

ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы
Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК
КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев
Абдуллиных» Управления образования ВКО

Чукреева Вера Андреевна

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

(рекомендации предназначены преподавателям и учащимся сферы культуры
и искусства, пианистам - исполнителям)



г. Усть – Каменогорск, 2022г.

**ШҚО Білім басқармасының «Халық әртістері ағайынды Абдуллиндер атындағы
Шығыс Қазақстан өнер училищесі» КМҚК
КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев
Абдуллиных» Управления образования ВКО**

Чукреева Вера Андреевна

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ
ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**

(рекомендации предназначены преподавателям и учащимся сферы культуры
и искусства, пианистам - исполнителям)

г. Усть – Каменогорск, 2022 г.

Рекомендовано методическим советом КГКП «Восточно-Казахстанское училище искусств имени народных артистов братьев Абдуллиных»
Управления образования ВКО

УДК
ББК
Ж

Автор: преподаватель ПЦК «Фортепиано» Чукреева Вера Андреевна,

Рецензенты:

Куприянова Людмила Трофимовна – «Почетный работник образования республики Казахстан», Почетный профессор Казахской национальной консерватории имени Курмангазы

Ткач Вячеслав Михайлович – «Заслуженный артист Республики Казахстан», «Почетный гражданин города Усть-Каменогорск», «Білім беру ісінің құрметті қызметкері», преподаватель ПЦК «Пение» ВКУИ им. народных артистов братьев Абдуллиных.

В данной работе представлены методические рекомендации лишь некоторых оригинальных видов работы за инструментом, которые заинтересуют и будут востребованы преподавателями музыкальных школ и училищ.

АВТОР СОСТАВИТЕЛЬ

Чукреева Вера Андреевна



Выпускница «Усть – Каменогорского музыкального училища» 1974 года. Окончила Государственную консерваторию им.Курмангазы г.Алматы, по специальности «Специальное фортепиано», 1980 г.

С 1980 года является преподавателем специальных дисциплин ПЦК «Фортепиано» и концертмейстером, имеет высшую квалификационную категорию.

СОДЕРЖАНИЕ

№	Тема	Страница
1.	Автор составитель	4
2.	Введение	5
3.	Методика организации пианистического аппарата	6
4.	Музыкальная математика гамм как базовая часть для дальнейшего совершенствования пианистической техники	8
5.	Некоторые актуальные аспекты двигательной техники, как неотъемлемой «материальной» части мастерства пианиста	12
6.	Овладение аппликатурными «формулами-ключами» для ускоренного чтения нотного текста и технического развития	17
7.	Развитие пианистических приёмов исполнения в свете новейших методологических исследований	20
8.	Современные методы анализа и запоминания сложного нотного текста	24
9.	Педализация в фортепианной игре	29
10.	Связь эмоций, образного мышления с исполнительскими приёмами звукоизвлечения	30
11.	Подготовка к публичному выступлению	33
12.	Список литературы	36

*«Во-первых – человек, во-вторых –
художник, в-третьих – музыкант, и
только в-четвертых – пианист»
основополагающие принципы педагогики
Г.Г.Нейгауза и С.Г.Нейгауза*

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальное профессиональное образование является важнейшей составляющей в становлении духовной современной личности. Музыкант - педагог использует в своей педагогической практике различные методики, а также создаёт собственные методические материалы, благодаря своему многолетнему опыту. Педагогам необходима активизация методической деятельности для инновационной организации образовательного процесса, передачи своего ценного опыта молодым преподавателям, для развития и повышения профессионализма.

Вопросы методики обучения игре на фортепиано объединяют множество тем для совершенствования пианистического аппарата. Техническому совершенствованию нет границ, и данное издание освещает лишь некоторые аспекты работы музыканта, основываясь на практическом исполнительском и педагогическом опыте. Суть данного руководства состоит в изучении проблем, стоящих перед педагогом-пианистом, в методическом анализе средств художественной выразительности и приёмов исполнения, в обобщении индивидуальных методических задач. Преподаватели - пианисты смогут расширить свои возможности в выборе эффективных методов работы над техникой, а также учащиеся смогут использовать оригинальные методы работы над пианистической техникой и расширить возможности в самостоятельной работе за инструментом.

Предложенный материал даёт представление о новых формах изложения различных методик в соответствии с современными требованиями, что поможет добиться более эффективных результатов.

В работе имеются ссылки на литературу, указанную в конце сборника. Они обозначены цифрами в скобках, соответствующих порядковым номерам книг и статей в списке литературы.

МЕТОДИКА ОРГАНИЗАЦИИ ПИАНИСТИЧЕСКОГО АППАРАТА

Начальный период обучения игре на фортепиано ставит перед маленьким пианистом большие и разноплановые задачи. Ученик должен овладеть музыкальной грамотой, звукоизвлечением, аппликатурой, и при этом, вложить в исполняемое произведение смысл, содержание, характер, который передаётся через знания штрихов, динамики, звукоизвлечения. Все эти задачи сразу необходимо освоить, ученик теряется, не успевает следить за своими действиями. С первых уроков звукоизвлечения необходимо организовать руку. Подбирать пьесы нужно по размерам руки. Учащиеся с относительно большой рукой и хорошей растяжкой легко справляются с техническими задачами, пальцы быстро привыкают работать самостоятельно, техника развивается активно. Но всё же размеры руки в начале обучения не позволяют взять октаву, иногда взять большие интервалы становится невозможным. Поэтому в работе с начинающими больше внимания уделяется культуре звукоизвлечения, музыкальной грамотности, изучается большое количество разнохарактерных пьес. Организация аппарата на начальном этапе крайне важна: она и есть по сути своей работа над техникой. Работая над пьесами различного характера, ученик не только овладевает приёмами звукоизвлечения, но и осваивает разнообразные движения. Важно научить ученика передавать характер звука, различать самые простые настроения: весело-грустно, напевно-танцевально и т. д. Часто ученики забывают, какую техническую работу они проделали в предыдущей пьесе, и нужно начинать работу заново. Знания технических формул нужно научиться переносить в новое произведение. И в этом смысле важно уметь расчленивать сложное на простые технические элементы. Гаммы – это те самые простые детали; изучение гамм, арпеджио, аккордов, знание тональностей, количество знаков в гаммах, — всё это является теоретической и практической основой в техническом развитии аппарата. Постепенно накапливается свой опыт работы над техникой, и учащийся, умея анализировать, начинает собирать простое в сложное.

Работая над техникой, педагоги большое внимание уделяют свободе рук. Мы часто говорим о свободе в кисти, руке, о свободе в плечах и т. д. У начинающего ученика складывается впечатление, что рука должна висеть, как плеть, ученик освобождает руку, как просит педагог, опуская её вниз, но дальше он не понимает, как же такой рукой можно управлять игрой. Нужно объяснить ученику, что есть мышцы, которые «отдыхают», а есть другие мышцы: они держат руку в свободном состоянии, и свободной нужно считать руку, скорее слегка вытянутую перед собой, нежели повисшую, как плеть, вниз.

Часто возникают проблемы из-за неточного объяснения приёма. Однажды преподаватель велела ученику делать круговое движения кистью в

прелюдии Баха (И.С.Бах. Прелюдия и фуга ре минор). Ученик активно крутил кистью, но ничего не получалось. Круговое движение было слишком активным, с двигательным излишеством. Поэтому прелюдия «ныряла» в звуке, технически это было небыстро и тяжеловато. Всегда нужно объяснять, точно подбирая слова, чтобы ученик понял, для чего нам нужно то или иное движение. Правильность движений всегда даст точный звуковой результат.

То же со штрихами. Если мы требуем лёгкости, остроты, краткости в исполнении штриха стаккато, то в первую очередь нужно рассказать, как это сделать. Не зная ответа на вопрос «как», ученик может сыграть вам следующее: с большой высоты «пикировать» на клавиатуру, толкнуть клавишу, и быстрым движением дёрнуть руку на себя. Конечно, этот пример несколько утрирован, способные дети обладают интуитивным даром, как это сыграть, но полагаться только лишь на интуицию и способности ученика нельзя. Если полагаться только на слуховой метод работы, то мы выберем длинный путь поиска движений, который не уберёжёт нас от ошибок. В случае с прелюдией Баха нужно отпустить кисть, не фиксировать её, кисть должна «дышать», и послушно следовать за пальцами. Тогда не будет лишних движений. Приём на стаккато делается с места, от клавиши, лёгким и активным отлётом от неё. Для малышей всё-таки требуется небольшой замах пальца с «воздуха» из-за недостаточной технической самостоятельности.

Гаммы являются основой пассажной техники. Мы с учащимися обычно находим первую и последнюю ноты в пассаже, затем определяем гамму. Так выучиваются технические конструктивные этюды. Сразу работает логика и память, и практически мы уже знаем эпизод наизусть. Гаммы очень быстро учатся, когда их делишь на 3 и 4 звука, до подкладывания 1-го пальца. Подкладывание 1-го пальца — это целая техническая последовательность движений! Например, мы играем правой рукой. Когда играет 2-й палец, то 1-й находится под ним, когда играет 3-й,- 1-й под 3-им; 4-й,- первый под четвёртым. И, наконец, первый готов к игре! Вот так готовится к игре первый палец. Так ученик никогда не сыграет рывком при подкладывании первого пальца.

Не всегда ученику понятно, на каком уровне находится предплечье: оно расположено параллельно клавиатуре, над ней, т. е. чуть выше. Важно развивать чувствительность в кончике пальца, относиться к звуку бережно, знать, что звук должен длиться, «струиться», быть длинным и полным. Палец погружается до «дна» клавиши, глубину которой нужно знать. Активность пальца в большей степени зависит от первой фаланги; когда мы говорим о кончиках пальцев, имеем ввиду именно первую фалангу. Чисто технически она цепляет клавишу активным мелким движением на себя

У начинающих учеников пальцы не должны прогибаться, рука имеет собранную форму, но далее, даже в 1-м классе некоторые широко расположенные интонации требуют большей кистевой свободы и изменения формы руки. Не стоит бояться распахнутой руки на широких интервалах, так как далее рука обязательно примет своё обычное собранное положение.

Можно выполнить следующее упражнение: поработать каждым пальцем в паре с первым, придав руке форму свода. Первый палец как бы противостоит другим, играющим с ним пальцам, составляя «хваткую» пружинистую арку. Можно выполнять это упражнение разной аппликатурой. Ошибочно полагать, что так называемая ногтевая фаланга цепко прикасается лишь к верхней части клавиши, которая является незвучащей. Эту незвучащую часть клавиши называют люфтом, далее идёт звучащая часть, глубинная, которую необходимо взять «до дна». Вес руки погружается на играющий палец и ощущает «дно» клавиши. Работая над чёткостью, активностью пальцев, надо иметь ввиду, что пальцы должны «разговаривать», каждому пальцу предстоит долгий путь технического развития к самостоятельности.

