

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«Детская школа искусств» городского округа Кашира»

**Развитие технических навыков в классе
специального фортепиано.**

Выполнила:

Преподаватель МАУДО

«Детская школа искусств» г. о. Кашира»

Павлова Н. В.

**г. Кашира
2019 г.**

Бах и Бетховен, Моцарт, Лист и Шопен были не только гениальными композиторами, но и выдающимися пианистами. Безусловно, и то, что фортепьяно - чудесный инструмент для тех, кто умеет с ним обращаться.

Двести лет тому назад Филипп Эммануил Бах начал свою борьбу за то, чтобы фортепьяно было "поющим инструментом". Он писал о пианистах, безжалостно молотящих по клавишам фортепьяно, что они прилагают максимум усилий к тому, чтобы своей игрой вызвать у слушателей раз и навсегда отвращение к этому инструменту. Сколько раз на концерте какого-нибудь врага фортепьяно приходится желать, чтобы инструмент мог ответить ударом на удар, то все они согласятся с тем, что и сегодня еще надо бороться с подобным рода исполнением. Мы нуждаемся не в каком-нибудь новом, более современном способе игры, а просто в хорошем и естественно - выразительном способе. Структура человеческого организма не изменилась со времен Бетховена, и, в сущности, механика фортепьяно тоже осталась неизменной. Установить надо, прежде всего то, что было и есть общего у больших пианистов, в смысле их отношения к инструменту. Это и укажет наиболее правильные пути. Самое сокровенное желание каждого исполнителя - ощутить инструмент, как часть себя, как орган, удивительные возможности которого позволяют рассказать о своих переживаниях гораздо более непринужденно и естественно, чем с помощью обыкновенной человеческой речи. Полная осознанность движений в повседневной жизни - явление неестественное. Походка, при которой человек все время думает о том, как он ставит свои ноги, будет выглядеть нарочитой. Отличительная черта всех плохих актеров - искусственность, или как говорится "деланность". Так неужели в фортепьянной игре может быть хорошим как раз то, что плохо во всех других областях жизни? означает ли это, что фортепьянная игра не требует никакой осознанности? Конечно, нет. Наши движения должны приспособиться к устройству инструмента, и многие моменты этого приспособления приходится постоянно осознавать. Запоминание тоже требует сознательного подкрепления. Но не может быть и речи о том, чтобы выработать шаблоны, пригодные раз и навсегда для определенных типов движения, а тем более невозможно постоянное осознание отдельных деталей движения. Осознавать нужно не отдельные частности, а весь процесс в целом и, в первую очередь, основу этого процесса - музыкальную мысль и ее эмоциональное содержание.

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. Поэтому первостепенной заботой каждого пианиста должно быть стремление добиться абсолютной свободы и сохранить ее в полной мере. Постоянно помните об этом и контролируйте движения, чтобы все время ощущалась их свобода. В сильной динамике не забывайте использовать крупные мышцы предплечья и плеча, а в самой сильной, особенно при игре аккордов - и мышцы спины. Не поднимайте пальцы слишком высоко! Это чрезмерно напрягает мышцы предплечья. Не злоупотребляйте приемом legato сверху, чаще применяйте legato у клавиш, нажатием. Некоторые педагоги не признают необходимости в освобождающих движениях, считая их изменениями, не влияющими на уже извлеченный звук. Против этого аргумента на первый взгляд, возразить нечего. И все же такие движения 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 исполнение более убедительным. С другой стороны, любое утрирование, граничащее в отдельных случаях с театральностью, заслуживает осуждения, равно как и его противоположность - каменная неподвижность, создающая впечатление безучастности, апатичности, вплоть до безразличия. Такие недостатки или дурные привычки следует изживать в самом начале, ибо позже устранить их очень нелегко. Существует ряд упражнений для развития свободы руки, запястья, кисти и всего корпуса этими упражнениями следует заниматься до тех пор, пока не возникнет ощущение полной свободы. Я в своей работе использую этот комплекс не только с учащимися первого класса, но и в дальнейшем обучении с зажатými учениками.

Игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть так же невозможно, как и выполнять какое-либо другое действие. Для усиленной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Общее состояние играющего при этом должно быть бодрым, приподнятым состоянием спокойной уверенности и радости. Л. Николаев " При игре наша рука не должна быть мягкой, как тряпка, ни жесткой, как палка - она должна быть упругой подобно пружине". В фортепьянной игре нельзя говорить о каком-либо постоянном положении руки. Положение пальцев и вместе с этим форма руки в процессе игры все время меняется, в зависимости от того на какие клавиши - черные или белые - попадают пальцы. И,

следовательно, нельзя даже в самом начале обучения навязывать ученику какую-то, раз и навсегда определенную постановку руки. Это на многие годы помешает естественной свободной игре ученика, нельзя сковывать инициативу учащегося и во что бы то ни стало навязывать свое решение. Ученик должен будет находить и свои приемы исполнения. Главным заданием ученику - не "повторить движение", а "найти звук" - установка, которая требует, в первую очередь активной работы слуха. Поиски звука связываются с поисками определенного тонуса мышц, состояние руки, мускульного ощущения от движения, с помощью которых извлекается данный звук - приемлемых только для данного ученика, - это одно из основных правил которым я пользуюсь в своей работе. Техника пианиста должна быть не механической, а музыкально осмысленной. Исходя из выше сказанного, мы должны отвергнуть принцип "постановки руки" и поставить перед учениками другую цель, а именно: стремление к возможно большей активизации пальцем, игру кончиками пальцев. Работа над красочной стороной фортепианной техники имеет один непреходящий «аспект» - формирование у начинающего пианиста навыка совершенно ровной игры. Вне выровненности звуковых плоскостей и линий нереально и ставить вопрос о достижении пианистом красочного богатства и разнообразия. Учащийся должен уметь играть достаточно продолжительные фрагменты музыки абсолютно ровным звуком; это необходимо ему для дальнейшего, как необходимо живописцу совершенно чистый холст для будущего многокрасочного полотна. Постепенный подъем крещендо, как и постепенный, без «выбоин» и «провалов», спад звучности на диминуэндо, предполагает на предварительных стадиях работы пианиста идеально выровненную звуковую основу. В чем тут заключается собственно техническая (в узком смысле слова), пальцевая трудность? В том, прежде всего, что пальцы человека от природы разнятся по своей силе и подвижности. Одни, например, первый и второй пальцы, сильнее, другие - четвертый и пятый - слабее. Особенно инертен и слаб в мышечном отношении четвертый палец. Заметим к тому же, что аналогичные пальцы на правой и левой руке пианиста неодинаковы по своим «игровым показателям»: правая рука обычно сильнее.

Итак, десять различных пальцев - десять различных пианистических «индивидуальностей». А от играющего требуется, как говорилось, практически идеальная выровненность звуковых линий. В чем же выход? В развитии слабых пальцев, подтягивании их к уровню сильных. Это одна из специфических и важных задач развития пальцевой техники учащегося. В интересах ее решения никогда не следует, намечая аппликатуру учащемуся, заменять слабые пальцы сильными; не следует давать

