самыми главными мышцами, которые можно использовать в ф - ной игре, являются мышца, охватывающая плечевой сустав, и мышца руки, расположенная между плечевым и локтевым суставами. Самой большой мышцей, достойной внимания в фортепианной игре является широкая спинная мышца, охватывающая грудную клетку и принимающая участие в аккордовой игре при самой сильной динамике. Как привлечь мышцы к работе? Можно следовать следующим указаниям: поднимите в локте и прижмите к корпусу свободно свисающую тяжелую руку с несколько отстраненным от корпуса локтем и едва опущенным предплечьем. В таком положении мы лучше ощущаем фиксацию соответствующих мышц. После того, как эти ощущения закрепятся в сознании, необходимо сохранять их в процессе занятий над упражнениями по укреплению пальцев. Участие мелких мышц из работы исключить! Только после этого можно упражняться в крепости пальцев на примере 2, при том те же приемы звукоизвлечения, которые практически будут наилучшими средствами для достижения выразительного звука:

legato espressivo нажатием и опорой (*lg. espr.*↑↓)

legatissimo espressivo (*lgs.*↑↓)

legato звучное (*Ig зв.*)

форшлагги.

В *legato espressivo* и в *legatissimo espressivo* сгибаем и укрепляем пальцы во время занятий больше, чем при игре кантилены.

10. Приемы *legato*

В пальцевой технике мы различаем следующие приемы *legato*:

1. нажатием пальцев
2. ударом пальцев

Приемы *legato* нажатием (палец лежит перед звукоизвлечением на клавише)

- а) *legato* строгое
- б) *legato* звучное
- в) *legato* пассивное
- г) *legato* с отскоком

Прием *legato* ударом (палец перед звукоизвлечением поднят над клавишей).
legato сверху

При игре кантилены применяем *legato* нажатием:

- А) *espressivo* с опорой
- Б) *espressivo* весом свободной руки
- В) *legatissimo espressivo*

Приемы *legato* нажатием занимают в фортепианной игре ведущее место. Они образуют многообразный ряд звуковых регистров, прежде всего кантилены, делают возможной совершенную связь тонов, певучесть и плавность их звучания. Пассажи с усилением нажатия пальцев приобретают упругость и плотность звука. И наоборот, самым слабым нажатием, как бы прикосновением или поглаживанием, можно создать нежнейшие звуковые оттенки, без которых невозможно было бы представить, многие импрессионистические и некоторые романтические произведения.

Legato нажатием из-за своих характерных особенностей незаменимо, например, в выразительных пассажах, встречающихся в сочинениях многих композиторов чаще, чем можно предполагать.

Звукоизвлечения ударом, наоборот, лучше всего применять в чисто технических пассажах, требующих звукового блеска, упругости и легкости.

10.1 Пальцевая техника. Приемы звукоизвлечения нажатием

a) Legato строгое

Такая строгая форма *legato* в обычной игре применяется редко. В медленном темпе еще можно сохранить требуемый постоянный контакт пальцев с клавишами, в быстрых пассажах это едва ли возможно. Поэтому строгое *legato* чередуется в *mix* с другими приемами *legato* нажатием. В строгом *legato* существенных! требованием является тенденция к игре нажатием. Это означает не поднимать пальцы сознательно и не применять удара.

Важнейшее условие - палец должен сохранить в своем мясистом кончике постоянную чувствительность, необходимую для «творящего» и чуткого нажатия.

Эта специфическая чувствительность связана с ощущением легкой тяжести, исходящей из непосредственной опоры пальцев - суставов кисти. Более сильное туше требует, конечно, поддержки большего источника силы - руки и плеча.