Универсальной частью руки является кисть. Движения делятся на движения на себя и от себя. К примеру, движением от себя, глубоко опираясь на пальцы весом рук, мы играем мощную небыструю аккордовую технику в кульминационном эпизоде, а быстрые, острые и короткие, «сухие» аккорды нужно исполнять цепкой концевой фалангой пальцев с минимальными двигательными затратами и при контроле полной свободы в верхних частях рук.

«Дыхательное» кистевое движение очень хорошо можно освоить на начальном этапе обучения. Его можно назвать вертикальным. Я называю его технологией движения руки на клавиатуру: рука на небольшой высоте с расслабленно кистью и свисающими вниз пальцами постепенно идёт вниз; одновременно с движением кисть постепенно выпрямляется и принимает горизонтальное положение, как и вся рука; рука уже находится возле клавиш, и палец нажимает клавишу, рука погружается в клавиатуру, отдавая свой вес пальцу. Далее рука поднимается вверх, и движение повторяется в обратном направлении: вначале идёт вверх рука, увлекая за собой кисть, а затем уносит за собой вес руки и сам палец. Рука со свисающими пальцами вновь находится на небольшой высоте. Очень важно, чтобы первая фаланга пальца при взятии хорошо цепляла клавишу, а сустав образовал тупой угол. Если показать это цепкое движение пальца на руке ученика, то он почувствует, как натягивается кожа от прикосновения, палец плотно садится на руку и не скользит по ней.

Можно применять много разных игр и упражнений для развития пальцев, но всегда главным принципом будет объяснение, расшифровка задач. В пианистическом аппарате происходит множество модификаций, однако базовые знания всегда остаются в приоритете.

МУЗЫКАЛЬНАЯ МАТЕМАТИКА ГАММ КАК БАЗОВАЯ ЧАСТЬ ДЛЯ ДАЛЬНЕЙШЕГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

Разнообразие пианистической техники, неповторимые особенности индивидуальностей педагогов и учащихся, предполагают поиски новых решений для улучшения и совершенствования техники. Изучение начальных базовых задач в технике, поиски вариантов преодоления проблем, освещены в данной работе. Простым техническим формулам в гаммах необходимо уделять достаточное внимание как в начале обучения, так и в среднем звене, поскольку изучение гамм зачастую проходит в качестве дополнения к обучению игре на фортепиано, а не как фундаментальная ступень в развитии техники.

Цель данной работы,- обратить внимание на начальную подготовку учеников для их дальнейшего профессионального качественного обучения с минимальным количеством недочётов и пробелов.

Поставлены следующие задачи: освоение знаний о технике пианиста, умение анализировать своё исполнение, ставить технические задачи и преодолевать их самостоятельно, опираясь на полученные знания закономерностей техники.

Методы работы над гаммами разнообразны, их поиски проходят в творческой атмосфере урока путём точных, а порой и красочных объяснений педагога, показов-иллюстраций исполнения гаммообразных пассажей и других технических формул в произведениях.

Необходимо вооружить ученика важнейшими принципами подхода в работе над техникой, усвоить основные правила построения базовых видов техники и использовать в работе. В дальнейшем ученик не будет испытывать серьёзных проблем и сможет преодолеть значительные технические трудности самостоятельно. Работа над художественной техникой в произведениях позволит использовать приёмы освобождения от излишних напряжений и ускорить работу во времени в несколько раз.

Многие начинающие пианисты считают работу над гаммами и упражнениями довольно скучным занятием, а между тем, это может быть очень интересным, увлекательным делом.

В школе чаще всего гаммами занимаются формально, или вообще их не изучают, в музыкальном училище играют на технических зачётах, а в консерватории гаммами не занимаются вовсе, так как объём технической работы в произведениях максимален (5; см. список литературы). Но если вдумчиво, с интересом отнестись к изучению гамм, то значительный объём работы над техникой можно сократить, ведь в гаммах есть все основные виды, - гаммы, арпеджио и аккорды. Хорошо зная гаммы, можно быстро освоить любой этюд. Это подобно тому, как можно к цели идти по прямой, и прийти гораздо быстрее, нежели идти зигзагами. Мы как спортсмены, тренируясь, достигаем большой технической скорости и качества исполнения.

Если, например, в пассаже определить гамму, отметить первую и последнюю ноты гаммообразного отрывка, то можно тут же сыграть его.

Кроме того, логическая память, которой мы пользуемся при знакомстве с фрагментом, даёт нам прочное знание игры наизусть. Точно так же в арпеджио и аккордах, нужно определить тональность, начало и конец эпизода.

Поскольку мы играем произведение, а не техническую формулу или упражнение, аппликатура может меняться. Также само движение может быть не только гаммообразным. Движениям, которых нет в гаммах, мы с учениками придумываем разнообразные названия: «зигзаги» - ломаное восходящее (нисходящее) движение по терциям, «пружинка» - скачкообразное на какой-либо интервал, «снежный ветерок» - кружения с опеванием ступеней, вздохи, - две соседние ноты под лигой, и т. д. Так легче запомнить текст. Если в пассаже есть скрытая полифония, то обязательно прослушиваем оба голоса. Арпеджио нужно всегда собирать в аккорд (9). Если арпеджио меняется и следует по разным тональностям, то, собрав все арпеджио в аккорды, надо сыграть аккорды в темпе. Наверняка будет очевидна определённая система аккордовой последовательности. Аккорды будут располагаться по одним и тем же интервалам вверх или вниз, могут чередоваться мажор и минор, две или несколько гармонических функций и т.д. Я это называю музыкальной математической системой. Какое испытываешь удовольствие, снова и снова обнаруживая эту удивительную музыкальную математику!

Недавно мы с ученицей изучали гамму Фа-диез Мажор. Ученица никак не могла приспособиться к расходящейся гамме. Как обычно, я с удовольствием погрузилась в «звукоматематику». Начнём с того, что в этой гамме очень интересная аппликатура. Мы играем на всех чёрных, они группируются по 2 и 3 клавиши. На трёх чёрных клавишах возможна только одна единственная аппликатура: тремя средними пальцами, вторым, третьим и четвёртым. Из соображений пластичной, гибкой игры, на чёрных клавишах в гаммах запрещается брать крайние пальцы, пятый и первый. На двух чёрных клавишах берутся второй и третий в обеих руках. Когда моя ученица забывает аппликатуру на клавишах «до-диез» и «ре-диез», я поднимаю вверх второй и третий пальцы обеих рук. Сей жест означает мир, или виктория, победа. Ученица, смеясь, сразу же вспоминает аппликатуру. Теперь о белых клавишах. Их две, «си» и «ми-диез». Некоторые юные пианисты при игре данной гаммы для удобства мысленно заменяют «ми-диез» на энгармонически равную «фа», ученикам так удобно при игре. На белые клавиши идут первые пальцы в обеих руках. Система? Да. Но в расходящейся гамме математика не помогала, ученица запинаясь, замедляла. Помог неожиданный способ: если обратить внимание на соединение чёрной клавиши с белой при движении вверх, то ход «ля-диез» - «си» рядом, это полутон, а «ре-диез» - «ми-диез» уже не малая, а большая секунда, то есть палец идёт чуть дальше. Таким образом, при игре данных секунд в расходящемся движении сознание ученицы не успевает понять, какое расстояние шире, а какое нужно уменьшить. Некоторые пианисты считают, что лучше довести гамму до автоматически быстрого движения, полагаясь только на двигательную память, но подобный способ совершенно неприемлем, непригоден в музыке как таковой (14). Тренировать

надо голову, а не пальцы. Вначале в среднем темпе нужно сыграть в расходящемся движении тетрахорд, по четыре ноты в каждой руке. Секунды малые чередуются в левой, затем в правой руке («фа-диез» - «ми-диез» в левой, «ля-диез» - «си» в правой). Имеется ввиду сход с чёрной клавиши на белую. Вот теперь можно тетрахорд доводить до автоматизма, постепенно увеличивая темп. Движение на малые секунды с чёрной клавиши на белую «зеркальное»: в левой от трёх чёрных клавиш мы движемся от нижней чёрной клавиши «фа-диез» вниз, а в правой - от верхней чёрной «ля-диез» вверх. Любопытно, что большая секунда «си» - «до-диез» звучит одновременно в обеих руках в «зеркальном» виде, и далее опять большая секунда в правой («ре-диез» - «ми-диез»), как будто обе руки как-бы настраиваются на игру большими секундами, а затем ещё добавляется большая секунда в правой руке.

Поскольку наши руки «зеркальны», надо всегда учитывать эту особенность. Например, играя подряд расположенные рядом три чёрных клавиши, мы пользуемся «зеркальной» аппликатурой: если при движении вверх левая играет 4-3-2 пальцами, то правая, наоборот, использует обратный вариант, - 2-3-4 пальцы.

Возможно, подобный анализ малых и больших секунд кому-то покажется ненужным, но моей ученице пришёлся по душе, и она сыграла расходящуюся гамму без единой ошибки, причём темп исполнения был *allegretto*! До нашего анализа ученица играла в медленном темпе.

Изучая гаммы, мы делим отрезок в одну октаву на две позиции, по три и четыре звука, с первого по третий и с первого по четвёртый пальцы (17). Если у ученика гамма совсем не получается двумя руками, нужно поучить отдельно руками, проучив позиции в каждой руке. Гаммообразные пассажи в правой руке удобнее, естественнее играть вверх, соответственно, «зеркальной» левой - вниз. Может быть, по этой причине расходящееся движение получается пластичнее, нежели сходящееся. В гаммах и длинных арпеджио, начинающихся с чёрных клавиш, действует правило: на ближайшую белую клавишу идут первые пальцы. Это и понятно: в гаммах никогда нет 1-го и 5-го пальцев на чёрных клавишах. Гаммы, начинающиеся с белой клавиши в левой руке (кроме си), исполняются пятипальцевой последовательностью; в дальнейшем вместо пятого пальца будет первый.

Юным пианистам следует крепко ориентироваться в позициях, позиционная игра даёт прочное запоминание аппликатуры. Выучив позиции, ученик может прибавить темп, гамма постепенно «разглаживается». Обычно левую руку ученики слышат хуже, поэтому левую дополнительно контролирует зрение, внимательно наблюдая за позициями. Правую можно полностью доверить ушам.

В наше время у современных пианистов давно не возникает вопрос зачем нужно изучение гамм. Играя любое произведение, ученик может легко найти в нём все технические формулы. Например, длинный пассаж можно разделить на следующие фрагменты: ломаное движение по терциям вниз, ре минорная гармоническая гамма от «ля» малой до «ми» второй, скачок на

чистую кварту вверх, сыграть две белых и одну чёрную клавиши, затем повторить то же самое, и т.д. Анализ, логическое запоминание текста, а где же сама музыка? В любом виде технического изложения необходимо добиваться певучего звука, игры legato, к примеру, однажды я слышала «шоколадную» гамму, настолько мягкий, деликатный, текучий, и в то же время глубокий был звук у пианиста!

Простейшая динамика,-вверх crescendo, вниз diminuendo,- помогает начинающим пианистам исполнить гамму выразительно, более певуче, на legato (7).

