

Вначале пианистические навыки, предложенные детям в виде игр, усваиваются чисто двигательно. Однако каждое пианистическое движение создает определенный звуковой эффект. И если вначале правильность пианистических движений корректируется «условиями игры», то после овладения основами данного движения вводится звуковой оценочный критерий: правильность движения дает нужный звуковой результат; погрешности же звучания свидетельствуют о неправильности игровых движений.

Звуковой критерий, служащий вначале для корректирования пианистических движений, впоследствии становится ведущим началом, на которое вырабатывается автоматически-двигательная реакция. То есть, движение, создающее определенную звучность, сначала вырабатывается осознанно, впоследствии же становится средством воплощения звуковых представлений. И путь к этому лежит для начинающего пианиста через усвоение движений-навыков в простом и комплексном виде.

Осознанное владение базовыми техническими навыками в детстве с течением времени рождает умение самостоятельно анализировать технические сложности, встречающиеся в работе инструменталиста на любом уровне обучения. Умение расчленить сложный технический комплекс на простые (часто уже знакомые) элементы помогает и зрелому пианисту найти у себя технические ошибки, преодолеть неудобство в исполнении, добиться задуманной звучности.

### 1. Взаимосвязь музыкального и технического развития.

Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических, так и психических (волевых) свойств.

В работе над пианистической техникой, кроме указанных свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, ее ограниченности, скованности, неровности, а также «не музыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности. Еще больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность нередко происходят от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, ее развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. И, наконец, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексам. Нечего и говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки, взятые как, попало, в последний момент,

неподготовленные (даже если они правильные) получают произвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика.

Однако бывают и другие случаи неудач, когда все факторы музыкального и технического развития налицо, но развитие двигательной системы идет своим, особым путем, оторванным от задач выражения музыки. В этом случае ученик приобретает навыки и приемы, которые развивают его технику в определенном направлении; однако эти приемы не создают условий для достижения музыкальной и технической законченности и даже зачастую являются основными препятствиями на пути полноценного исполнения.

Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не увязанных с музыкальными задачами.

## 2. Основные принципы технического развития.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях, причем подчинению автоматическому.

Назначение музыкальной воли – управлять исполнительским процессом, а технического аппарата – подчиняться музыкальной воле (в конечном итоге – автоматически).

Оба эти процесса (управлять и подчиняться) с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве. Исходя из этого, в практике преподавания всякий игровой прием, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением; точно так же каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений.

Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли.

Принципы, на которых следует развивать пианистический аппарат, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки следующие.

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.

5. Звуковой результат (как необходимый итог).

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приемом, следует в той или иной степени развивать перечисленные принципы. Без них контакт музыкального и технического развития будет чрезвычайно затруднителен, а иногда останется только «на словах».

Совершенствуя, в дальнейшем все участки пианистического аппарата, работая над независимостью их, следует базироваться на тех же принципах, не разрушая их, а только подкрепляя более высоким качеством.

### 3. Организация пианистического аппарата.

#### 3.1. Организация кисти.

При игре на фортепиано кисть пианиста должна иметь округлую, куполообразную форму: все суставы видны, не прогибаются внутрь купола.

Естественно свободная кисть имеет округлую форму и соответствует пианистическим требованиям ее организации. В этом можно убедиться, глядя на кисть руки, свободно висящей вдоль корпуса: пальцы полусогнуты, не напряжены, не сжаты – кисть имеет пианистически правильную форму. Эту природную организованность руки можно использовать в упражнении у стола.

Рост ребенка шести-семи лет, стоящего у стола стандартной высоты, обеспечивает естественное положение рук, лежащих на столе от локтя до кисти: локти слегка отведены от корпуса, пальцы свободной кисти всегда округлены и касаются поверхности стола «подушечками». Упражнение с выстукиванием ритма стишка всеми пятью пальцами попеременно каждой рукой на столе можно назвать игрой в «Барабанчика». Во избежание неточностей в движениях педагог сначала объясняет и показывает сам, как выполнять роль барабанчика, затем – вместе с учеником, сидя рядом или, напротив. Потом ученик выполняет упражнение сам.

