*«Техника… без музыкальной воли –*

*это способность без цели, а становясь самоцелью,*

*она никак не может служить искусству».*

*(Й. Гофман)*

Фортепианная литература ставит самые разнообразные требования: умение играть очень *f,* очень *p*, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого. Способность быстро двигать пальцами – это ещё не всё. Нельзя заменять «содержание музыки» демонстрируемой скоростью и выносливостью. Т.о.т. – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то есть всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием содержания.

«Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать» (Г. Нейгауз).

«Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку» (А. Онегер).

Не надо думать, что повседневная техническая работа никак не влияет на исполнительский замысел. Она помогает глубже понять изучаемое произведение. Итак, при изучении нужно идти от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе технической работы – к более высокому понимаю музыки. Стремление к выразительности исполнения – двигательная сила технического развития.

Почему крупнейшие пианисты обладают сверхъестественной техникой, а наши учащиеся не могут ровно сыграть простой пассаж или добиться, чтобы аккорд звучал? Ответ не так прост, как кажется вначале.

Большие руки? Да, но не всегда.

«Уровень техники пропорционален труду»? Каждый вспомнит учащихся – работяг, чьи технические достижения остаются скромными. Хотя роль труда – велика.

Хороший педагог? Да. Но не всегда.

Движущей силой развития техники является музыкальный талант и способности. Не поет мелодия – талантливый человек добьется, чтобы она запела и так далее. Желать страстно, активно – вот первое условие, необходимое для технического развития. То есть приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность. То есть учащийся не должен мириться с тем, что не получается, не отсиживаться за инструментом без желания и без мысли…

Однако не следует думать, что достаточно почувствовать музыку, как все будет в порядке. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Опыт показывает, что время обучения в старших классах музыкальной школы наиболее благоприятен для усиленной работы над техникой. Это связано с возрастными физическими и психологическими моментами. Но техническая работа должна начинаться с момента первого знакомства с клавиатурой.

Фундамент техники пианиста – контакт с клавиатурой – это умение направить вес раки на клавишу, пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Но свобода рук пианиста – это не есть отстутствие излишних, являющихся помехой движений. Контакт изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики, ритма.

**Ощущение опоры на клавишу, контакт с клавиатурой.**

Не умея пользоваться весом руки, ребенок старается преодолеть слабость своих пальцев, сжимая руку. Ему кажется, что рука от этого станет сильнее. Чем сложнее пьесы – больше звука – сильнее зажим.

Первоначально начатый контакт с клавишами нарушается в период усиленной работы над активностью пальцев. Известно, что для этого нужно упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская на клавиши. Упражнения предполагают движение пальца, производимое почти полностью за счет своей мускульной энергии. Роль руки сводится к минимуму. Но вопрос не в том. Играющий должен научиться активному пальцевому удару, не теряя при этом ощущения опоры пианистически свободных рук на клавиатуру. Если такая работа не ведется, ученик начинает играть изолированными от рук пальцами. Упражнения:

1. Этюд либо пассаж играют одной рукой. Темп очень медленный.

К. Черни. Этюд № 3 (ор. 740)

Каждый звук берется следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней; кисть в это время опущена чуть ниже клавиатуры; плечо свободно висит вдоль корпуса. Взятие звука производится путем энергичного, короткого толчка всей руки от плечевого сустава; кисть идет вверх; палец, выдерживающий в момент толчка большую нагрузку, не производя видимого самостоятельного движения, как бы хватает клавишу. Упражнение играется *legato* (полезно поиграть и *non legato*). При таком, подобном рычагу приеме звукоизвлечения невозможно зажать руку (в предплечье, например). Вся рука как бы «входит» в клавишу. Рука приучается всей массой опираться на пальцы. (Попутная сторона - при быстром толчке пальцы выдерживают большую нагрузку – это приводит к их укреплению). Такой способ игры вводится только для очень медленного темпа. Чем быстрее темп и прозрачнее звучание, тем облегченнее погружение руки и, соответственно, самостоятельнее движение пальцев.

Приобретению этого более сложного ощущения следуют упражнения 2) и 3).

2) Тот же этюд (пассаж) играется по-прежнему отдельно каждой рукой. Темп становится подвижнее. Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков(4-5) берется единым движением руки. Рука отпирается уже не на каждый палец в отдельности, а на группу суммарно.

Перед началом упражнения следует сосредоточиться. Упражнение начинается с небольшого, пластичного взмаха, необходимого для приобретения «энергии» движения. Взмах, погружение руки в клавиатуру на несколько звуков, снятие – все это ученик должен ощутить как единый процесс.