В двигательном отношении короткие и ломаные арпеджио нужно начинать с небольшого вертикального, освобождающего кисть, движения-приседания. Последующие три клавиши играются более лёгкими пальцами с ровным медленным подъёмом кисти; и снова вертикальное свободное приседание на первую долю.

Для учеников я вывела следующую технологию подкладывания первого пальца: когда играет второй,-первый подводится под него, играет третий,- под третий, играет четвёртый- первый палец находится за ним. То есть, первый палец всегда находится за играющим пальцем. Вот что значит заранее готовить палец и подводить его без рывка. Подобное объяснение, может быть, покажется слишком конкретным, но технология подкладывания первого пальца помогает не только среднему, не очень гибкому ученику. Способные дети, понимая, что это слишком детальная технология, не занимаются её буквальным повторением. Ученики понимают главное,-надо подвести первый палец без рывка.

Аппликатура гаммы в гаммообразных пассажах произведений часто сохраняется. В любом произведении можно найти основные формулы фортепианной техники, трели, гаммы, арпеджио, октавы, аккорды, но чаще основные виды фортепианного изложения особенно широко используются в старинной, классической музыке и ранней романтике, где обычно сохраняется традиционная аппликатура. В произведениях техника гораздо сложнее простых гамм и упражнений, ученик знакомится с многообразием мелодического и ритмического рисунка пассажей, обогащая технику всё новыми техническими формулами, а гаммы, в свою очередь, остаются базовыми видами техники, помогающими быстрее разбирать нотные тексты, быстрее читать с листа и, наконец, стать образованными, музыкально грамотными, достаточно виртуозными пианистами.

НЕКОТОРЫЕ АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ДВИГАТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ, КАК НЕОТЪЕМЛЕМОЙ «МАТЕРИАЛЬНОЙ» ЧАСТИ МАСТЕРСТВА ПИАНИСТА

Работая за инструментом много лет, пианист достигает высокого уровня художественного и технического мастерства. Со временем произведения

становятся сложнее не только в техническом плане, но и в выражении эмоций, в понимании глубины содержания. Двигательная сторона техники также постепенно развивается.

С прошлого века много внимания уделяется изучению физических данных руки. Если начать с посадки за инструментом, то высокая посадка не рекомендуется. Зачастую начинающие пианисты стараются сесть повыше, чтобы руки не напрягались и были свободными. Причиной высокой посадки являются недостаточно самостоятельные и слабые пальцы. Точная высота сиденья индивидуальна, но одно правило нужно соблюдать: кисть и предплечье располагаются почти параллельно клавиатуре, только локоть будет чуть выше.

Наблюдая за игрой известных пианистов, приходится удивляться, как у них всё легко и просто получается. Руки выглядят спокойными, как будто стоят на месте. Почему нам так кажется? Опытный пианист владеет «планом игры», он видит не отдельную клавишу, а целую позицию, объединяющую большое количество нот. Умение анализировать движения даёт точную картину технического воспроизведения текста. Безусловно, всю техническую работу направляет слух, но, объясняя учащимся фортепианные приёмы, нужно проследить за логикой движений. К тому же, логическое запоминание является самым прочным. Слуховой образ далеко не всегда приводит к целесообразному и точному движению, так как больше отвечает за смысловую сторону исполнения.

Хорошая техника нарабатывается только сильными и самостоятельными пальцами. Можно проверить уровень силы мышц пальцев следующим образом: наклонить мизинец вперёд под прямым углом на уровне третьей фаланги, напрячь палец и потрогать мышцу пятого пальца. Этот эксперимент я предлагала сделать учащимся на уроке методики обучения игре на фортепиано. Многие студенты удивлялись, какие же у них слабые мышцы. Музыкант нуждается в ежедневной тренировке, как спортсмен, готовящийся к выступлениям на соревнованиях, и только тогда мышцы укрепляются, становятся сильными.

На начальном этапе обучения важна как посадка за инструментом, так и постановка руки. В данном случае, постановка руки является фундаментом для дальнейшего развёртывания будущих способностей ученика. Чтобы правильно двигаться за инструментом, важно начинать своё обучение в раннем детстве, когда формируются двигательные центры.

Добиваясь округлости руки, некоторые педагоги рекомендуют как бы набрать в руки воды, перевернуть руку и получится правильная постановка руки на клавиатуре. Это не так. Получатся слипшиеся пальцы, плотно прижатые друг к другу. Более правильным советом будет «рука, держащая маленький мяч». Но и в этом случае мы получим напряжённую руку и зажатые пальцы. Пальцы не должны зажиматься, они расположены на небольшом расстоянии друг от друга и остаются свободными. Предпочтительнее сравнивать ладонь с крышей, а пальцы с естественными подпорками, или

сравнить руку с паучком, который, цепляясь и перебирая лапками, легко бегаёт по паутине. Тыльная сторона ладони образует купол, пальцы слегка закруглены, небольшое расстояние между пальцами позволяет самостоятельно и свободно опираться на клавиши. Верхние части руки свободны, их вес направлен в кончики пальцев.

Величайшие мастера сцены играли по-разному, например, В. Горовиц, Н. Рубинштейн играли почти плоскими пальцами. И. Гофману, своему ученику, и будущему легендарному пианисту-виртуозу, Н. Рубинштейн говорил: «Играйте хоть носом, лишь бы хорошо звучало!» Положение руки, безусловно, вариантное, но всё же предпочтительно сохранить естественно-свободное, слегка закруглённое положение пальцев.

Хороший звук, точный характер штриха можно искать на клавиатуре, пытаясь найти правильное движение, нужный приём игры, и здесь всё становится очень важным, любая мелочь, вплоть до угла наклона пальца. Мастер может позволить себе любые новые двигательные находки, если они соответствуют характеру музыки и художественному представлению исполнителя. Позиция руки достаточно гибка, имеет множество вариантов, поэтому не стоит играть слишком согнутыми пальцами, стараясь во что бы то ни стало сохранить округлое положение руки. Кисть твердеет, теряется пластичность и свобода. Играющим слишком согнутыми пальцами, и по звуку неровно, И. Гофман рекомендовал менять понемногу изгиб пальцев, пока не найдётся та степень изогнутости, которая более всего подходит руке. Нужно экспериментировать, пока не ощутишь свободное и непринуждённое положение кисти и пальцев, сохраняющее их эластичность.

Интересным примером будет исполнение ломаных терций вверх. Позиционная аппликатура традиционна: 1-3, затем 2-4 пальцы. Некоторым исполнителям удобно играть с лёгким боковым замахом кисти на первый палец. Можно играть ровно, без специального движения, регулируя лишь вес руки. Если четвёртый палец слабоват, вес руки должен быть тяжелее, и направлен именно на слабый палец. Общее объединяющее движение вверх поможет цельности исполнения. У многих пианистов в подобных пассажах важен недостаточно самостоятельный подъём 4-го пальца.

Всегда нужно искать приём игры, для каждого исполнителя он будет свой, особенный. Правильный приём поможет свободе, даст звуку «полётность» и хорошую скорость исполнения.

В технических упражнениях при игре коротких и ломаных арпеджио можно делать на сильное время лёгкий замах 1-го пальца в правой руке (в левой, -пятого), когда идём вверх, и 5-го пальца в правой, 1-го в левой, когда движемся вниз, что даёт ритмическую опору и освобождение руке. В дальнейшем можно играть арпеджио моторно, без акцентов, когда будет достигнут двигательный автоматизм.

Часто напряжение возникает бессознательно. В первую очередь нужно следить за запястьем, не напрягать его, слушая, как по свободной руке-проводнику проходит музыкальная мысль в кончики пальцев. Многие

начинающие исполнители держат кисть в неподвижном, твёрдом состоянии, не позволяя ей «дышать», полагая, что они заботятся о сохранении правильного положения руки на клавиатуре. Кисть должна жить жизнью мелодий, чутко откликаться на любые изменения интонации, характера звука. Всё, что чувствует исполнитель, повторяет рука. Можно сказать и наоборот. Иногда можно идти от правильного движения, и затем приходит нужное понимание художественного начала.

Учащиеся с небольшими руками часто интересуются безопасными упражнениями для растяжения рук. В 19-м веке пианисты пользовались различными искусственными приспособлениями для растяжения рук, но это приводило к необратимым последствиям. Самый известный пример

Р. Шумана, пытавшегося увеличить природное растяжение руки, сделал её непригодной к игре. И. Гофман, например, советовал растягивать руки в тёплой воде. Примечательно, что профессор алма-атинской консерватории А.Л. Сапожникова-Барок рекомендовала учащимся растягивать расстояние между пальцами до прямого угла, и для этого нужно было использовать хорошо подогретую солёную воду. Руку можно растянуть на секунду больше, и тому есть примеры.

Основной технической задачей начинающего пианиста является техника в узком смысле слова: чёткость, ровность и беглость. И именно в таком порядке: сначала артикуляция, затем ровный ритм и звук, и, наконец, наращивается скорость. Чёткость требует хорошей артикуляции, это хороший «разговор» пальцев; исполнение без толчков и провалов приведёт к ровной игре. К сожалению, многие юные пианисты пытаются начать работу со скорости, не учитывая качественную техническую подготовку. Стоит учащимся лучше разобрать текст, как они пробуют сыграть пьесу в быстром темпе.

Пальцы у нас разные, и при игре хотелось бы, чтобы они все были, как третий. Мы используем естественные особенности пальцев в произведениях. В технике также есть свои, характерные для данного пальца, особенности. Например, проблемы 1-го пальца при подкладывании коренятся не только в запоздалом переносе, но и в неправильном положении на белых клавишах. Всегда нужно помнить, что классическая «линия игры» находится посередине, чёрные ближе к белым, а белые ближе к чёрным.

Одной из проблем являются слабые пальцы. Для укрепления пальцев нужно заниматься физическим развитием. Многие студенты консерватории занимаются по 5-6 часов в день, и это даёт хороший результат. В среднем звене также нужно много трудиться, физически развивая руки. Музыканты часами работают над эластичностью, гибкостью, отточенностью своих движений. Много заниматься можно, когда позволяет физическое состояние. Если же нет, занятия не пойдут на пользу и будут лишь утомительны.

При игре очень долгой и сильной может возникнуть усталость в руке. В перерывах не нужно трясти рукой, лучше опустить руку вниз, рука

расслабляется, затем нужно положить руку на колено; рука становится лёгкой. И только затем можно перейти на клавиатуру.

Учащиеся часто спрашивают, какой приём игры является основным. Разумеется, приёмов игры много. Если идти от естественных движений пальцев, то главным является хватательное. Так и в игре на фортепиано главным движением будет хватательное. Клавишу нужно взять, зацепить кончиком пальца, сохраняя свободу в руке. Я это движение называю «цепляндю»: палец активно хватает клавишу и движется под ладонь. Не стоит толкать клавишу всей рукой, или давить, нажимать с излишней силой. Подобные действия ведут к общей мышечной зажатости. Своим ученикам Ференц Лист советовал хватать аккорд. Приём «взятие-хватание» актуален для любой фактуры. Например, мелкую технику данный приём делает ясной, точной, «рассыпчатой», «жемчужной».