Второй этап этого упражнения – выстукивание стихотворного ритма попеременно каждой рукой и разными пальцами.

Что дает это упражнение? Простукивание ритма всеми пальцами создает у ученика зрительное представление о правильной форме кисти, но при этом ощущение пружинистости свода (суставов кисти) часто не возникает – кисть расслаблена. Удары отдельными пальцами уже предъявляют требования к опоре пальца на сустав кисти (свод). Поэтому рекомендуется промежуточное звено: работа каждого пальца в паре с первым, создающая ощущение свода. Первый палец, как бы противостоящий каждому из играющих с ним пальцев, помогает ощутить свод как пружинистую арку. Таким образом, от восприятия внешней формы кисти осуществляется переход к приобретению технических ощущений.

Упражнение может выполняться в двух вариантах. С постоянной аппlikатурой: весь стишок выстукивается одинаковыми парами пальцев обеих рук. Пары пальцев меняются лишь при повторении задания. Во втором, более сложном, варианте аппlikатура все время меняется.

Например:

Вес – на, вес – на

I-5 I-5 I-4 I-4

лев. пр. лев. пр.

В лег – ком ша – ты – це о – на

I-3 I-3 I-3 I-3 I-2 I-2 I-2

лев. лев. пр. пр. лев. лев. пр.

Во втором куплете аппликатура может повторяться, но в обратном порядке:

Ле – то, ле – то В тру – си – ки о – де – то

I-2 I-2 I-3 I-3 I-4 I-4 I-4 I-4 I-5 I-5

лев. пр. лев. пр. лев. лев. пр. пр. лев. пр.

Выполняя это упражнение в трех вариантах последовательно (всеми пальцами вместе, парами, затем отдельно каждым), мы достигаем нескольких целей: определяется правильное положение локтя, форма кисти, создается первое ощущение свода (мышечная организация суставов кисти), тренируется самостоятельное движение запястья.

При перенесении этого упражнения на фортепиано, оно приобретает иную форму и изменяет название. Играем в «Стрекозу» (бабочку, пчелку).

Упражнение состоит из двух фаз.

Сначала рука плавно поднимается и кладется на пропитр, пальцы свободно раскрыты: стрекоза плавно взлетела, расправила крылышки и греется на солнышке. Вторая фаза: рука также плавно опускается на клавиатуру, третий палец ставится на черную клавишу, пальцы собираются. Стрекоза села на сучок и собрала крылышки, чтобы не сломать их о ветки. Стрекоза легка, значит звук, извлекаемый третьим пальцем, должен быть тихим, нежным. Собранные же крылышки придают кисти округлую форму.

### 3.2. Воспитание цепкости пальцев.

Одним из сложных моментов в организации пианистического аппарата у начинающих является воспитание цепкости и чуткости концов пальцев (ногтевых фаланг). Обычно, во избежание скованности, зажатости пианиста с первых шагов приучают к свободным широким движениям всей руки от плеча. Таким образом, первые пианистические движения связаны с извлечением отдельных звуков, т.е. с различными видами игры нон легато. Первые пьесы исполняются указанными движениями, причем педагог старается сразу же достигнуть полноты, глубины извлекаемых учащимися отдельных звуков. Не отрицая правильности указанных игровых приемов, следует, однако, отметить их некоторую ограниченность, односторонность, т.к. данные способы звукоизвлечения не предъявляют требований к цепкости, плотному прикосновению «подушечки» ногтевой фаланги пальца, чуткому осязанию «дна» клавиши. Конец пальца в указанных способах игры выполняет функции опоры. Он должен не сгибаясь выдержать вес вышележащих частей руки. Сам же момент контакта пальца с клавишей обычно учеником (а часто и педагогом) не контролируется, так как необходимый характер звучности (чаще всего полнозвучие) обеспечивается весом, замахом, силой всей руки. Таким образом, у учащегося не вырабатывается слуховая и физическая



ориентация на ногтевую фалангу (конец пальца), не возникает «чувство конца пальца» как «органа речевой артикуляции» в пианизме.