«поблажки» четвертому и пятому пальцам, как это нередко практикуется. Полезны также специальные упражнения для слабых пальцев. Например, трели для третьего-четвертого-пятого пальцев, как это рекомендовалось рядом видных педагогов прошлого. Во избежание мышечных перенапряжений у учащихся начинать такие упражнения следует с самых медленных темпов, и лишь в дальнейшем, по мере натренированности, темп можно постепенно прибавлять. Проблема ровности игры пианиста имеет, наряду со звуковой, и еще одну сторону - ритмическую. Любой технической работе учащегося над каким-либо трудным эпизодом, пассажем и т.д. должно предшествовать предварительное ритмическое выравнивание музыкальной ткани. Техническая погрешность и ритмическая неровность, как правило, две стороны одной медали. Нетрудно обычно предсказать, слушая игру учащегося, что то место в исполняемом произведении, которое у данного учащегося получается неритмично в медленном темпе, не получится «технически» и в быстром. Или образуется нечто похожее на звуковой «комок», или пальцы проскочат по поверхности клавиш, или будет что-то третье, четвертое и т. д., но требуемой точности и чистоты не будет. Обычно малоприятные пианисты ищут корень зла в таких случаях в двигательной сфере, винят «непослушные» пальцы, в то время как винить следует, прежде всего, слух и внимание, не обеспечивающие необходимого контроля над ритмической основой исполнения. Замечено, что большинство двигательных-технических неполадок у учащихся возникает там, где они спешат, ускоряют игру. Нетрудно проделать опыт: дав указание учащемуся замедлить исполнительский темп, выправить не удающееся в ритмическом отношении место (разглядить «комок»), сделать ритмически ровную игру привычной, устоявшейся - и пальцевые неполадки исчезнут сами собой. Или, во всяком случае, значительно уменьшатся. Итак, можно предложить в качестве рабочей следующую формулировку: техника пианиста - это скорость плюс звуковая и ритмическая ровность. Имеется в виду, повторим, техника не в ее широком смысле, о чем уже была речь выше, а то, что принято относить в широком фортепианно-педагогическом обиходе к сфере двигательной-пальцевой моторики. Особого рассмотрения в контексте проблемы «техники» требует все то, что связано непосредственно с двигательной стороной, с движениями рук пианиста. Если присмотреться внимательнее, почему, по какой причине учащемуся не дается то или иное трудное место (не дается в звуковом или ритмическом отношении), то нетрудно будет сделать вывод: причина в том, что данный учащийся оказался неподготовленным в игровом процессе совершить требуемое движение - взять ту или иную ноту,

аккорд, последовательность звуков. Опытным преподавателям-пианистам хорошо знакома картина: учащийся, исполняя на уроке музыкальное произведение, споткнулся, а то и вовсе прекратил игру, так как не успел вовремя вспомнить, что ему предстоит делать дальше, не успел соответственно подготовиться к новой фактурной комбинации. Почему, спрашивается, учащиеся часто неровно играют гаммы? Во многом потому, что о необходимости «подкладывания» первого пальца они вспоминают в самый последний момент, когда требуется уже непосредственно использовать его в игровом процессе, брать им нужную клавишу. В результате не происходит плавной смены позиции руки, отсюда толчки, рывки, звуковые неровности и т. д. Из сказанного явствует, что задача педагога - учить своего воспитанника играть предусмотрительно; учить его предвосхищать мысленно предстоящие трудности, фактурные метаморфозы, смену пальцевых комбинаций и заблаговременно готовить к ним руки. Например, играя до-мажорную гамму, подводить первый палец под ладонь (для смены позиции руки), как только он отпустил взятую им до этого ноту, а не в последний момент, не рывком и толчком, как нередко бывает. В принципе рука пианиста должна совершать во время игры множество мелких, подчас незаметных глазу движений, изменяя свое положение на клавиатуре, дабы встречать непрерывно чередующиеся в игровом процессе трудности в наиболее удобной, выгодной позиции. Естественно, что готовить эту позицию лучше по возможности раньше, а не в самый последний момент. Г. Г. Нейгауз, бывший не только превосходным педагогом, но и тонким психологом в своем деле, нередко задумывался о происхождении звуковых «выбоин», рывков, толчков в игре учащихся - всего того, что служит камнем преткновения на пути выработки высококачественной пианистической техники. Предлагая нечто вроде методического приема в борьбе с вышеназванными дефектами, он писал: «Я заставляю тогда ученика очень медленно, так сказать, шаг за шагом, проигрывать эту фигурацию, тщательно следя за тем, чтобы необходимые передвижения руки, кисти и предплечья совершались совсем плавно, постепенно, без единой задержки, без малейшего толчка; и главное здесь - «предусмотрительно», т. е. с точным учетом («заранее обдуманном намерении»), готовить положение каждого пальца на нужной ему следующей клавише». Вряд ли надо доказывать, что способ работы, предложенный Г. Г. Нейгаузом, имеет все основания быть широко использованным в фортепианно-педагогическом обиходе. Разносторонность обучения по специальности предусматривает постоянную работу над техникой. Уже в конце первого начале второго года обучения в репертуаре ученика появляются пьесы относительно