Пальцы перед звукоизвлечением лежат на клавишах. Нажимают клавиши мягко. Рука сохраняет свой естественный вид. После звукоизвлечения палец не поднимается над клавишей, а лишь отпускает ее и остается лежать на ней. Отпускать клавишу' следует мгновенно, строго в момент нажатия другого пальца. При ленивом отпускании клавиши могут немного передерживаться, появятся призвуки, игра стает неясной или совсем размажется. Против такой довольно частой дурной привычки следует принимать решительные меры. Во время занятий: в медленном темпе, во всех видах туше как можно строже и старательнее сохранить требуемую реализацию движений. В медленном темпе это сделать нетрудно. Необходимые строгость и старательность особенно важны при исправлении у учащегося недисциплинированных рук, несвободных рук и вообще для приобретения организованности в игре.

b) legato звучное

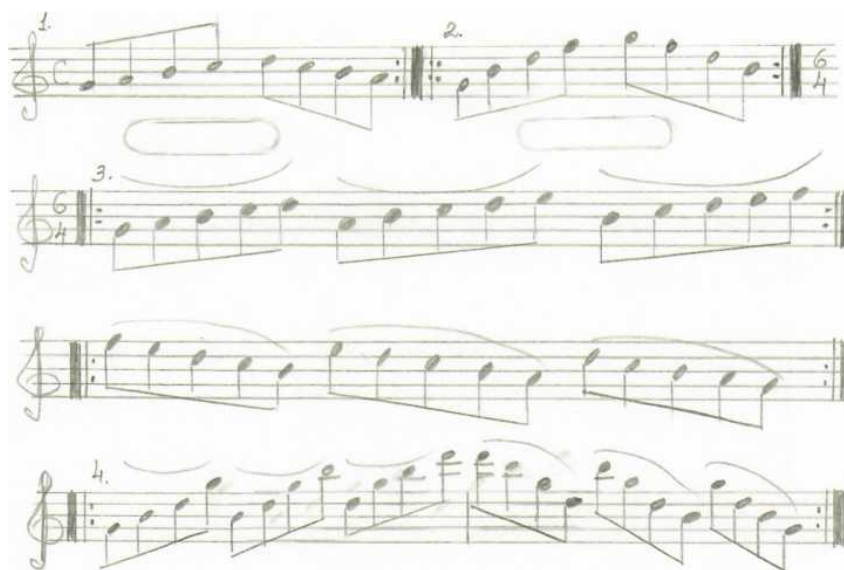
Различают два типа пассажей - выразительные и блестящие.

С выразительной техникой мы встречаемся часто: Бетховен, Шопен, Шуберт, Шуман. Пассажи у этих композиторов отличаются очень серьезным музыкальным содержанием, богатой мелодической и гармонической структурой и сами по себе выражают определенный образный или лирический смысл. Для своей реализации они

требуют более певучего, более способного к гибким изменениям приема, чем звукоизвлечение ударом, *legato* сверху - способ, однозначно рассчитанный на блеск и эффект.

Типичную блестящую технику мы находим у Мендельсона, Вебера, Листа. Такая техника требует упругого удара, *legato* сверху разумеется не в очень быстром темпе, в котором подъем и удары пальцев ограничиваются. Листовские пассажи, часто бывают и выразительным моментом, а не только возможностью эффектно блеснуть. В *legato* звучном рука сохраняет естественный вид. Слегка согнутые пальцы в своих кончиках (подушечках) очень чувствительны, «творящие». Клавиши отпускают строго, но поднимаются над ними не сознательно, а произвольно, и лишь настолько, чтобы палец был готов нажать клавишу для извлечения следующего звука (никогда не ударяет ее сверху).

Само название приема предполагает, что нажатие, в отличие от других видов туше, усилено.



В примерах 1 и 2 вес переносится с клавиши на клавишу вращательным движением запястья и руки. При звукоизвлечении 1 и 2 пальцами запястье находится в более низком положении, при игре 3,4 пальцами поднимается вместе с рукой наклонно от себя. При игре 5-м пальцем и в обратном движении 4-м, запястье вращательным движением достигает самой высокой точки. В руке должно быть ощущение свободной тяжести, в пальцах - чувство опоры или погружения в клавишу.

В примерах 1 и 2 руки с запястьем описывает непрерывный круг, в примерах 3

и 4 совершает скорее полукруги.

Пример : Ф. Лист - Юношеские Этюды . Этюд фа минор.