Пальцы играют как и в упражнении 1) – без подъема. Самостоятельность их «сосредоточена» в кончиках, в действиях последней фаланги. Опора на пальцы (не на кисть) значительна, хотя и меньше, чем в 1), звук мягче, а *legato* – подлиннее. Этот прием во «взятие – снятие» распространен в работе с начинающими.

Именно так прививаются начинающим первичные навыки игры *legat*o.

3) Те же самые группы нот играются в быстрых темпах. Выполняется как и в 2); отличие – в степени погружения руки в клавиатуру: чем быстрее темп, тем меньше «включаемый» вес. Пальцы в быстрых темпах уже приобретают видимую самостоятельность движений (от пястья). Каждому приходилось «барабанить» пальцами по столу. Именно так, легко, без усилий, играют пальцы в этом упражнении. Однако, ощущение облегченной опоры на клавиатуру необходимо сохранить. По мере овладения 2) и 3) упражнениями количество звуков в группе увеличивать.

Поставленные цели лучше всего соответствуют отдельным недлинным пассажам; можно рекомендовать этюды К. Черни (ор.740, №37,47,31), но контакт с клавиатурой воспитывать не только на этюдах, но и на пьесах кантиленного характера.

**Развитие физических возможностей пальцев.**

Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения техники. Именно пальцевой удар придает ясность и блеск быстрым последовательностям. Пальцевая (мелкая) техника является, пожалуй, самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего пальцевого тренажа невозможно. Необходимость развития силы и независимости пальцев никак не противоречит основной технической идее, требующей участия всей руки и плечевого пояса в игровом процессе. Плох не пальцевой тренаж, плохо, когда этим ограничиваются в работе над техникой (а иногда и «над музыкой»).

«…Старинный принцип «медленно и сильно» в техническом отношении не только не потерял своего смысла, но, пожалуй, даже приобрел новый, так как возрастающие требования композиторов, а значит и исполнителей, к мощности звучания… настойчиво диктуют эти «силовые» упражнения. Только не надо забывать, что это лишь один из многих верных принципов технической работы. Когда он становится монопольным, … пианист и его игра неизбежно тупеют и глупеют». (Г. Нейгауз).

Существенный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой.

Первым условием упражнений является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо побочным движением руки. Пальцы действуют самостоятельно - рука при этом – свободна. Удар пальца – максимально сильный, но самостоятельный и не вызывает зажатия руки.

Положите руку (до локтя) на стол. Теперь поднимите 2 палец и быстро ударьте им по столу самостоятельным движением от пястья. Сделайте также другими пальцами. Затем также на рояле. Упражнение надо исполнить в очень медленном темпе. Вначале отдельно каждой рукой. Материал – гаммы, этюды, быстрые разделы пьес. Начинать сравнительно негромко. В дальнейшем сила удара должна вырастать.

Второе обязательное условие упражнения: подъем пальца, которому подлежит играть, производится одновременно со взятием предыдущего звука.

Никаких повторных приемов пальца перед игрой допускать нельзя. Не пугайтесь, если вместе с нужным пальцем, поднимутся и другие.

Медленные трели удобны для обработки одновременности удара одного пальца и подготовки другого; пальцы «сменяют» друг друга, один идет вниз, другой вверх.

Третье условие – значительный подъем пальца перед игрой и точная направленность его в центр клавиши.

К описанному медленному упражнению присоединяются по своему значению способ игры «трелями» и способ « с точками». Звук должен быть легким и несильным, а длинный – по возможности сильным.

В момент взятия длинного звука рука должна мгновенно принять свободное спокойной положение. Затем на счете «и» нужные пальцы приготавливаются, «вскидываются», после чего сразу же берется следующая пара нот; рука при этом принимает спокойной положении, что очень важно.

Сильные и слабые звуки должны меняться местами.

В подвижном темпе высокий подъем пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук наступает тогда, когда навыки медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы. Поупражнявшись так, как было рекомендовано выше, нужно сразу же переходить к игре без подъема пальцев и с включением веса руки (см. упражнения 2) и 3) в начале главы), так как эти упражнения являются противовесом один другому. Время, которое учащийся выделяет работе над этюдом (или технической пьесой) делить:

1. медленно и крепко «с точками»;
2. подвижно, экономичными движениями пальцев. Следующую часть работы следует начинать с небольшого темпа, а затем, если текст выучен, переходить к подвижному и быстрому темпу.

Работу в быстром темпе не следует путать с преждевременной игрой в быстром темпе. При преждевременной быстрой игре большими разделами произведения на возникновение больших неточностей внимания не обращают. Ошибки не исправляют. Постепенно рука привыкает к «забалтыванию».