подвижного характера. Самое большое место в работе над техническим развитием учащегося занимает область мелкой, или так называемой пальцевой техники. Мелкая техника - основа будущего технического мастерства ученика. Разумеется, ею техническая работа не ограничивается: существует еще техника исполнения двойных нот, октавная, аккордовая техника, но начинать приходится не с них! Если представить себе начало работы над несколькими разобранными уже этюдами, то несмотря на некоторые различия в характере звукоизвлечения, всюду от ученика в первую очередь потребуются ровность и плавность ведения звуковой линии, т.е. мелодии в целом, а так же надлежащее качество каждого звука в ней. Свободная рука и кисть должны удобно для себя и гибко вести мелодическую линию при обязательной самостоятельности пальцев и точности прикосновения их к клавишам. Занимаясь с малоподготовленными учениками, педагог иной раз хочет добиться более сильного звука, не образуя при этом внимания на то, каким путем он достигается. И вот иллюзия большого звука создается при толчках кистью на каждый палец: ученик тогда играет "громче". Подобная попытка возместить недостаточную самостоятельность пальцев и их крепость приводит к плохому качеству звука, одновременно препятствуя развитию беглости в узком смысле слова т. к. темп при этом может быть лишь весьма ограниченным. Не будет вырабатываться и необходимая точность ощущения в концах пальцев, их устойчивость, сила; пальцы как бы "привыкают" тогда к пассивности - ведь перед ними, собственно, не ставится никаких задач. Излишнего вмешательства руки учащегося, как правило, не замечает - у него еще нет потребности в другом характере звучания - и, конечно же, может обойтись без длительной помощи педагога. Надо, чтобы ученик понял и почувствовал, как у него зазвучит инструмент, если пальцы будут брать клавиши спокойно, устойчиво без лишних движений руки и кисти. Необходимо, чтобы он понял, что никакая сила руки, плеча не может компенсировать точность прикосновения концов пальцев, их чуткость, которые и позволяют добиваться большей ясности и разнообразия звучания в области мелкой техники. Ведения звуковой линии предусматривает непрерывность движения от начала построения до его завершения. Несмотря на точность каждого звука, подобную линию и в этюде нельзя представить как ряд отдельно сыгранных звуков. Между ними обязательны музыкально - смысловая взаимосвязь и объединение общим движением кисти и руки. Только эта направленность обеспечит плавность и целостность звучания, что требует свободы не только кисти, но и мышц предплечья и плечевого пояса. В работе над этюдом весьма важно, чтобы учащийся специально (часто и одной рукой) работая над наиболее