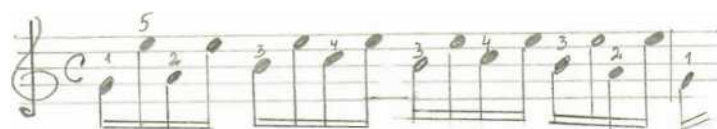
Типичное вращательное движение при переносе веса. Кружки указывают на объединение по 3 звука.

Пример вращательного движения И. Гайдна Соната № 13 финал. (E-dur).



Для освобождения кисти достаточно изменить прием лишь на одном звуке, например на самом высоком вверх-вниз. Упругим, но легким «рикошетным» толчком оттолкнемся, но не будем удаляться от самой высокой клавиши (с помощью пружинящего подъема локтя и одновременной мгновенной опоры на мизинец или др. палец). Кисть приобретает иное, наклонное положение по отношению к пальцам и уже этим движением (обязательно легким и упругим толчком и ударом) достаточно освободиться. Еще один элемент движения, довольно часто используемый для освобождения кисти, - вибрация.

Пример: К.Черни - Избранные этюды для начинающих



Пример боковой вибрации. Первый звук берется поворотом кисти влево, второй - вправо и так далее покачивающимся движением.

К. Черни ор. 299 Этюд № 38



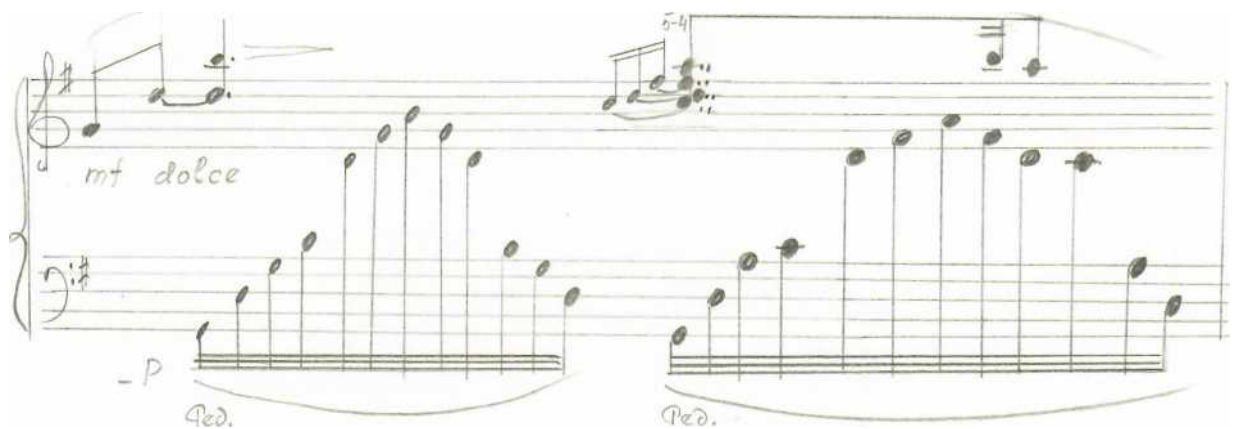
Пример вертикальной вибрации. Берем первый интервал движением вниз, второй - движением вверх и т.д. В быстром темпе движения сокращаются до так называемой мелкой дрожи.

в) *legato* пассивное

Legato пассивное является самым слабым, самым нежным туше, без которого нам не удастся создать воздушные импрессионистические и поэтические образы. Пианистам, имеющим от природы костлявые руки или воспитанным исключительно на твердости пальцев, овладеть этим приемом особенно трудно.

Название туше говорит о том, что рука, кисть и пальцы в данном случае должны быть абсолютно легкими, свободными и упругими. Кисть не должна сохранять выпуклое положение. Пальцы сознательно не поднимаются над клавишами, а нажимают их облегченным, «нематериальным» весом кисти, но ни в коем случае (как в других приемах) не активным действием - нажатием или ударом пальцев. Они прикасаются к клавишам только мягкой подушечкой, а не кончиком. Для того, чтобы вес кисти как можно более нежно «нанести» на клавишу, запястье следует держать несколько выше, чем обычно, чтобы кисть как бы была на нем подвешена.