Уже на начальном этапе обучения ученик должен знать, что такое свободная рука. Ребёнок не понимает, как, по просьбе педагога, можно «отдать руку» преподавателю и потом ей играть, ведь рука освобождается полностью, становится вялой, и висит как плеть. Играя, рука не может быть абсолютно свободной. Если поднять перед собой руку, она будет достаточно свободной, одни мышцы будут поддерживать её на весу, другие будут расслаблены. То есть, рука поддерживается частью мышц над клавиатурой, играющие пальцы заставляют также работать мышцы, но при этом рука остаётся свободной и лёгкой! Мышцы - агонисты работают, мышцы-антагонисты отдыхают. Часто учащиеся боятся играть технически сложные эпизоды и невольно напрягают все мышцы. Работающим мышцам приходится выполнять двойную работу, одновременно и самим работать, и снимать излишнее напряжение в мышцах-антагонистах.

Двигательные погрешности часто возникают из-за неправильной работы кисти. В методической литературе много говорится о свободе, кистевом дыхании, но всё же, как кисть работает? Кисть очень пластична, она может делать любые повороты, круговые движения. Подобно гибкому механизму на изящных креплениях, кисть повторяет тончайший рисунок звукового образа. Круговым движением кисти исполняется опевание звуков в мелодии, причём специального движения делать не следует, стоит лишь освободить кисть, дать ей возможность почувствовать волнообразность движения. Если нужно быстро чередовать бас-аккорд на staccato, то исполнять следует пружинистым, цепким движением пальца на бас и отлётом руки в сторону аккорда. Аккорд берётся быстрым хватательным движением пальцев.

Выбор точного движения во многом зависит от позиций руки. Ноты, входящие в октаву или нону, считаются позицией. Пассажи с большим количеством неаккордовых звуков долго учатся, потому что учащийся видит каждую ноту в отдельности и не видит позиций. Необходимо выявить основные звуки аккордов, построить позиции, подобрать аппликатуру. В позиции рука свободна и стоит на месте; в дальнейшем стоит лишь соединить, «разгладить» стыки выученных позиций.

Воспитание и развитие двигательного аппарата является одной из важнейших и интереснейших задач музыкальной педагогики. Основная цель техники- создать условия для выполнения музыкальных задач. В дальнейшем двигательная система сможет свободно выполнять музыкальные задачи, поставленные композитором и исполнителем.

ОВЛАДЕНИЕ АППЛИКАТУРНЫМИ «ФОРМУЛАМИ-КЛЮЧАМИ» ДЛЯ УСКОРЕННОГО ЧТЕНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА И ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Многие учащиеся совершенно не обращают внимания на выбор пальцев, произведение звучит коряво, часто не выполняются необходимые штрихи, от этого страдает и само содержание, музыкальный образ произведения.

Во время занятий в медленном темпе ученик не замечает, что аппликатура неверная, и только при переходе к настоящему темпу обнаруживается её непригодность. Такую «варварскую» аппликатуру достаточно сложно переучить.

Неорганизованные, невнимательные, и мало занимающиеся самостоятельно ученики привыкли делать всё приблизительно, а в музыке, как и в других науках, есть свои определённые правила, основные формулы. Они были замечены ещё в XIX веке великими мастерами прошлого, - Ференцем Листом и Карлом Черни. Владая этими «формулами – ключами», пианист быстро учит текст и продвигается в техническом и музыкальном развитии значительно быстрее (22).

Самые простые типовые обороты – позиции в гаммах. Гаммы – это аппликатурные формулы, состоящие из двух позиций: с 1-го по 3-ий и с 1-го по 4-ый пальцы. Необходимо найти эти позиции, (они связаны с подкладыванием 1-го пальца), и позаниматься поочерёдно каждой рукой отдельно. Затем руки соединяем. Часто вначале правая рука идёт как бы «на слух», а в левой руке ученики следят за артикуляцией пальцев и ритмом: левой нужно играть в том же темпе, что и правой и не отставать. Левую руку ученики учат неохотно, всегда слышат хуже, чем правую. В дальнейшем мы хорошо слышим оба голоса и, чтобы было интересно играть гаммы, ставим звуковые, художественные задачи. Например, сыграть «шоколадную» или «жемчужную» гамму. В некоторых расходящихся гаммах пальцы подкладываются абсолютно одинаково, в других - нет. Нужно помнить, что пальцы наших рук – это зеркальное отражение друг друга. То есть, подкладываться они будут либо одинаково, либо как в зеркале: если в левой подкладываем первый под третий палец, то в правой будем подкладывать первый под четвёртый, и наоборот. В арпеджио и аккордах интервал кварта всегда берётся вторым и четвёртым пальцами, так как кварта в гаммах является самым широким интервалом. В двойных нотах соблюдаются те же две позиции: три ноты – четыре ноты. Первую позицию из трёх нот мы с учениками шутливо называем «как пошли наши подружки» (1-3,2-4, 3-5, и

«зеркальный» вариант). Мы с учениками обычно находим каждую позицию в разных октавах, затем соединяем позиции, обращая внимание при игре только на подкладывание 1-го пальца, на ровность звука при смене позиций. «Разглаживаем», выравниваем гамму. Преимущество этого метода в том, что ученик видит не одну ноту, а сразу несколько, поэтому наиболее способные ученики сразу переходят к игре гамм на четыре октавы.

Плохое чтение с листа зачастую бывает вызвано тем, что учащиеся не представляют себе, как расставить пальцы в нотном тексте и играют первыми «подвернувшимися» пальцами. Поэтому аппликатура технических формул – гамм, арпеджио, аккордов, двойных нот и т. п., должна войти в плоть и кровь учащихся. В гаммах необходимо выучивать аппликатуру, не заменяя четвёртый палец на третий, что нередко делают ученики с целью добротного, крепкого исполнения техники. Этим они себе только вредят и не дают развиваться пальцам одинаково. Подобная замена встречается и в аккомпанементах. Например, в аккомпанементах бас-аккорд ученики заменяют 5 палец в басу на третий, а в аккорде нижний звук берут 5-м пальцем (27). Кисть при этом неуклюже крутится то влево, то вправо. Учащиеся неохотно употребляют 5-ый палец в басах. Если ставить палец «плашмя», «длинной подушечкой», или поперёк клавиши (если она чёрная), то палец прозвучит «чисто». При этом не допускается никогда, чтобы 5-ый палец участвовал в самом аккорде (19).

В обучении аппликатуре нужно придерживаться некоторых правил. Во-первых, аппликатуру нужно выбирать, играя в быстром темпе.

Во-вторых, в быстрых пассажах нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся значительно реже. Важно учитывать при этом характер самой музыки, аппликатура должна соблюдать «верховный аппликатурный принцип – художественный» (4).

В сложных пассажах аппликатура часто ставится в «ракоходном» движении, то есть с конца на начало пассажа. Вначале аппликатура ставится в сложном месте, где обычно пригоден лишь один вариант, затем встраиваются лёгкие аппликатурные места.

Существует, в основном, два вида аппликатур: «трёхпалая» и «пятипалая», идущие от К.Черни и Ф.Листа (12). В очень быстрых пассажах используется «собирающий» бросок руки к пятому пальцу, первый может не подкладываться, а перебрасываться через 4-ый и 5-ый. Слабость последних пальцев компенсируется переносом в их сторону центра тяжести руки при помощи собирательного движения.

Пальцы у нас все разные, и нужно использовать их естественные особенности. Особого внимания требует первый палец. Часто он лежит, как «толстый и неповоротливый Иванушка на печи», и ничего не хочет делать. Но «по щучьему велению» ничего не получится. В первом пальце нужно воспитывать мягкость прикосновения и подвижность. Подушечка первого пальца находится сбоку, напротив ногтя, так как положение пальца боковое. Он также способен к тяжёлым звучностям и продолжительной работе.

Наиболее крепкие – 2-ой и 3-ий пальцы, но второй любит «показывать» в крышку клавиатуры. Нужно помнить, что 2-й палец – это «горн, сзывающий всё войско!», он должен быть собранным, решительным и сильным! ; 4-ый палец называют кантиленным, представителем искусства. Пятый – «мальчик-с-пальчик», но, как говорил шутливо Г.Г.Нейгауз, «пятым пальцем можно убить человека!» (27). Конечно, эти слова нужно воспринимать не в прямом смысле, пятые пальцы хорошо развиваются и становятся как «корки пирога, которые крепко держат начинку внутри» (27).

Пальцы можно разделить на группы. Первая группа – 1,2, и 3 пальцы; вторая – 3,4 и 5 пальцы. Первая группа – пальцы тяжёлые, но свободные. Вторая группа – пальцы лёгкие, но скованные. Третий палец имеет две ипостаси: в первой связке он свободен, во второй зависим. Для того, чтобы пальцы играли ровно, следует тяжёлым пальцам прикасаться легче, а лёгкими – тяжелее. К такому выводу пришёл Натан Перельман (28).

Обычно в техническую позицию входят 3-4 ноты, но в сложных эпизодах в позицию входят все ноты в пределах октавы. При большой руке позицией можно считать более широкие интервалы. В позиции всё удобно и легко сыграть, так как рука никуда не передвигается и сохраняет своё неподвижно-свободное положение. Ноты могут иметь различные группировки. Кроме технической группировки есть группировка ритмическая. Если пассаж идёт группами по четыре восьмых или группами из триолей, квинтолей и т. п., то часто случается, что технические группы не совпадают с ритмическими. С точки зрения музыкально-художественной нам приходится играть не техническими, а ритмическими группами.

Есть ещё и третий вид группировки – контурный, при которой объединяются все ноты, идущие вверх в одну общую линию, а идущие вниз – в другую линию. Это – группировка по направлению мелодического рисунка. Такую группировку нужно делать, когда пассаж очень длинный и состоит из мелких нот. Легче всего выучиваются пассажи, в которых группы технические, ритмические и контурные совпадают, и, соответственно, дольше – где не совпадают. Хорошо изучив группировки, произведение намного легче учить технически.

Часто в одинаковых эпизодах пальцы ставят только однажды, и при повторении их не выставляют. Если у ученика нет достаточной опытности и умения запоминать пальцы, то нужно карандашом выписать те же пальцы в местах, где они не поставлены. В секвенционных построениях обычно применяется принцип «соответствия аппликатур» Самуила Фейнберга: одни и те же построения исполняются одинаковыми пальцами. При повторяющихся звуках *legato* более плавно и певуче будут звучать разные пальцы, но если эпизод быстрый, моторный, и нужно сыграть репетиции с одинаковой силой, возможно применение одного пальца при условии, если исполнитель обладает хорошей кистевой «рессорой».

Самые сложные виды аппликатур применяются в полифонии – перекладывания пальцев, беззвучная подмена пальца на одной ноте, скольжение пальца с клавиши на клавишу (6).