характерными для данного этюда задачами. Необходимо учитывать варианты в изложении одного и того же музыкального материала, а так же любые изменения мелодического рисунка. Ведь пальцы и весь пианистический аппарат играющего привыкают к выполнению основной, наиболее часто встречающейся задачи, на пример какой-нибудь секвенции, построенной на мелкой позиционной фигурации. Предложим, что с этим ученик справился довольно легко, Но вот в мелодический рисунок вклинивается арпеджио. Само по себе оно может быть довольно простым, однако не только двигательное, но и слуховое переключение с одного рисунка на другой может вызвать определенное затруднение. Естественно все эти моменты переходов требует особенно внимательного к себе отношения. Очень характерен: К. Черни. Этюд. №36 сочинение 299. Внимательно все прослушивая, надо осознавать сущность изменений. Приучить пальцы и руки к тому, чтобы эти переходы становились удобными, не нарушали звуковой линии и не тормозили техническое исполнение. Любую техническую трудность надо как бы "пропустить", "провести" через слух и через пальцы. Рациональная техника необходима в игре на фортепиано так же, как и в других видах исполнительского искусства. Технические неудобства объединяют художественную сторону исполнения и тормозят дальнейшее развитие ученика. Неверные навыки могут развиваться по разным причинам. Одна из них - неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе обучения, причем часто - в самом его начале (например, некоторые дети судорожно цепляются за клавишу, поднимают плечи, напрягают спину, шею, мышцы лица). Скрытые напряжения при извлечении звука, если педагог вовремя не обратит на них внимание, могут войти в привычку, стать основой неправильного приема игры. С другой стороны случается, что сам педагог не всегда понимает некоторые естественные приемы ученика, подсознательно приспособляющегося к инструменту, и борется с ними (так, например, пружинность некоторые педагоги принимают за зажатость). Иногда ученику с самого начала прививаются нерациональные движения. Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не увязанных с музыкальными задачами. Напряжение предплечья и кисти легче всего снять с помощью игры legato. При этом сначала исключаются даже относительно подвижные темпы, мелодическая линия исполняется обязательно очень связно, полным, сравнительно "пустым" звуком. Следует выбирать этюды, построенные на арпеджиообразных ходах, на такой фактуре легче услышать недостатки звучания и удобнее налаживать ведение звуковой линии. В качестве

примеров: Черни-Гермер. № 31, 38 Ч I; № 11, 16, 17, 19, 32, 20(л.р.) Ч II. Особенно большое внимание должно быть направлено на восприятие взаимосвязи звуков вслушивание в мелодическую линию, в тот или иной мелодический оборот. Указанный способ работы рекомендуется потому, что плавное переведение одного звука в другой и связанное с этим физическое ощущение спокойного перехода пальцев с одной клавиши на другую невозможны без ослабления напряжения. другая крайность - несобранность и вялость руки и пальцев, неопертый звук. В работе нужно сравнить два характера звучания - нужное и получающееся у ученика; попросить прислушаться к тому " как играют пальцы", заострить внимание на различии самого ощущения в концах пальцев, возможно, заставить немного "подобрать" их. Основным материалом для укрепления пальцев, уточнения звучания послужат этюды на мелкую технику, особенно этюды, основанные на позиционной фигурации и гамообразном изложении. В частности, № 1, 2, 5, 6, 7... Ч I, №41 Ч I, №1, 10 Ч II, Крамер № 1, К. Черни №15, 29 ор. № 299. Если же вялость пальцев и кисти сочетается с нередко встречающимся толканием рукой клавиши, то здесь перед педагогом стоят две взаимосвязанные

задачи: первая - убрать лишнюю тряску и научить вести звуковую линию,

вторая - уточнить звучание. Как и при работе, помогающей освободиться от излишнего напряжения, на первых порах придется ограничиться заботой об игре legato и - в связи с этим - о снятии лишних движений кисти и руки. Лишь позже - и постепенно - можно переключать основное внимание ученика на уточнение звучания и ощущений концов пальцев. В стремлении к четкости иногда заключена опасность появления некоторой скованности кисти; задача педагога - следить, чтобы уточнение звучания и большая крепость концов пальцев сочетались с направляющими движениями кисти, с ее гибкостью, свободной кисти и руки и общей плавностью звучания. Насколько вредна тенденция, по которой ученики приходят к музыкальному впечатлению только через сотни технических упражнений, настолько же, однако, вредно заявление, что никакая техническая работа не нужна. Совсем отвергать технические упражнения нельзя. Даже при исполнении самых первых мелодий могут возникнуть технические трудности. Пусть ученик сам придумает с помощью педагога небольшие пальцевые упражнения, варианты к трудному месту. Такое упражнение более непосредственно вытекает из музыки, следовательно, меньше влечет ученика к бесчувственной, механической игре. То, что после известного

времени он сам сможет составлять упражнения, прививает ему самостоятельность, придает ему и в дальнейшем уверенность в работе. В то же время приходится решительно протестовать против всяческих самодельных пальцевых упражнений. Если заставлять ученика играть эти "свободные от музыки" упражнения серийно и более длительное время подряд, ученик станет играть машинально и невнимательно; ведь ни музыка, ни сами движения этих упражнений недостаточно разнообразны для того, чтобы приковывать его внимание. Переходя к другим видам фортепианной техники, хочется еще раз