Д.Фильд - Ноктюрн G- dur.



Единичный пассивный прием звукоизвлечения, своеобразное «поглаживание» исполнить совсем несложно. Большую трудность представляет невесомая игра группы следующих друг за другом звуков, когда мы хотим при звуковой ровности достичь парящей нежности. Самым сложным представляется исполнение длинного пассажа со сменой позиций, подкладыванием и перекладыванием пальцев, где трудно сохранять их последовательную пассивность и контакт с клавишами, возможные разве что в самом медленном темпе. В быстром же мы не сможем избежать в отдельных местах тех комбинаций приемов, о которых говорилось ранее.

Таким образом, применение последовательного и типичного пассивного *legato* ограничивается отдельными звуками или группой звуков без смены позиции. При этом

мы переносим сверхоблегченный вес с одного звука на другой спокойными, колебательными движениями и, как это ни парадоксально, - такими, какие применялись в звучном *legato*, разумеется с диаметрально противоположной нагрузкой на звук. Применение пассивного *legato* возможно лишь при высоком уровне владения тугие и техникой вообще. В работе следует применять пассивное *legato*. Оно развивает значительную чувствительность пальцев для нежнейшего прикосновения к клавишам и наибольшую сосредоточенность на звуке, дает возможность «вслушиваться» в игру при самой слабой динамике, следить за ответом звуков и т. д.

Такая острая сосредоточенность на звуковой ровности игры невольно оказывает благотворное влияние и на техническую ровность. Большая польза от пассивного *legato* заключается еще и в том, что во время занятий оно является наилучшим отдыхом. Поэтому как можно чаще чередуйте его с более сильными приемами звукоизвлечения.

Пассивного *legato* - типичное импрессионистическое тугие. Однако оно не соответствует моцартовскому стилю, где *pianissimo* даже самое хрупкое, должно быть не туманным, бесплотным, а ясным, выразительным. В таких случаях, на *pp* нужно применить туше, при котором будут умеренно фиксироваться пальцы.

г) *legato* с отскоком — *lg* ↑

При игре *legato* нажатием, *legato* сверху (ударом) следует развивать упругость и легкость пальцев. Для достижения этого во время занятий следует часто применять *legato* с отскоком, при котором палец в момент нажатия клавиши следующим пальцем очень легко, упруго и сознательно отскакивает от клавиши. Прием отскока вырабатывается прежде всего податливость суставов кисти, являющихся главным условием свободной и легкой подвижности пальцев, *legato* с отскоком прежде всего учебный прием, однако применяется оно главным образом в украшениях, в частности, если они должны звучать особенно выразительно и проникновенно, *legato* с отскоком часто интуитивно переплетается с другими легатными туше.

Проведение *legato* с отскоком на пятипальцевой группе от «с» до «<<g» вверх и вниз. Левая рука играет на 2 октавы ниже. Одновременно с нажатием пальца готовится следующий палец и в момент взятия следующего звука предыдущий палец упруго отскакивает и т.д. Пальцы отскакивают по возможности наиболее упруго, но низко над клавишами. Только I палец остается с ними в постоянном контакте, не отдаляясь от них

вообще. Движение пальцев упругое, легкое, как бы направлено в одну точку. Упругий отскок действительно потренировать на форшлаговом варианте.

1. Чтобы форшлаг звучал особенно сильно и сочно, уверенно фиксированный палец должен отскочить от клавиши очень быстро: его кончик при этом устремляется под кисть, как бы выдалбливая звук из клавиши. В других украшениях - трелях и мордентах отскакивает палец играющий чередующуюся ногу, в группето, арпеджированных аккордах отскакивает один палец за другим. Если мелизмы написаны в слабой динамике, палец отскакивает легко и упруго, в сильной - фиксация увеличится, и отскок будет более быстрым. Форшлаговый вариант является очень действенным средством в занятиях, потому что одновременно воспитывает несколько важных компонентов:

- податливость суставов кисти;
- подвижность и легкость пальцев при отскоке;
- крепость пальцев, играющих главные акцентированные звуки;
- одновременную абсолютную свободу руки и запястья при исполнении акцента.