Одной из существенных задач, связанных с рассматриваемыми вопросами, является распределение голосов и элементов музыкальной ткани между руками. Чтобы не было суеты и рукам было удобно, можно передать некоторые элементы ткани из одной руки в другую. Например, если в левой руке нет пауз, то она принимает участие в исполнении каких-либо пассажей на верхнем нотном стане, более того, если даже паузы выписаны, можно перераспределить технику правой между двумя руками, при условии, если это не влияет на изменения художественных задач произведения.

В исполнении быстрых унисонов надо находить согласованную, «симметричную» аппликатуру и постараться как можно реже брать первый палец, так как он не будет способствовать большой скорости.

Если идёт штрих *staccato*, аппликатура выписывается как на *legato*: случайных пальцев быть не должно, учитывается позиционность и спокойное положение рук. При перекрёстном положении рук нужно реже использовать первый палец, так как он короткий, плохо вытягивается и требует неудобного поворота кисти. Если в пассаже находится отрывок какой-либо гаммы, то лучше не менять обычной аппликатуры этой гаммы. При разборе такого отрывка мы с учеником анализируем, от какой ноты начинается пассаж и какой заканчивается. Затем определяем гамму и играем обычной аппликатурой. Таким образом, зная аппликатуру гамм, арпеджио, аккордов, учащийся может быстро распознать основные технические формулы в произведении и разобрать его значительно быстрее.

Никогда нельзя позволять себе играть произведение «во что бы то ни стало» любой аппликатурой. Как поступает ученик в таком случае? Не хватает пальцев – можно смело «рубить» музыку повторяющимся первым пальцем, произведение становится «хромым и косым», бессмысленным и некрасивым. Хорошая аппликатура даёт ровность, гладкость исполнения, музыка становится пластичной, поющей. Достигается наивысшая ступень техники – скольжение. Пианист уже не думает о технике, он просто слушает то, что у него выходит из-под пальцев! Таковую свободу даёт только подлинно художественная аппликатура.

«Плохая аппликатура, подобно косноязычию, отражает скученность мыслей, хорошая – красноречива» (28).

РАЗВИТИЕ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ ИСПОЛНЕНИЯ В СВЕТЕ НОВЕЙШИХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

Проблемы исполнительского искусства имеют большое теоретическое и практическое значение, и то, что исполнитель должен уметь анализировать и синтезировать, находить элементы образов, искать исполнительские приёмы

воплощения задуманного, — это достаточно сложный процесс. Необходимы знания научных основ, их связь с исполнительской практикой. Точные пианистические приёмы накапливаются, совершенствуются, шлифуются. Таким образом, появляется система методов воспитания фортепианной техники, которая направлена на выполнение художественных задач. Важно поощрять в ученике проявление эмоционального реагирования на музыку, стимулирующего развитие творческого воображения. Базовым этапом являются гаммы. Они способствуют освоению тональностей, аппликатуры, постепенно вырабатываются приёмы, необходимые для достижения высокого качества в технике. Первая ступень качества — это достижение чёткости, ровности звука и беглости. Большое значение в дальнейшем совершенствовании техники имеет ритм и агогика, артикуляция и динамика. Таким образом, техника приобретает неисчислимо разнообразные оттенки.

Техническая работа заключается не только в моторике, преследующей лишь скорость и чёткость выполнения пассажей, техника в широком смысле слова переводится как звук, звучание. Следовательно, работа над техникой, это есть работа над звуком. Звук должен петь, тянуться, длиться, и особенно это касается кантилены. У больших мастеров звук поёт даже в достаточно скоростных произведениях. Когда качество звука подчиняется высокохудожественным задачам, то необходимо владеть красочной выразительностью, тончайшими градациями полутонов. Например, обозначение в нотах *forte* не просто означает громко, это может быть ярко, радостно, торжественно, победно, ликующе и т. д. Чтобы владеть таким разнообразным арсеналом выразительности, нужно иметь развитый тембровый слух, яркое образное мышление, большой опыт жизненных впечатлений, что подскажет исполнителю те или иные поэтические ассоциации.

Красочные возможности рояля необычайно широки. Звук может быть матовым, нежным, острым, колючим, мощным, лёгким, блестящим. Можно подражать звучанию других инструментов, создать иллюзию пения. Посредством умелого владения звуком можно достичь пения на инструменте, когда один звук переливается в другой без толчка или провала в звуке, когда одна нота подхватывается другой и продолжается длинная гибкая мелодическая линия. Создаётся впечатление длительного дыхания мелодии. Чтобы создать живое начало, подключается тончайшая агогика, почти незаметные изменения ритма, преодолевающие метричность, но в то же время не нарушающие метрической сетки.

Чтобы связать качество с характеристиками музыкальных образов, необходимо работать над самими приёмами звукоизвлечения.

Одним из важнейших приёмов звукоизвлечения пианисты высокого уровня считают приём (или механизм) двойной репетиции. Особенность приёма заключается в том, что демпфер не падает на струну при повторном нажиме на клавишу. Тянувшийся первый звук незаметно, плавно переходит во

второй, далее,- в третий; создаётся впечатление пения, непрерывной мелодической линии.

Погружение в клавишу можно условно разделить на беззвучную часть или люфт, и звучащую, нижнюю часть клавиши. Вот почему нужно брать клавишу «до дна». Поэтому с самого юного возраста необходимо приучать ученика к правильному нажиму клавиши. К сожалению, многие как ученики, так и педагоги не передают значение технологии приёма нажима клавиши, и играют поверхностно, в верхней части клавиши. Учащийся подрастает, появляется скорость, усложняются программы, а техника остаётся поверхностной, содержание музыки воспринимается слушателем как пустая болтовня беззаботно порхающими пальцами. Слушать такого пианиста неинтересно.

Следующий важный приём — это филировка звука. Часто можно слышать, как ученик «откусывает» концы фраз, недослушивая последнюю ноту. Концы фраз нужно внимательно дослушивать, и тогда музыка, как бы благодарная исполнителю, вселяет в пальцы исполнителя точность и спокойствие в технически сложные эпизоды. В технической работе можно слегка удлинить конец фразы, слегка сбросив вес руки, но не теряя прикосновения «до дна». Рука удлиняет последний звук и берёт его на снятии. Звук похож на выдох, становясь немного тише и мягче. Ни в коем случае нельзя допускать *staccato* в конце фраз. Чтобы перейти побыстрее к следующей фразе, пианисты отталкиваются от последней ноты фразы, исполняя её на *staccato*, и делают это резким движением. Таким образом, появляется ещё и акцент!

Уникальным приёмом пианистической техники является приём «perle». Не всем пианистам свойственен этот приём. «Жемчужной» техникой владели пианисты А.Есипова, И.Гофман, Э.Гилельс, А.Шнабель, В.Горовиц, Б.Микеланджело, С. Рихтер. Играют только пальцы, их силы вполне достаточно. Технология этого приёма следующая: кисть собрана, немного опущена вниз. Цепким движением «под себя» палец хватается клавишу сверхактивным *pizzicato* или *staccato*. Палец уходит под ладонь, далее так же работает следующий палец. В этом виде техники пальцы получают большую самостоятельность, а в звуке создаётся впечатление звонкой рассыпчатости. Начинать играть нужно в медленном темпе, осознанно фиксируя приём «хватандо», как говорил Г.Г. Нейгауз. Когда совсем приём не получается, подражая Нейгаузу, я называю этот приём «цепляндо», чтобы активизировать палец ученика. Чтобы достигнуть наибольшей беглости, нужно снять нагрузку со всего технического аппарата, в том числе и с пальцев. В этом приёме важно снять давление веса, рука не должна давить на пальцы, она «повисает» в воздухе, поддерживаемая мышцами верхних частей руки. Тогда появится лёгкость и «россыпи жемчуга» под пальцами. Высота подъёма пальца небольшая, и для достижения нужного характера полезно поучить приёмом пальцевое *staccato*. Пальцевое *staccato* тоже вырабатывается в медленном темпе и теми же хватательными движениями. Важно научиться не только

быстро ставить палец на нужную клавишу, но и активно снимать. Ни в коем случае нельзя отрабатывать приём кистевым движением, надо помнить, что кистевое движение не приспособлено к повторным быстрым движениям.

Если характер пассажей воздушный и очень лёгкий, то хватательные движения не нужны. «Молоточковая» точность помешает лёгкости и прозрачности звука. В технике «leggiero» пальцы можно слегка вытянуть и при игре как бы слегка похлопывать по клавишам лёгкими размаховыми движениями. Чтобы пальцы выполняли свою филигранную работу, все перемещения по клавиатуре производятся пластичными движениями кисти. Так же, как и в «жемчужной» технике, в этом приёме вес руки не должен давить на пальцы, при давлении или нажиме пальцы будут вязнуть в клавиатуре, впечатление прозрачности будет утеряно.

Можно исполнять кантилену довольно плавно, но оно не будет восприниматься певучим, вокальным. В чём здесь проблема? Чтобы музыка зазвучала, нужны «говорящие пальцы», «дышащие руки», когда из пальца в палец передаётся звук. И не просто передаётся, а дослушивается и переливается, тогда только ноты превращаются в живую музыкальную речь, интонация обретает характер. Здесь важна гибкость, пластика рук, свобода пианистического аппарата.

В настоящее время традиционное подразделение техники на мелкую (пальцевую) и крупную в целом сохраняет своё значение. Это деление нужно понимать условно, так как в один вид техники обычно включается и второй, получается смешанный состав техники, например, «фаршированные октавы», крупная техника исполняется с мелкой «начинкой». К мелкой технике относятся группы нот в одной позиции, гаммы, пассажная техника. Трель и репетиции, двойные ноты, мелизмы и арпеджио. К крупной технике относятся октавы и аккорды, скачки и тремоло.

К сожалению, мелкая техника часто рассматривается очень узко, как умение играть пассажи чисто, с хорошей скоростью, без учёта выразительных качеств музыки.

В крупной технике нужно слушать два голоса в октавах, цепко хватательными движениями взяв «края». Верхний звук выделяется как в аккордах, так и в октавах. В аккордах также важно взять чётко и одновременно все звуки. В руках и корпусе пианиста неизбежно возникает отдача при игре аккордов на forte. Это естественные сопутствующие движения, так как яркая игра аккордами требует большой силы. Однако эти движения требуют коррекции, если становятся излишними, следует обратить внимание на меру и дозировку.

Методы художественной техники пианиста разнообразны, общеизвестно, что при помощи одной и той же техники нельзя интерпретировать различных композиторов, техника и стиль взаимосвязаны. Поиски нужных приёмов для данного автора, для данного стиля, эпохи, исполнителя весьма индивидуальны, и по сути являются уникальными, единственными, иначе все музыканты играли бы совершенно одинаково.

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ АНАЛИЗА И ЗАПОМИНАНИЯ СЛОЖНОГО НОТНОГО ТЕКСТА

В современном музыкальном исполнительстве, пожалуй, нет более запутанной, сложной, и вместе с тем более актуальной проблемы, чем проблема музыкальной памяти. Более двухсот лет назад возникла и стала постепенно утверждаться тенденция концертного исполнения без нот, так как техника значительно усложнилась, и с тех пор эта проблема волнует, в различной степени учащихся и маститых артистов, передовых мыслящих педагогов и крупных ученых.