При переходе к игре легато учащиеся часто прибегают к формальному соединению звуков не цепкими, слегка поднимающимися пальцами. Отсутствие цепкости ногтевых фаланг пальцев закрепляется в практике игры на инструменте и превращается в пианистический дефект: громкая звучность достигается давлением на пальцы, что снижает их беглость, пиано же становится неозвученным, поверхностным. Ногтевые фаланги пальцев выполняют при игре на фортепиано как бы речевые функции. Поэтому воспитание столь важного пианистического навыка, как способ прикосновения ногтевой фаланги пальца к «дну» клавиатуры (а ведь многие учащиеся ассоциируют звучание с незвучащей поверхностью клавиши), необходимо развивать с первых уроков игры на фортепиано.

Начальное упражнение для выработки ощущения цепкости пальцев ученик выполняет стоя у стола.

Педагог рассказывает историю о том, как десять братьев – десять пальцев, пришли в гости к своей тете и хором поздоровались. Вышло так громко, что тетя испугалась. Тогда братья решили, что, придя в гости, все будут только молча кланяться, а двое с одинаковыми именами – «вторые» или «четвертые» - от имени всех вслух поздороваются. Сначала нужно показать ученику, как правильно выполнить это упражнение-игру. «Братья приготовились к поклону» - обе кисти поднимаются, предплечье же лежит на столе. Затем кисти снова опускаются в первоначальное положение («поклон»). Далее, по выбору педагога или ученика, любая пара одноименных пальцев (вторые, третьи, четвертые) обеих рук «произносят приветствие»: ногтевые фаланги делают цепляющее движение, при котором сустав ногтевой фаланги образует тупой угол, но палец с места не соскальзывает.

Это движение воспринимается более точно, если педагог прибегает к элементам «ручного метода» обучения, т.е. показывает движение на руке ученика: ногтевая фаланга цепким движением натягивает слегка кожу той части руки, на которой ведется пока, но не скользит по ней. Упражнение выполняется поочередно всеми пальцами, и каждая одноименная пара получает оценку за «красоту» (правильность) «приветствия». Движение ногтевых фаланг можно сопровождать словесной подтекстовкой: «здравствуй, тетя» - два движения восьмьюми. Если при исполнении упражнения сустав ногтевой фаланги прогибается внутрь (проламывается), то необходимо дать какое-либо название этому «речевому дефекту». К примеру, прогнувшийся конец пальца «теряет голос» или «шепелявит».

Дети с удовольствием и интересом принимают любые игровые версии, помогающие им запомнить учебные правила как условия игры. Сами часто обнаруживают нарушение игровых правил, исправляют ошибки, самостоятельно оценивают свою деятельность.

После того как упражнение два-три раза выполнено на столе, оно переносится на инструмент.

Кисть легко кладется на клавиатуру (основание ладони лежит на белых клавишах). По собственному выбору или заданию педагога ученик «здоровается» разными пальцами, причем правильность движения теперь уже связывается с характером звучности.

В этом упражнении можно предъявлять различные требования к качеству туше: апеллировать то к цепкому, то к чуткому (нащупывающему) прикосновению, «Здороваться» можно ясным, звонким, веселым голосом. В этом случае ногтевая фаланга совершает очень цепкое движение: «подушечка» плотно прижимается к дну клавиши и делает активно-цепляющее движение. Педагогу же необходимо следить за тем, чтобы активность ногтевой фаланги не подменялась давлением руки на пальцы. При цепком прикосновении конца пальца кисть и запястье свободны, легко изменяют свое положение, что может быть проверено педагогом. Приветствие можно произнести и тихим, нежным голосом. Для этого палец слегка выпрямляется и, подтягиваясь в направлении ладони, осторожно нащупывает звучащую поверхность. Ошибочное исполнение создает звуковые погрешности. Выявление и исправление ошибок в уже знакомом и понятном движении позволяет достигнуть нужного звукового результата.