11. Пальцевая техника. Туше броском пальцев Legato сверху

Этот прием делает пальцы и тем самым туше упругими, бесспорно обогащая фортепианные звуковые ресурсы. Благодатной сферой применения *legato* сверху являются блестящие и упругие по звуку пассажи. Для выразительной техники этот прием не пригоден.

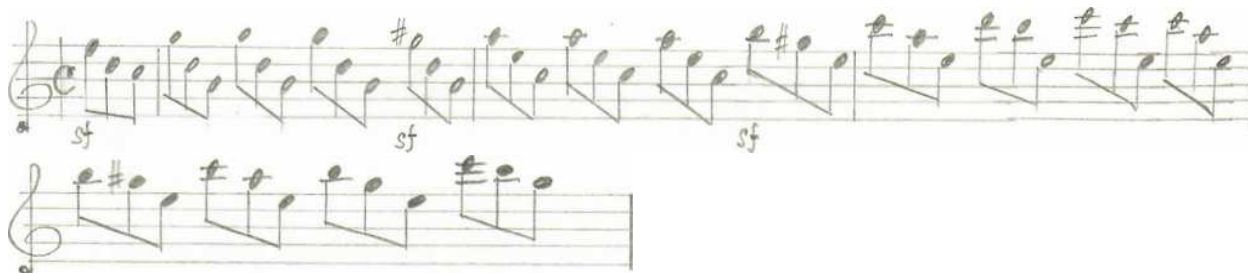
В *legato* сверху суставы кисти образуют свод, пальцы слегка приподняты над клавишами. Ударяют их кончиками прямо сверху очень легко и упругим толчком. Одновременно с ударом следующего пальца предыдущий так же легко и упруго возвращается в первоначальное положение над клавишами. Чрезмерное сгибание пальцев приводит к напряжению мышц предплечья и усталости кисти. Это вредно. Особенно подвержен такой дурной привычке мизинец. Также опасен и чрезмерный подъем пальцев, вызывающий еще большее напряжение, что может привести к переигрыванию руки. Поэтому поднимать пальцы лишь слегка! Следить за их стремительным толчком, упругим падением на клавиши и немедленным отскоком после звукоизвлечения. Только таким способом мы добьемся проникновенного и искристого звука в пассажах. Применять *legato* сверху только в динамике *p - mp*, т.к. в сильной динамике напрягаются мышцы предплечья. При игре в медленном темпе частой ошибкой бывает медленное опускание пальцев на клавиши. Это уже ленивое движение! Именно в медленной игре необходимо

ударять пальцами по клавишам тем более живо и прямо сверху, чтобы легкий упругий и мгновенный толчок был соответственно заучен.

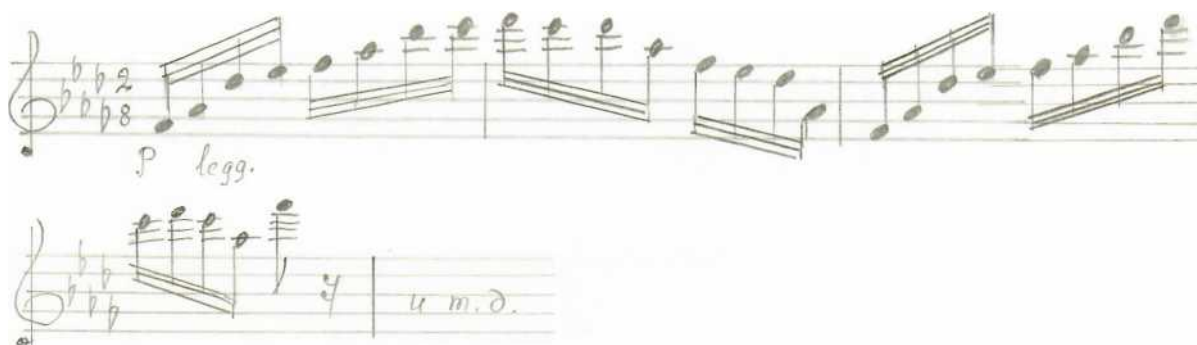
Хорошо усвоить ученику разницу между медленной игрой и медленными движениями!