Писать о музыкальной памяти начали еще в середине XIX века, тогда ещё концертное исполнение без нот не только не считалось обязательным, но напротив, рассматривалось как акт нескромности со стороны музыканта-исполнителя. Естественно, что и музыкальную память в те времена не считали необходимой составной частью комплекса музыкальной одаренности. Память рассматривали как «низшую, вспомогательную», способность, а учить наизусть рекомендовали только фактурно-сложные эпизоды, либо места переворачивания страниц: пока страницу переворачивают, надо знать наизусть несколько тактов следующей страницы.

С течением времени концертное исполнение без нот на сцене все больше завоевывало себе право на существование. Музыканты - исполнители объясняли это обстоятельство тем, что игра наизусть абсолютно необходима для творческой свободы. Однако, эта «творческая свобода» с трудом давалась исполнителям. На смену одному неудобству, связанному с раздваиванием внимания, пришло другое - необходимость устойчивого запоминания и текстуально точного воспроизведения, неуверенность в безотказности работы памяти, доходящая порой до мучительных переживаний как перед, так и во время концерта. Одна форма скованности заменила другую.

В конце XIX века публичное выступление наизусть стало эстетической нормой и возможно, поэтому интерес к проблемам музыкальной памяти заметно возрос. В основном это определялось успехами экспериментальной психологии и экспериментально - психологическими исследованиями памяти. В 1885 г. немецкий психолог Г.Эббингауз опубликовал свой исследование, давшее мощный толчок дальнейшему изучению различных аспектов общей проблемы памяти. Показательно, что если до этого времени высказывания о памяти музыканта-исполнителя были в виде отдельных мыслей, советов и рекомендаций в обще методических работах, то в последнем десятилетии девятнадцатого века появились уже специальные статьи и даже книги, посвященные исследованию музыкальной памяти как нормальной, так и патологически измененной.

В то время, как музыканты и методисты скрещивали свои копья на страницах музыкальных журналов, психологи ставили эксперименты и исследовали различные функции музыкальной памяти.

В первой четверти двадцатого века в психологической и медицинской литературе появился ряд интересных статей и исследований о воспроизведении и запоминании музыки, о памяти на абсолютную высоту звуков (абсолютный слух), о соотношении музыкальной памяти узнавания и воспроизведения и о музыкальных представлениях.

Можно было бы думать, что такое обилие литературы позволяет считать проблемы о музыкальной памяти, решенной как с практической, так и с теоретической стороны, и что в современной музыкальной педагогике и исполнительстве вопросы запоминания и воспроизведения музыки уже никого не волнуют. На самом деле это далеко не так и игра на память в наши дни является столь же острой проблемой, как и 200 лет назад.

Музыкальная память переводится как способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал. Люди различаются и по качеству памяти, и по ее силе. Все индивидуальны, и поэтому, решения, связанные с проблемами памяти, каждый музыкант должен уметь находить для себя, и применять в практической деятельности исходя из своих индивидуальных психологических качеств. Есть замечательное высказывание И.Гофмана: «Никакое правило или совет, не могут подойти никому другому, если не пройдут сквозь сито его собственного ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают их пригодным для данного случая».

Виды памяти.

Музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует, но многие музыканты уверены в обратном. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек — это память уха, глаза, прикосновения, движения, образов и эмоций; опытный музыкант обычно использует все типы памяти.

1. Слуховая память

Когда-то начинающих заставляли знакомиться с музыкой, прежде всего глазами как с чем-то, что следует видеть, нежели слышать. Чаще те, кто имеет хорошую зрительную память, жалуются на отсутствие слуха.

Все виды памяти являются в значительной степени взаимозависимыми; они также сильно подвержены внушению, вот почему необходимо готовить себя к публичному выступлению. Если исполнитель считает, что его пальцы не могут довериться памяти слуха, он испытывает чувство неполноценности, ошибается на сцене, играет неуверенно.

Слуховую память можно развить с помощью ежедневной тренировки слуха с изучением гармонии за фортепиано.

2. Зрительная память

Не все обладают одинаковой способностью видеть. Один мысленно видит страницу нотного текста в мельчайших подробностях, другой ту же страницу представляет себе лишь некоторыми эпизодами, упуская многие детали, тогда как третий вообще не умеет видеть внутренним взором. Тем не

менее, этот последний может запоминать так же хорошо, как первый, обладающий острым умственным видением.

Хорошо читающие с листа пользуются преимущественно зрительной памятью, но музыка, сфотографированная зрительным путем, совсем не обязательно должна долго сохраняться в памяти. Можно выучить и запомнить произведение, вовсе не видя его. Так учат музыку слепорожденные.

3. Тактильная память

Память прикосновения, или тактильная память, лучше всего развивается игрой с закрытыми глазами или в темноте. Это приучает исполнителя очень внимательно слушать себя и контролировать ощущение кончиков пальцев. Пианист начинает прикасаться к клавишам мягко, а не ударять по ним.

4. Моторная память

У исполнителя моторная или мускульная память должна быть хорошо развита, так как без мгновенной нервной реакции на прикосновение, так же как и на слуховое восприятие, профессиональная техника невозможна. Никогда движения не должны быть механическими, - они должны стать автоматическими, иначе говоря, подсознательными. Только научившись играть не глядя на каждую клавишу, можно достаточно ясно представить себе, как надежна бывает моторная память, включающая также и чувство направления. Мы слышим звук в данный момент, а внутренним слухом представляем звук, который должен за ним последовать, и если довериться памяти, руки, подчиняясь привычке, находят свой собственный путь.

5. Образная память

Запоминание, сохранение и воспроизведение образов, ранее воспринимавшихся предметов и явлений действительности есть образная память, это образы из собственного опыта жизни. Характеризуя данный вид памяти, следует иметь в виду её особенность, которая характерна для представлений, и прежде всего её неустойчивость.

6. Эмоциональная память

Данный вид памяти заключается в нашей способности запоминать и воспроизводить чувства и эмоции, которые мы когда-то испытали. Эмоции всегда говорят о том, как осуществляются наши отношения с окружающим миром. Поэтому эмоциональная память очень важна в жизни каждого человека, она глубоко индивидуальна.

Сознание и подсознание

Исполнение музыкального произведения, так же, как и речь, это приобретенные в жизни навыки, а не естественно совершаемые действия (подобно биению сердца). Этими навыками необходимо сознательно овладеть. Для того, чтобы научиться говорить, или писать, или играть гамму требуется усилие и труд. Усилие тем меньше, чем больше тренируешься. Исполнение концертной программы наизусть кажется непосвященному слушателю чудом, но опытный солист считает это совершенно естественным. Когда управление движениями переходит к «разуму привычки» - подсознанию, движения, не утрачивая своей первоначальной сложной структуры, становятся лёгкими и

естественными. Сознательное внимание в каждый данный момент может уделяться только одному предмету. У подсознания есть поразительное свойство,- оно, в отличие от сознания, может управлять бесчисленным количеством операций.

Однако, только лишь одна сознательная мысль может оказаться серьезным препятствием подсознательному действию; если мы сознательно стараемся играть правильно, когда

играем по памяти, - мы просто преуспеем в делании большого количества ошибок. Во всех случаях, когда действие благодаря многократным повторениям стало привычным и обрело известный автоматизм, следует избегать активного вмешательства сознания.

Если оратор, выходя на сцену, стремится выглядеть вполне респектабельно, однако, уделяя этому чрезмерное внимание, то он уже будет идти неестественно, скованно. Если музыкант думает о технической стороне исполнения, вместо того чтобы думать о музыке, - исполнение будет ужасным даже и в тех случаях, когда перед ним стоят ноты; при отсутствии же нот вмешательство сознания может вызвать неожиданный провал памяти.

Сознание не должно мешать работе подсознания, они должны творчески сотрудничать.

Всякий артист должен мысленно представить себе характер произведения, прежде чем придать ему внешнюю форму. Также как художник видит свое творение умственным взором до того, как он воплотил его на полотне, так и музыкант создаёт для себя творческий замысел пьесы, которую он играет. «Слышать — не значит просто слушать, - говорит Т.Маттей. - Активное слушание предполагает непрерывное слушание вперед». Особенно это нужно певцу. Чтобы правильно интонировать, певец прежде чем спеть ноту, должен взять ее мысленно. Произведение всегда должно быть проанализировано несколько раз. Например, учитель знаменитого немецкого пианиста Вальтера Гизекинга Карл Меймер «проговаривал» со своими учениками текст сонаты Л. Бетховена фа минор, ор. 2 : «Начинается Соната арпеджированным фа-минорным аккордом от "до" 1-й октавы до- бемоль" второй, за которым следует во втором тексте группетто на "фа" во второй октаве. Потом идет доминантсептаккорд (от "соль" первой до "си-бемоль" второй октавы) с заключительными нотами группетто на "соль" и последующим повторением от 2-го до 4-го тактов, после чего фа-минорный квартсекстаккорд и гаммаобразный спуск восьмьюми до ноты "до"; но для того, чтобы так проговаривать текст, надо владеть гармонией достаточно свободно.

Для подсознательной памяти нет ничего несущественного, неважного, каждая неправильно взятая нота, каждая ошибка в прочтении, каждая запинка регистрируются.

Важное условие надежного запоминания — разучивание произведения в медленном темпе. Значение медленных упражнений часто подчеркивалось известными музыкантами. Приведем здесь мнение выдающегося советского пианиста и педагога Нейгауза Генриха Густавовича. Работая над

произведением, он советует играть его «медленно, со всеми оттенками (как бы рассматривая в увеличительное стекло)». Он требует от ученика при этом методе работы иметь не только ясное представление обо всех подробностях и оттенках, но и как бы преувеличивать их мысленно.

Медленная игра оказывает особенно серьёзную пользу при разучивании на память. Как бы ни была сильна музыкальная память учащегося, он не может сразу перейти к быстрому исполнению. Лишь в медленном темпе его память усвоит точно и прочно все музыкально-технические элементы сочинения. Полезно, даже после того, как сочинение игралось много раз в быстром темпе, упражняться время от времени в медленном. Это помогает освежить музыкальные представления, уяснить мелкие детали ещё раз, которые могли с течением времени ускользнуть от контроля сознания.

Для развития музыкальной памяти очень велика польза мысленного исполнения. Существует два метода: учащийся смотрит в ноты и слышит, как звучит сочинение во всех своих подробностях, или представляет себе его мысленно, не глядя в ноты. Второй способ оказывается трудным для многих, так как предполагает большую музыкальность и требует больших усилий сознания и воли. Г.Леймер утверждает, что его ученик, известный пианист В. Гизекинг, выучил наизусть сложнейшие сочинения своего огромного репертуара без фортепиано, зрительно анализируя нотный текст.

Важно в своей работе находить что-то новое, определять новые задачи.