Палец сам никогда не исправит неточность, если слух и воля играющего не потребуют от него внятной игры. Исправить «заболтанное место» помогает медленная игра, при которой усилием сознания снимается ошибочная автоматизация и налаживается правильная игра. Но сколько времени уходит на это!

Таким образом, учить в быстром темпе отдельные отрывки нужно, а «шпарить» целиком – нельзя.

Процесс игры – это в первую очередь умственный процесс и лишь затем физический. При разучивании нового произведения необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начинается механическая (техническая) работа. При работе над гаммами, ученик должен вполне конкретно представить себе характер звука, силу, тембр, темп. В этюдах и гаммах они носят предварительный, подготовительный характер. Это – заготовки, детали будущего. В отношении их музыкально – эстетические задачи касаются качества звука, ровности звучания, тембра, звука, темпа.

Качество звука у фортепиано аналогично понятию голоса у певца; звук может быть полным или поверхностным, мягким или резким, «теплым или холодным». Внимание к звуку надо воспитывать у учеников всегда, в том числе при изучении техники.

Ровность звучания – здесь надо говорить о динамической ровности, то есть равномерных динамических волнах – *crescendo* и *diminuendo* (случай с парадом). Звуки в пассаже должны быть построены «по росту», исключать появление «2-метрового» солдата.

Надо составить себе мысленное представление о наиболее подходящем тембре звука, его окраске, проявить «звуковую фантазию». Выбранный тембр будет определять артикуляцию, то есть различную степень *legato* или *non legato* и соответственно приёмы игры.

Клементи – этюд №13(F.dur), предполагается звучание *f*, артикуляция – почти *marcato*, *legato* приближенно к *non legato*. Эти тембровые задачи легче осуществить, играя округлыми активными пальцами.

В этюде К. Черни №31 (с.740) звучание мягче, мелодичнее; «звуковое *legato*» значительно и достигается частично при помощи педали; в арпеджио – волнообразно, обволакивающе. Нюансировка подчеркивает рисунок пассажа, пальцы «удлиненные» и близки к клавиатуре.

В этюде №42 (с.740) К. Черни – звучание более легкое и рассыпчаты, пальцы «удлиненные». Но их самостоятельное *legato* – меньше, чем в предыдущем случае.

При разучивании гамм и арпеджио нужно выбирать тембр, звук, способ артикуляции.

Важнейшим музыкальным требованием является знание темпа и ощущение движения. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу.

**Работа над техникой в произведениях и этюдах классического типа. Переход к быстрому темпу.**

Благодаря медленному темпу пальцы приобретают уверенность. Текст выучен наизусть. Пора переходить к быстрому темпу. Но, попробовав, ученик обнаруживает, что «вылезает» 1-й палец, оказываются слабыми 4-й и 5-й. И даже 2-й и 3-й подводят. Устает правая рука. И все это – после добросовестной работы в медленном темпе. В чем дело? Сознание и руки не приспособились к условиям быстрого темпа. Навыки медленного темпа (высокий подъем пальца и сильный удар) были механически перенесены в быстрый темп. Играющий тратил гораздо больше энергии, чем это требуется для достижения довольно легкого звучания, а результат - 0.

Способы игры в быстром темпе должны претерпеть существенные изменения. Для того, чтобы играть быстро, надо играть «близко», для того чтобы рука не уставала, нужно научиться отдыхать во время игры. В быстром темпе преодолеть неравенство наших пальцев целесообразнее всего при помощи всей руки. Следует учить этюд небольшими отрывками, в подвижных, но не очень быстрых темпах. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков, а также темп.

В любой музыкальной фразе есть свой динамический центр, более или менее возвышающийся по динамическому уровню над остальной частью фразы. В быстрых пальцевых последовательностях также чередование небольших *crescendo* и *diminuendo* выглядит как динамическая ровность, добиться которой легче всего при помощи весовых нажимов руки в соответствующем месте.

**Работа над техникой в произведениях романтического и послеромантического типа. «Позиция» и метод технической фразировки**.

Если у классиков участие руки в игре имеет вспомогательное значение, то у романтиков возрастает роль кисти, предплечья, плеча. Обычно учащиеся сравнительно легко овладевают способами игры пальцами. Зато гораздо труднее дается им сознательная работа над движениями рук. Первое – единообразно и потому легко. Второе – многообразно и потому требует самостоятельного мышления, способности находить удобные игровые ощущения.

Трудности романтической фактуры заключаются в её «неправильности» и в широте охвата клавиатуры. Известно, что играть «растянутыми» пальцами гораздо труднее, чем собранными. Пальцы теряют в силе, точности, а рука быстро устает. Преодолеть это помогает позиционная игра. Признаком позиции является «несменяемое» положение 1-го пальца.