Большой палец несколько тяжеловесен для звукоизвлечения, поэтому в *legato* сверху он сохранит постоянный контакт с клавишей и не будет сознательно подниматься.

И. Гайдн - Соната C - dux № 35



К. Черни оп. 299 Школа беглости Этюд № 39



12. Игра кантилены. Выразительные приемы звукоизвлечения

a) Legato espressivo нажатием и опорой (lg espr. ↑↓)

В кантилене применяются совсем иные виды туше, нежели в технических эпизодах. Певучие приемы нажатием пальцев и опорой (с помощью веса руки, активный прием), либо подвешиванием руки и ее весом (пассивный активный прием). Здесь следует сосредоточить особое внимание на прослушивании звука, на его качестве, на мягкости и певучести.

В *legato espressivo* (нажатием и опорой) выгибаем суставы кисти совсем немного, лишь настолько, чтобы они могли оставаться непосредственной опорой пальцев. Вытянутый играющий палец готовится на клавише (остальные абсолютно спокойно приподняты и тоже вытянуты). Он нажимает ее почти всей мясистой, очень чувствительной нижней частью ногтевой фаланги (подушечкой). Как можно мягче, постепенно но интенсивно, как бы желая погрузиться в податливую среду. Тотчас после

звучкоизвлечения нажатие пальца прекращается. Большое значение придавать чувствительному нажатию подушечкой вытянутого пальца!

Тогда можно создать одухотворенный, мягкий, певучий звук!

При выразительном туше кисть должна ощущать тяжесть нагрузки и опору. Рука, абсолютно свободно подвешенная в плечевом суставе, освобождается после звучкоизвлечения, легко, мягко и плавно выдвигаясь немного вперед. Вместе с тем, запястье абсолютно автоматически, постепенно и пассивно поднимается вверх, затем также мягко, свободно и пассивно, одним движением опускается вниз в первоначальное положение.

В ряду медленных выразительных восьмых или быстрых четвертей не следует отметить после каждого звука контрольное движение вверх- вниз, чтобы не нарушать игру слишком частыми колебательными движениями.

При игре первого звука запястье остается в нормальном положении, при каждом последующем - постепенно отклоняется в сторону' от корпуса и несколько вверх, а при остановке на последнем совершает короткое движение вверх-вниз.

Исполняемое таким образом *espressivo* является скорее *legato* звучным.

В группе медленных выразительных звуков при очень сильной динамике, чаще всего перед кульминацией, возникает необходимость ради выразительного исполнения больше утяжелить каждый звук. Лучше всего это осуществить весом всей свободной руки и выразительным приемом подвешенной рукой,

В слабой и нежной кантилене, где нажим на клавишу незначителен, нет опасности мышечного напряжения. Поэтому и контрольные движения свободы излишни. Более частые движения влияли бы разрушительно на создание покоя и на выразительность лирического образа.

Выразительные виды туше являются, прежде всего, средством создания самого значительного элемента музыкального искусства - чувства. Кто по-настоящему чувствует эмоциональное содержание исполняемого произведения, тот испытывает интенсивное душевное напряжение. Это напряжение возникает перед каждым выразительным звучкоизвлечением и нарастает каким-то «эмоциональным крещендо» вплоть до нажатия клавиши. Без такого эмоционального процесса, без одушевленности каждого отдельного звучкоизвлечения, без сильного переживания содержания произведения нас не сможет убедить самое совершенное звуковое исполнение кантилены.

б) legato espressivo весом руки и подвешенной рукой (*lg espr.* ↑↓)

внутреннего напряжения и воплощенного покоя» а иногда и статичности, каждое неуместное движение мешает этому.