Быстрота и прочность заучивания оказываются более прочными, если учить не в один приём, а в несколько.

Первое проигрывание наизусть во многих случаях сопровождается неточностями и ошибками. Особого внимания требуют места "стыковки" отдельных эпизодов, ученик привыкает играть до «стыков», останавливаться и затем продолжать новый эпизод. Практика показывает, что часто учащийся не может сыграть наизусть все произведение гладко, без остановок, в то время как каждую его часть в отдельности он знает на память довольно хорошо.

Основные правила:

1. Заниматься систематически.
2. Первые впечатления должны быть правильными, чтобы впоследствии не пришлось исправлять.
3. Группировать ноты и аккорды аккомпанемента.
4. Запоминать интонационную выразительность так же тщательно, как и ноты.
5. Начинать работу над более трудными местами, не проигрывая произведение всякий раз от начала до конца.
6. Делать перерывы в работе, чтобы голова и руки отдохнули.
7. Допустив ошибку, вернуться и несколько раз проиграть медленно неудавшийся отрывок.
8. Учить не по тактам, а фразами или более крупными музыкальными кусками.
9. Мысленно повторять произведение.

ПЕДАЛИЗАЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ

Как инструмент, рояль позволяет исполнять любую музыку, он может подражать различным сольным инструментам, человеческому голосу, и, поскольку фортепиано инструмент фактурный, на нём можно играть переложения симфоний, опер и т. д. Иногда фортепиано приписывают сухость и маловыразительность звучания, поскольку звук на рояле не льётся подобно человеческому голосу. Только опытный пианист может заставить звук течь, литься как вода, менять окраску, создавать ощущение плавного пения. И всё же в инструменте присутствует ударность, так как звук после его взятия утрачивает свою силу и угасает [13]. В беспедальной игре можно услышать, как демпфер внезапно прекращает звучание вибрирующей струны, прикасаясь к ней. Только правая педаль даёт фортепианному звуку жизнь. Если сравнить звук, взятый с педалью и без неё, то можно заметить, что разница между ударным началом и затухающим концом достаточно большая. Извлекаемый с педалью звук попадает в зону вибраций других струн, звук становится богаче и полнее, объёмнее, но самое важное то, что звук умирает не преждевременно, прихлопнутый демпфером; звук «проживает» свою жизнь и уходит естественным образом [10].

Педализация требует большого мастерства, и педальные уроки не стоит смешивать с другими многочисленными задачами пианиста. Главное в различных приёмах выполнения педали – это точность нажатия и снятия. Наиболее простой педалью является прямая педаль. Обычное её использование в танцах и маршах, в пьесах с чётким ритмом и конкретной опорой на сильное время. В вальсах я бы посоветовала по-разному использовать прямую педаль. В быстрых вальсах лучше брать короткую прямую педаль на первую долю, то есть на бас, а на два аккорда снимать. Это даёт необходимую скорость и лёгкость движения. В медленных вальсах можно брать педаль на первые две доли, таким образом, как бы удлиняется шаг, движение становится более плавным и длинным. Запаздывающая педаль объединяет звуки, соединяя бас с аккордом, аккомпанементом, широкие арпеджио, октавные мелодии.

Художественной целью является пение на инструменте, выразительность, красочность музыки [25]. Начинающие пианисты, знакомясь с запаздывающей педалью, испытывают большие трудности по причине того, что ритм музыки и взятие педали ритмически не совпадают, музыка идёт ритмично, а педаль работает как бы вне ритма. Поэтому запаздывающая педаль исполняется при внимательном контроле слуха. Скорее всего, запаздывающую педаль справедливо назвать художественной, она требует осознания и воображения, её моторика подчиняется художественной воле. Наша художественная идея поможет определить, что мы должны объединить,

а что разделить, поможет построить фразировку, педаль даст всем нашим начинаниям нужную окраску.

Обычно учащиеся начального и среднего звена пользуются полной педалью. Педаль не всегда бывает полной, считается, что в процентном отношении полной педали всего лишь двадцать, а восемьдесят составляет полу- и четверть педаль, педаль *vibrato* [4]. Художественную педаль почти невозможно записать, движения пианиста похожи на запись кардиограммы или сейсмографа: нога то приподнимается на различную высоту, то опускается на педальное «дно», она как бы вибрирует, «ищет» своё положение, чтобы соответствовать характеру звукового образа.

Многие начинающие пианисты, не понимая истинного назначения, держат лапку правой педали в нажатом состоянии продолжительное время, иногда «грязно» меняя одну полную педаль на другую. Им кажется, что игра становится мощнее, и неумело замазанная звуковая грязь звучит виртуозно, не понимая, что на самом деле музыка превращается в вульгарное звуковое месиво. Несомненно, что педаль делает звучание более продолжительным, полным и певучим, только нужно внимательно изучить вопросы профессионального использования педали, и таких вопросов много [16]. Например, взятие педали до начала произведения или после взятия ноты, чтобы «открыть все поры инструмента» в первом случае или сделать на звуке *crescendo* во втором [4]. Но начинать нужно с простых упражнений на педаль и простых правил. Обычно педаль берётся на длинные ноты, а на короткие снимается, чтобы не было мелодической «грязи» [14]. Не стоит смешивать несколько гармоний на одной педали. Применяя «гармоническую» педаль, важно заботиться о чистоте голосоведения. Если всё же требуется смешать краски и создать красочное звуковое «пятно», то в дальнейшем используется приём постепенного «прочищения», педаль медленно поднимается вверх, басы звучат дольше, а верха исчезают быстрее.

Ф Шопен советовал своим ученикам вначале сыграть произведение без педали, связать ноты на *legato* пальцами, а затем украсить музыку педалью. Весьма полезный совет, который даёт возможность качественно использовать педаль по назначению.

СВЯЗЬ ЭМОЦИЙ, ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ С ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМИ ПРИЁМАМИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

В течении жизни человек испытывает всевозможные эмоциональные переживания и чувства. Музыка способна выразить все душевные страсти человека, передать многоплановость эмоций, поэтому музыкальное произведение без эмоциональных переживаний представить трудно. Музыка является зеркальным отражением нашего мира в звуках. Уникальной активной реакцией на различные явления жизни, способностью на сопереживание отличаются артисты, музыканты, художники (30) Музыка может научить тонко чувствовать людей, природу, подмечать детали, развивать

художественную фантазию, образное мышление, и если Вы занимаетесь музыкальной педагогикой, то чуткость к звуку нужно постоянно развивать у учеников.

Звуки фортепиано имеют бесчисленное количество вариантов, от радостного и светлого звука до трагического и скорбного. Ученик должен прочувствовать характер музыки, иначе исполнение становится пустым, неинтересным и равнодушным. Безусловно, красочность словесных объяснений педагога, его видение, знание музыки окажет живое, эффективное воздействие на воспитанника. Словесная характеристика, меткое сравнение, объяснение краски, тембра, образа эффективно воздействуют на ученическое исполнение. Исполнительский дар педагога будет ярчайшим дополнением к сказанному. Немаловажен и собственный жизненный опыт ученика, который поможет лучше понять и воспроизвести знакомые, прочувствованные в жизни эмоции.

Художественно воспитанные ученики относятся к инструменту, как к одушевлённому существу. Рояль может успокоить, быть внимательным и ласковым. Но может вдруг стать трепетным, взволноваться, встревожиться, может рассердиться, вдохновить на подвиг и т. д. Именно так понимали музыку древние и использовали её влияние на людей. Хочется вспомнить слова величайшего немецкого писателя Германа Гессе: «Музыка благоустроенного века спокойна и радостна, а правление ровно. Музыка беспокойного века взволнованна и яростна» (11). Древние считали бурную музыку предметом опасности для людей и государств. Вот почему старинные и классические музыкальные произведения используют в лечебной практике мело терапевты (32)

Анализируя закономерности музыкальной выразительности, можно отметить связь эмоции с замыслом, который, в свою очередь, несёт в себе также определённое настроение. Эмоциональное настроение можно определить при помощи двух составляющих: скорости и характера переживания. Например, если медленный темп соединить с минорной окраской, то музыка будет звучать в грустном, отрешённом, разочарованном или даже в скорбном настроении. Быстрый темп в сочетании с мажорным ладом дают нам радостный, ликующий и жизнеутверждающий характер (7) В эмоциях и чувствах отражается характер отношения человека к окружающему его миру. В словаре эмоций В.Г.Ражников разработал сложный комплекс эмоций и их оттенков, который можно посоветовать ученикам для изучения (29)

Чем острее слышит музыкант тонкую нюансировку, чем изысканнее его слуховые возможности, тем совершеннее будет его исполнение (31) К сожалению, иногда педагоги работают с учениками среднего уровня, имеющими неразвитый слух (23) Обычно рекомендуется весьма полезный способ проигрывания с преувеличенной интонационной выразительностью. Такой метод особенно полезен в период ознакомления с произведением, поскольку в период знакомства с текстом наш слух особенно внимателен.

Работая медленно, ученик изучает детали подробно, обращает внимание на мелочи, которые он бы не заметил при игре в более подвижном темпе. Профессиональная помощь педагога в уяснении аппликатуры, точности игровых движений на данном этапе необходима.

Главное внимание в музыке уделяется мелодии, как воссоздающей наиболее сильно и ярко содержание произведения (14) Ученик должен ощущать мелодию, как единую линию, её нужно пропеть, найти вершины мелодии. Нужно научиться «переливать» звук из пальца в палец, а не шагать по клавиатуре, размахивая пальцами. В этом смысле слух учеников, играющих на струнном или духовом инструменте, более внимателен и развивается острее. Фортепиано имеет темперированный строй, поэтому многие ученики не понимают, что звук рояля также, как на других инструментах, нужно извлекать, а не «шлёпать» пальцами по клавишам. Благодаря ощущению мелодического дыхания, накоплению мелодической энергии к вершине фразы, ослаблению мелодической энергии к кадансу,- можно грамотно выстроить фразу. Сравнение мелодии с вокалом «оживляет» исполнение, усиливает его эмоциональное впечатление (18)

Поскольку пианист может взять любой звук без особых затрат, возникают некоторые звуковые проблемы: ученик не слушает звук до конца его длительности, не всегда концентрируется на горизонтальном ведении и развитии мелодии. Слушать уже взятые ноты и идти вперёд, развивать музыку нужно одновременно.

Невнимательная игра дестабилизирует палец, он становится вялым, рука инертной, каждый последующий звук не подхватывает интонацию, берётся с новой силой, при этом рука делает дополнительное (лишнее) движение. «Жизнь» предыдущего звука прекращается, «отрывается» от последующего звука, затем это повторяется снова и снова. Таким образом, до и после каждого звука ничего нет, нет музыки, нет жизни.

Музыкальная фраза разрывается, исполнение мелодии становится «точечным».