подчеркнуть ведущую роль кончиков пальцев-не ударяющих, не толкающих, а берущих извлекающих, хватающих, - всегда живых и активных. Живое осязание клавиш пальцами является необходимым условием, как для кантилены, так и для всех абсолютно видов пианистической техники, включая самые «головокружительные» пассажи, скачки, октавы и аккорды. Играя первоначальные упражнения на извлечение аккордов, ученик должен добиваться взятия их пальцами без предварительного ощупывания клавиш. Каждый аккорд выдерживается (дослушивается) до конца, после чего пальцы, не торопясь, но и не останавливаясь, берут следующий, переходя к нему без лишних движений руки в воздухе.

Аккорды - в младших и средних классах аккорды извлекаются в основном тем же приемом, что и отдельные звуки нот *legato* в начальных упражнениях, то есть свободным погружением руки в клавиатуру.

Запястье при этом должно быть податливым, но не «разболтанным».

Точность звукоизвлечения требует активности пальцев. Если ученику не удастся найти нужное ощущение, полезно подсказать ему, что аккорд надо как бы «взять» пальцами. В старших классах полнозвучные аккорды, требующие большой силы звучания извлекаются «от плеча», а иногда и всем корпусом, как бы отталкиваясь от клавиатуры. При этом надо вслушиваться в качество звучания (ученики нередко играют грубо, жестко). Если аккорд, особенно многозвучный и исполняемый громко, выдерживается, надо приучиться после его взятия освободить руку.

Освобождение руки, конечно, не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры; но лишь в ослаблении давления пальцев на клавиши.

Вначале за этим надо последить специально; впоследствии вырабатывается соответствующая привычка. В быстрых аккордовых последованиях свободе исполнения способствует умелое распределение силы звучности. Октавы, сексты - исполняются движениями, напоминающими легкое дрожание. При этом вся рука должна быть свободной и принимать участие в движении. Ученику, еще не овладевшему кистевой техникой, полезно некоторое время учить

последования такого типа очень медленно, свободной рукой. При этом надо добиться, чтобы ни в плечевом, ни в локтевом суставах, ни в запястье не было зажимов. Рука при переносе с одной сексты на другую приподнимается, начиная с запястья, и совершает плавное движение, наподобие тех, какие можно наблюдать, если встряхнуть канат, закрепленный у противоположного конца. Лишь с очень большой постепенностью следует переходить к более быстрому темпу и соответственно к сокращению движений. Успех дела часто решает выдержка: надо бороться с соблазном играть быстро после нескольких проигрываний в медленном темпе. Прибавлять темп можно только после того, как будет вполне освоено нужное движение и достигнута необходимая свобода всей руки, иначе предыдущая работа окажется сведенной на нет. Особенно значительные трудности возникают при быстрых октавных последованиях. При исполнении октав необходимо, прежде всего, устранить лишние движения, представляющие обычно серьезную помеху для ученика. Надо по возможности освободиться от движений вглубь клавиатуры при использовании черных клавиш. Для этого следует приучить учащегося брать черные клавиши у переднего конца, а белые в тех случаях, когда в пассажах чередуются белые и черные клавиши - ближе к черным. Мешают и лишние движения по вертикали. Для сокращения их важно представить себе октавные движения как скольжение по клавиатуре, а не чередование опусканий руки на клавишу и последующих ее подъемов. В этих случаях помогает ощущение единства линий пассажа. Для освобождения от напряжений большую помощь могут оказать пальцевые движения. Как показывает практика, исполнение всех октавных пассажей, в которых наряду с белыми клавишами имеются и черные, чрезвычайно облегчается, если играть на черных клавишах четвертым пальцем и извлекать звук преимущественно пальцевым движением. Это дает кисти кратные передышки и предохраняет от напряжений. Особенно эффективным становится использование пальцевых движений в хроматических октавных последованиях. Верхний голос правой руки и нижний в партии левой руки исполняются почти одними движениями четвертого и пятого пальцев. Первые же пальцы легко скользят по клавишам. Освобождению от напряжений очень помогает работа отдельно над каждым полусом октавного пассажа требуемой аппликатурой. Рука при этом находится в собранном состоянии, благодаря чему обеспечивается большая свобода кистевых движений (легко убедиться, что при сильном растяжении пальцев запястье становится менее податливым). Играя таким образом, ученик осваивает нужную последовательность звуков в наиболее благоприятных для кистевых движений условиях, после чего ему