Понять преимущество позиционной игры легче всего на примере длинных арпеджио. Движению скорости препятствует неудобство подкладывания 1-го пальца и необходимость вернуть руку в начальное положение. Обычно такая игра кончается «мазней» в последней октаве. Проще сыграть, мысленно разбив на 3 позиции, соединяя их путем мягкого полулегатного соскальзывания с позиции на позицию. Рука двигается по кратчайшей траектории, «подкладывание» 1-го пальца заменяется «перекладыванием». Каждая позиция (или несколько) берутся на едином движении руки. Это снимает «тормоз» и, самое главное, разгружает внимание ученика; вместо 10 приказов (соответствующих количеству нот) сознание должно дать всего три. Нетрудно заметить, что позиционный способ игры является развитием принципа свободной весовой игры.

При позиционной игре большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиций. Он берется легким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден, может оттянуть перелет на новую позицию.

Чтобы достигнуть ловкости при смене позиций, очень полезно играть последнюю пару нот с удвоениями».

Другая важная сторона – метод технической фразировки или группировки. Коган разъяснял метод технической группировки следующим образом: «Вообразите, что перед вами задача – произнести скороговорку:

Укбукбукбуб …и т.д.

Мы, несомненно, будем членить её слудеющим образом:

Укб-укб-укб и т.д.

Теперь перегруппируем:

(ук-)-бук-бук-бук-бук и т.д.

Трудное слово чудом становится легким».

**Об аппликатуре.**

Выбор аппликатуры имеет важное значение. Аппликатуру нужно выбирать сознательно. Это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний пьесы многим не до аппликатуры; во время занятий в медленном темпе – тоже, так как в медленном темпе «все-равно», какими пальцами играть. Так заучивается неверная аппликатуры.

А выбирать её надо в начальной стадии работы. Лучшая аппликатура та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом.

Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. И необходимо стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже. Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой «слабого» 4-го «сильным» 3-м пальцем в арпеджио и с аппликатурной «неграмотностью» в аккомпанементах.

Учащиеся неохотно употребляют 5-й палец на черных клавишах в басах, боясь не попасть на них. Это заблуждение. Пианисты знают, что на черные легче попасть, чем на белые клавиши, если ставить палец поперек клавиш.

**Применение ритмических вариантов в занятиях.**

Известные ритмические варианты – «точки», «удвоения», группы быстрых нот с остановкой – давно вошли в арсенал технической работы пианистов. Но в каких дозах пользоваться ими?

Способ с простыми «точками» применяется для активизации пальцев.

Способ «с удвоениями» имеет целью усиление тренировки тех пальцев, которые в силу фактурных особенностей должны играть самостоятельно, без помощи руки.

Группы быстрых нот с остановкой рекомендуется использовать в сложной фактуре.

Темп упражнений сначала средний, затем доводится до настоящего. И прежде, чем принять тот или иной способ, нужно уяснить, что не выходит, чего нужно добиваться.

**Зависимость технических работ от динамики.**

Места *p* и *f* многими учащимися учатся отдельно. Одинаково, каким-то средним учебным звуком. Это ошибка. Отрывки *forte* нужно учить громко, изредка *piano*. Отрывки *p* и *pp* – в быстром темпе требуют обостренного ощущения в концах пальцев и особенной плавности движения кисти. Если работа в медленном темпе может начинаться в звучности *f* или *mf*, т в дальнейшем нужно обязательно учить *p* и *pp*. При этом пальцы ударяют клавишу сверху, но звук должен получиться тихим. Медленная игра *piano* «прилипающими» к клавиатуре пальцами гораздо менее эффективна, так как не соответствует условиям быстрого темпа. В быстром темпе пальцы не имеют возможности «пристроиться» к клавише. Поэтому достижение *p* в медленном темпе близкими к клавишам пальцами будет самообманом. Напомним, что движение рук, которые пианисты применяют в медленном темпе, обычно подобны движению в быстром, но как бы в увеличении. В данном случае нужно играть так же тихо, как в быстром темпе. Движения пальцев же будет отличаться большим размахом. Тоже касается аккоманементов и особенно быстрых и тихих аккордовых последовательностей.

**Утомляемость рук и «принцип экономии» в фортепианной игре.**

Утомляемость рук - сигнал серьезного неблагополучия, следствие скован- ности, неразвитости пальцев, отсутствия естественного отношения к роялю.

Менее глубокие (легче устраняемые) причины утомляемости рук. Их 3:

1. неэкономная игра;
2. попытка преодолеть трудности, а также всё, что слабо выучено – зажатием рук;
3. неумение справиться с фактурными трудностями. Чтобы справиться с продолжительными, утомительными пьесами, нужно научиться «отдыхать» во время игры.