В ряду сильных медленных выразительных туше покачивающееся вращательное движение руки не прекращается ни в одной точке - оно постоянное и непрерывное.

Espressivo весом руки исполняется так: вытянутый палец лежит всей своей ногтевой фалангой (подушечкой) на клавише, нажимает ее совершенно спокойно, без какого-либо толчка и повисает на ней совершенно свободным весом руки. Большой палец не использовать, т.к. он зависает и малочувствителен. Предплечье с запястьем благодаря этому опускается на уровень клавиатуры. Непрерывным, слегка закругленным и плавным движением чуть вверх от корпуса и назад оно возвращается в исходное положение. От приготовления на клавиши до возвращения в исходное положение вращательное движение предплечья монолитно, безостановочно. Пальцы и суставы кисти фиксируются лишь настолько, чтобы надежно удержать клавишу.

Главное условие - абсолютно свободная, податливая, пассивная рука!

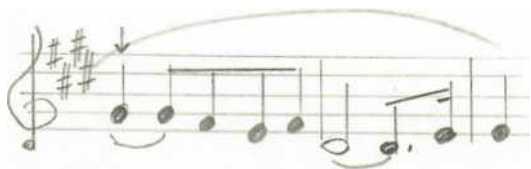
Оба вида выразительного туше в игре часто чередуются и совершенно подсознательно и интуитивно переплетаются (так же и с *legato* звучным) в соответствии с образностью и динамикой исполняемого произведения.

Л.В. Бетховен - соч. 31. 1 соната

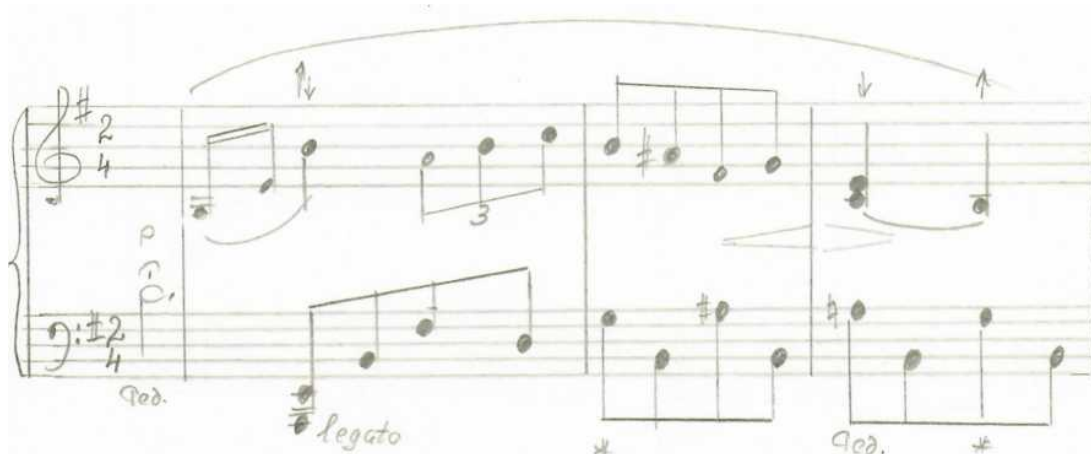


Ф. Шопен - концерт, соч, 11, 13





Э. Григ - соч.73 № 1. Смирение (избр. произв. V - VII кл.)



в) *legatissimo* (lg ↑↓)

Legatissimo является учебным приемом передерживания звука. В исполнении этот прием почти не применяется.

Полное *legatissimo* — затягиваем один звук после другого и держим все так долго, пока пальцы не вынуждены будут перегруппироваться в новое положение.

Либо передерживаем звуки на половину их длительности и только потом отпускаем предыдущий палец (половинное *legatissimo*). Вынужденный медленный темп, долгое задержание клавиш и их интенсивное нажатие воздействует на нервы кончиков пальцев сильнее и продолжительнее, чем короткое прикосновение в иных туше.

Занимаясь *legatissimo*, мы применяем выразительный прием нажатием (опорой). Однако пальцы в этом случае сгибаются больше, чем при игре кантилены, где они почти вытянуты. Суставы кисти также выгибаются больше.