Чтобы технически достичь различного звукоизвлечения, нужно грамотно использовать вес руки (20) Можно играть «летучим» звуком без веса, весом только одной фаланги пальца, затем двух, трёх. Можно играть весом ладони, далее задействовать более «тяжёлые» мышцы предплечья и плеча, наконец, при исполнении самых мощных звучаний пианист как бы «выбрасывает» вес спины, при этом возможно опереться на отставленную назад левую ногу. Важно, чтобы эмоции не ушли в лишние движения, мешающие играть профессионально точно и свободно.

Есть ещё несколько важных правил, которые помогут разрешить поставленную звуковую задачу. Исполнителю нужно точно рассчитывать динамику произведения, видеть перспективу. Многие неопытные пианисты, увидев *crescendo* мгновенно переходят в гроыхающее *forte*. В этом случае не будет должного впечатления, кульминационная вершина превращается в круглую сопку (16) Когда требуются тонкие звучания, целесообразно

наладить плотный контакт с клавиатурой и играть лёгким весом, для сочного и яркого звука можно использовать глубокий вес всей руки и самостоятельную силу пальцев. Длинные ноты берутся несколько глубже более коротких; в октавах правой руки должен преобладать 5-й палец над 1-ым. Ещё более увлекательно работать над звуком, используя педали, но это большая отдельная тема. Главной темой данной статьи является достижение пластичного, разнообразного, певучего звука, преодоление недостатков инструмента. Как прекрасно звучит наш инструмент, когда работа над звуком становится главной не только в пьесах спокойного характера, но и в виртуозных произведениях, гаммах и инструктивных этюдах.

ПОДГОТОВКА К ПУБЛИЧНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

С первых дней обучения в ДМШ ученику нужно разъяснять общественное значение исполнительской деятельности пианиста. Нужно прививать не только чувство ответственности за качество исполнения, но и любовь к игре на эстраде. Чувство ответственности можно условно подразделить на ответственность перед слушателем, перед собой, своим педагогом, перед композитором. Сцена не любит, когда исполнитель запинаясь, боится играть; публика хочет получить большое эстетическое удовольствие от музыки. Ответственность перед собой – это, прежде всего, уважение к себе, достоинство. Уважающий себя музыкант не позволит себе играть небрежно, он будет волноваться, но соберёт свою волю, настроится на характер исполняемого произведения и постарается сыграть как можно лучше, ведь его пришла слушать публика! Ученик несёт ответственность и перед своим педагогом, так как созданная исполнительская интерпретация является результатом многочасового труда не только ученика, но и его педагога. Педагог волнуется не меньше ученика, когда последний находится на эстраде, педагог индивидуально занимался с учеником, вкладывая в него свои знания и талант, и переживания за совместный труд учителя и ученика вполне понятны.

Многие педагоги советуют мысленно посадить в первый ряд авторов произведений, которые играет ученик. В такие моменты интересно наблюдать за учеником: он как бы подтягивается, выпрямляет спину, собирается, настраивается, и только потом начинает играть. Чтобы победить страх, можно представить, что и есть сам композитор. Это даёт большую уверенность в игре. Сцена не должна пугать, она должна радовать, поэтому нужно внушать ученику, что концертное выступление на публике — это не только серьёзное дело, это праздник, радость для души.

Формы подготовки к выступлению весьма различны. Некоторые музыканты в день концерта занимаются несколько часов, а другие играют произведения, которые не будут играть в концерте, либо не играют вообще. Обычно первые имеют физически очень сильный, выносливый технический

аппарат, вторые же больше думают о музыке, настраиваются на концертное выступление, но хотят сохранить лёгкость в руках. Если техника у пианиста есть, и техника настоящая, то за один день навыки не исчезнут. Ощущение, что руки «замороженные, деревянные» вызывается по причинам психологического характера. Волнуются все, нужно только волнение направить в положительное русло. Можно волноваться и бояться играть, быть неуверенным в своих возможностях, а можно волноваться радостно, уверенно. Такое волнение даёт силы, энергию и наслаждение игрой. Многие младшие школьники любят выступать перед публикой. Они ещё не могут оценить уровень своей игры и игры других учеников, младший школьник не осознаёт своего места в классной и школьной иерархии. Для малышей выступление ассоциируется с праздником, их радует большое количество людей в зале, торжественная обстановка, нарядная одежда, объявление номера, поклон и аплодисменты. Большинство детей положительно переживают всеобщее внимание к себе. Иначе отношение к публичному выступлению складывается у подростков. У них уже есть опыт концертных выступлений, причём удачных и не очень удачных, есть и критерий оценки. Младшие школьники с удовольствием играют в своей среде, старшие меньше волнуются в «чужой». Вместе с тем, волнение весьма индивидуально, кто-то не уверен в себе, кто-то боится публичности, и такие состояния не выбирают возраст. Как же подготовиться за несколько дней до концерта. Некоторые считают, что нужно психологически быть готовым к концерту за десять дней или за неделю.

В день концерта можно сыграть самые сложные места в произведениях, сыграть в умеренном темпе, внятно, в средней силе. Эмоции нужно держать в приглушённом состоянии. Можно «прогреть» свои эмоции, попробовав сыграть какой-либо сложный эпизод с полной отдачей, вложив своё страстное желание исполнить музыку ярко. Вот что говорит об этом Г.Коган:

«Прогрейте мотор, поучите как следует, с азартом, несколько раз включая зажигание, какое-нибудь трудное место из другой пьесы, находящейся у вас ещё в работе, таким путём вы разогреетесь быстрее и лучше, чем на гаммах, упражнениях или этюдах, как это обычно делается. Подобная работа- то же, что закуска перед обедом: она предназначена раздражить, а отнюдь не утолить «аппетит», поэтому учить упомянутое место нужно недолго- минут пятнадцать-двадцать, иначе «закуска» помешает обеду. В оставшееся время можете повторить что-либо из вашего репертуара, то есть сыграть одну-две небольшие пьески из числа тех, что вам удаются: это придаст вам бодрости, доверия к себе»

Неверно думать, что исполнительская работа над произведением происходит только во время игры. Произведение «дозревает» даже тогда, когда пианист отходит от рояля и берётся за другое дело. В этом смысле правильнее сесть за инструмент несколько раз за день, нежели позаниматься только один раз и много часов. «Дозревание» произведения будет гораздо качественнее, если заниматься с перерывами.

Достаточно сложные задачи возникают перед учеником, когда он играет целую концертную программу. Следует грамотно планировать программу, чтобы самые трудные произведения не оказались «сырыми». Их нужно учить заранее. Важно находить свежие решения, продолжать совершенствовать своё умение в более лёгких пьесах, чтобы программа не наскучила. Обычно заранее выучивается полифония и крупная форма, виртуозные пьесы и этюды. Заблаговременно выученные произведения можно отложить на некоторое время, как мы говорим, дать возможность произведениям «полежать».

Исполнение большой и сложной программы целиком требует хорошей концентрации, устойчивости внимания. Достичь этого помогает неустанное стремление возможно ярче воплотить слышимый внутренним слухом звуковой образ, забота о внутренней логике музыкального развития. Подобно физической выдержке, устойчивость внимания не только на эстраде, но и в период подготовки к выступлению. Перед выступлением можно поиграть программу нескольким педагогам, учащимся класса. Чтобы программа звучала целостно, нужно «слепить» форму концерта. Ощутить взаимосвязь входящих в неё сочинений.

Перед выступлением не стоит заикливаться на мелких неудачах при проигрывании, не стоит также педагогу загружать ученика мелкими деталями, для такой работы даётся достаточно времени. В последние репетиции важно видеть всю программу в целом, замечания должны быть направлены на устранение самых важных недостатков, преимущественно связанных с большими деталями в игре или с трактовкой целого. Ученик будет играть лучше, если на последней репетиции вселить в него уверенность в себе.

В день выступления нельзя переутомляться, важно выспаться и обязательно позавтракать. Если выступление намечено в обеденное время, то обед должен быть сытным и лёгким. Нельзя заниматься физическим трудом, поднимать тяжёлые вещи, так как нагрузка на руки может негативно сказаться на игре. Психические нагрузки также исключаются. Если концерт вечером, важно перед ним немного отдохнуть. Но вместе с тем не следует резко менять привычный режим, это может неблагоприятно отразиться на нервной системе. Всегда нужно помнить, что проделан огромный труд за месяцы, а может годы занятий за инструментом, и за короткое время на сцене исполнитель показывает своё мастерство, своё искусство, свою любовь к музыке, к выбранной профессии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сборник статей. Современные проблемы советского музыкального исполнительского искусства. М., «Советский композитор», 1985г.
2. А.В.Вицинский «Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением» М., 1970г.
3. А.П. Щапов. Некоторые вопросы фортепианной техники, М., 1968г

4. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев– М.: Музыка, 1978 г.;
5. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974г
6. Браудо И. А. «Об изучении клавирных сочинений И.С.Баха в музыкальной школе», М., Классика-XXI, 2001г.
7. В.И.Петрушин. «Музыкальная психология» М., «Владос», 1997г
8. Вебер К.Э. «Путеводитель при обучении игре на фортепиано», СПб, Союз художников, 2002 г.
9. Гат Й. Техника фортепианной игры. Москва-Будапешт, 1967г
10. Гельман Э. Педализация в процессе обучения игре на на фортепиано и способы её обозначения / Э. Гельман.- М., 1954 г.;
11. Гессе Г. «Игра в бисер» С-П, «Азбука-классика», 2001г
12. Голубовская Н. «О музыкальном исполнительстве». Л., Музыка, 1985 г.
13. Голубовская Н. Искусство педализации. Методическое пособие / Н. Голубовская.- М.: «Музыка», 1974 г. - 96 с.;
14. Гофман И. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» М. Музгиз, 1961г
15. Каузова А.Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано. М., «Владос», 2001г
16. Коган Г. У врат мастерства / Г. Коган.- М.: Советский композитор, 1961 г. - 115 с.;
17. Корыхалова Н. Играем гаммы. С-П., 2004г
18. Кременштейн Б.Л. «Педагогика Г.Г.Нейгауза» М., «Музыка», 1984г
19. Л.А. Москаленко. Методика организации пианистического аппарата в первые два года обучения. Новосибирск, 1999г
20. Л. Верткова. «Некоторые аспекты фортепианно-педагогической практики» Алматы, 2005г
21. Л.Л.Бочкарёв. «Психологические аспекты публичного выступления музыкантов-исполнителей» М., 1975г
22. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой», М., Классика, 2003 г.
23. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. М, «Владос», 2001г
24. Мильштейн Я. «Советы Шопена пианистам». М, Музыка, 1967г
25. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова / Я. Мильнштейн. - М., 1975 г.
26. Н. Берштейн. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М, 1966г
27. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры», М, Музыка, 1987г
28. Перельман Н.Е. «В классе рояля», М., Классика-XXI, 1986г.
29. Ражников В.Г. «Резервы музыкальной педагогики» М., 1980г
30. Станиславский К.С. и Немирович-Данченко В.И. «О творчестве актёра». М, Искусство, 1973г

31. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано М., «Просвещение», 1984г
32. Петрушин В. «Музыкальная психотерапия», М., гуманитарный издательский центр «Владос», 1999г.