становится легче ее исполнять в октавном изложении. Освобождению от излишних напряжений помогает также смена положения запястья: на некоторых октавах оно поднимается выше, на других ниже.

Предотвращению усталости в руке способствует распределение силы звучности между различными голосами октав, между отдельными октавами и, наконец, между партиями обеих рук.

Способность музыканта-исполнителя к беглой игре во многом является врожденной. Речь в данном случае может идти об определенных психофизиологических особенностях организма, обеспечивающих необходимую быстроту двигательных реакций при игре на фортепиано. Учащиеся бывают более или менее одарены от природы в двигательном отношении точно так же, как бывают более или менее способны в том, что касается музыкального слуха и чувства ритма. Однако врожденные свойства - это лишь часть дела. Другая, не менее важная часть, связана с обучением. Учителю следует знать: быстро играет на рояле тот, кто умеет быстро думать в процессе игры. Это - прежде всего. Быстро думать для музыканта - значит легко и непринужденно ориентироваться в мгновенно изменяющихся игровых ситуациях, держать под контролем исполнение при самых больших скоростях; это значит уметь воссоздавать в слуховом представлении звуковые последовательности, пронесшиеся в самом стремительном движении, видя их «мысленным взором» как в целом, так и во всех деталях в частности. Хорошо сказал об этом Л. Н. Оборин: «... Быть может, самое важное для достижения четкой и быстрой игры - это способность ясно и быстро думать, слышать и видеть. Всем нам не раз приходилось смотреть из окна поезда, который начинает постепенно двигаться: пока поезд идет медленно, шпалы и камушки на пути ясно видны в отдельности, но как только поезд начинает идти быстрее, все они сливаются в одну массу. Думаю, что если потренироваться и привыкнуть к быстроте движения, то можно шпалы и камушки достаточно ясно различать глазами и при быстром движении. Точно так же при игре пассажи и упражнений надо уметь четко и ясно фиксировать быстро взятые ноты. Пианисты, играющие технически хорошо, как это мне неоднократно приходилось проверять на практике, очень точно передают и контролируют каждый взятый звук, и сыгранный ими пассаж вовсе не представляется им таким, какими представляются шпалы и камушки неопытному глазу из окна бегущего поезда: они видят и слышат все очень ясно и точно. Требование снимать напряжение в руках и других участках тела учащегося - требование, как принято говорить, «свободной руки» - отнюдь не означает, что следует идти в направлении неорганизованных, «расхлябанных» движений. «Тряпичная»

рука также малопригодна для работы на клавиатуре, как и «затянутая», «скованная» рука. Известная доля мышечных напряжений во время игры необходима и неизбежна. Вся суть в том, что напряжения могут быть целесообразными и нецелесообразными; помогающими игре на рояле или мешающими ей; достаточными (оптимальными) либо преувеличенными, преуменьшенными, словом, наносящими урон делу. В том-то и заключается творческая задача педагога-пианиста, чтобы в каждом конкретном случае найти наилучшее решение и затем претворить его в жизнь.

Литература

1. Шмидт-Шкловская А. «О воспитании пианистических навыков»
2. Алексеев А. «Методика обучения игре на фортепиано»
3. Гат Й. «Техника фортепианной игры»
4. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры»
5. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста»
6. Цыпин Г.М. «Обучение игре на фортепиано»