При *legatissimo* активно тренируется крепость пальцев. Однако необходимо позаботиться, чтобы крупные мышцы, вовлеченные в работу, после звукоизвлечения тотчас же прекратили интенсивное нажатие пальцев и чтобы кисть и рука постоянно оставались свободными!

13. О некоторых отклонениях в приемах звукоизвлечения и в движениях

Описанные приемы звукоизвлечения и движения считаются «прототипами», требующими образцового и точного выполнения и последовательного соблюдения во

время занятий. В пианистической практике могут возникнуть определенные изменения, вольности, комбинации приемов и движений при условии сохранения основных требований, то есть свободы руки, легкости запястья, устойчивости пальцев и т.д. Даже выразительные связанные звуки можно играть пальцевыми туше сверху, диаметрально отличающимся от *legato* сверху - приема чисто технического. В *espressivo*, исполняемом пальцевым приемом сверху, вытянутые и особенно чуткие пальцы свободно опускаются на клавиши и нажимают их мягко, с помощью веса руки.

Вместо привычного контрольного движения свободы вниз - вверх можно применить движение в сторону от корпуса, когда с каждым последующим звукоизвлечением (в ряде выразительных приемов) рука с запястьем отклоняется в сторону от корпуса и несколько вверх; размах постепенно увеличивается, кисть в это время направлена от тела, с последним звуком она оказывается на перпендикулярно поставленном мизинце в вертикальном положении, а еще дальше «опрокидывается» через мизинец как бы для окончательного «додерживания» звука и вслед за этим тут же возвращается в исходное положение.

Для выражения конкретного содержания часто требуются своеобразные отклонения от школьного способа игры с «образцовыми» движениями. Если интерпретатор понимает и правильно чувствует содержание произведения или фразы, всякие внешние проявления возникнут сами по себе вполне рефлекторно, спонтанно. Двигательную реакцию на внутреннее переживание часто невозможно преодолеть.

В конце концов, она естественна и понятна: интерпретатор с живым темпераментом должен постоянно контролировать себя, чтобы укрощать свой пыл, проявляющийся в преувеличенных движениях.

Только сильные переживания и напряжения чувств убедительно воздействуют на слушателя, но ни в коем случае не театральные жесты, чаще действующие отталкивающе.

Искусство не терпит преувеличений, равно как и недосказанности, половинчатости.

14. Заключение

По всей вероятности, каждому очевидно, что подлинное искусство немислимо без профессионального мастерства.

Какой толк от того, что пианист имеет художественное образование, обладает творческой фантазией, способностью сопереживать, чувством ритма, слухом и другими хорошо развитыми способностями, если из-за недостатка технической эрудиции ему не удастся их реализовать соответствующим образом.

Мы подчас бываем свидетелями какого-то отвращения к работе над техникой, к ее анализу, указаниям и т.п., что техника отвлекает внимание от музыки как таковой, от ее внутреннего содержания. Возможно, подобный упрек мог бы быть и обоснованным, если бы мы считали технику превыше всего.

Все мы хорошо знаем, что техника является лишь средством к достижению совершенства, в котором, однако, подлинное, неподдельное искусство не может не нуждаться.

Мы не имеем права недооценивать технику и предполагать, что технические проблемы решаются сами собой. Обучение фортепианной игре - тяжелый труд, однако мы сэкономим в нем много времени, если всегда будем работать сознательно и рационально, что было выше многократно подчеркнуто и повторено.

Путем осмысленной, целенаправленной работы, с сильной волей и врожденными, постоянно развивающимися художественными и человеческими качествами мы приблизимся, в конце концов, и к наивысшим целям фортепианного искусства.

Список литературы

1. Гат И. Техника фортепианной игры. -Будапешт, 1957
2. Гофман И. Фортепианная игра.-М.: Госмузиздат, 1961
3. Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста.-Л.: Сов. композитор, 1965
4. Штепанова - Курцева И. Фортепианная техника.- Прага, 1979