### 3.3. Организация движений первого пальца.

Серьезные трудности в пианистическом аппарате представляет организация движений первого пальца, от неправильных действий которого возникает целый ряд пианистических недостатков. Технические неудобства, связанные с первым пальцем объясняются тем, что при естественном положении и действиях рук первый палец как бы противостоит остальным пальцам и его движения направлены встречно. То есть, сравнивая движение первого и остальных пальцев, можно сказать, что они работают в разных направлениях – навстречу друг другу. В связи с этим игровая позиция скрипача, виолончелиста значительно более естественна для природного строения руки (точнее кисти): встречно движущийся первый палец не играет. У пианиста же играют все пять пальцев, причем в одной плоскости, что неудобно, неестественно для первого пальца. Кроме того, в бытовых движениях первый палец выполняет роль опоры, ему свойственны силовые движения – короткий, сильный, наиболее прочно связанный с рукой через запястье и отсюда малоподвижный палец. Привычные в бытовых движениях опорность и малоподвижность первого пальца в фортепианной игре создают ряд неудобств. Часто учащиеся, не зная, как обращаться при пятипальцевой игре с неудобным первым пальцем, прижимают его к пясти, прячут под ладонь, отводят от пясти и держат перпендикулярно остальным пальцам. Плохо чувствуют ту часть «подушечки», которой первый палец должен играть (она сбоку) и кладут его на клавишу полностью, всей длиной.

При исполнении «подкладывании» и «перекладывании» первый палец держат жестко, поэтому при «подкладывании» первого пальца поднимается запястье, чтобы переместить его на соответствующую клавишу. При «перекладывании» разворачивается вся рука для перемещения через первый палец. Все сказанное говорит о том, что организация движений первого пальца требует особого внимания.

Одной из основных методических задач в организации первого пальца является необходимость сразу же создать у ученика впечатление о нем как о сильном, длинном, подвижном. Малоподвижный в быту первый палец обладает довольно большими двигательными ресурсами. Играющий первый палец состоит не из трех фаланг, как остальные, а из двух, т.е. играя, он становится более коротким. Но в свободных движениях положение первого пальца сбоку от пясти позволяет использовать и пястную фалангу. Это значит, что неиграющий первый палец имеет три фаланги и по своей длине и маховым движениям не уступает самым длинным пальцам. Если размашисто двигать первым пальцем, то видно, что по длине он равен третьему и может быть довольно подвижным. Следует заметить, что в ряде пианистических движений и играющий первый палец используется как длинный. Например, взятие далеко отстоящего от основной позиции звука требует сильного отведения первого пальца (с подключением пястной фаланги).

Вторая задача – научить начинающего пианиста хорошо владеть концом первого пальца (ногтевой фалангой): играть цепко боковой частью «подушечки». Первому пальцу по сравнению с другими нужно уделять больше внимания – следить за ним постоянно.

Начальные упражнения для первого пальца нацелены на то, чтобы дать ученику представление о его двигательных возможностях и соответствующие этому ощущения.

Ряд упражнений для первого пальца называются игра в «Подпольщика».

Первый палец – наш подпольщик (разведчик), выполняющий важные задания. Мы обязаны его беречь и охранять. Наш подпольщик живет в лесу, поэтому строим для него шалаш. Шалаш строится из четырех пальцев (исключая первый), которые ставятся на одну плоскость – это может быть стол или рама клавиатуры. У шалаша должна быть высокая крыша – это свод (суставы кисти). Если суставы кисти не образуют свод, то подпольщик не может жить в шалаше с «проваленной» крышей.

Первое задание – «подпольщик выходит на связь»: первый палец проходит под ладонью и касается пальца педагога, находящегося у наружной стороны пясти ученика, «передает информацию» (письмо), затем возвращается в исходное положение. Обязательным условием игры является «неподвижность шалаша», особенно его «крыши». Если при движении первого пальца под ладонью запястье поднимается, пропуская палец, то подпольщик может быть обнаружен – шалаш движется, значит, там кто-то есть.

При переносе этого упражнения на клавиатуру «шалаш крепится на одной стойке»: третьем пальце. К примеру, третий палец находится на клавише «ре», первый же играет поочередно «до» и «ми». При этом соблюдается условие неподвижности кисти и запястья. Движения осуществляются за счет гибкости первого пальца.

После освоения указанных упражнений можно перейти к исполнению гаммы до мажор поочередно каждой рукой от «до» малой октавы в противоположные стороны, применяя следующую аппликатуру: 1-2, затем 1-3, потом 1-4. Если пятый палец достаточно длинный, то можно играть гамму также