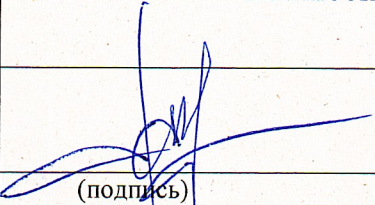



Российская Федерация
Правительство Новгородской области
Министерство культуры Новгородской области
Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
**«НОВГОРОДСКИЙ ОБЛАСТНОЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ
им.С.В. РАХМАНИНОВА»**

| |
|--|
| Методическая разработка «Психофизические приемы развития фортепианной техники» (наименование) |
| 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (по видам) 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение (код и наименование специальности) |
| Виды «Инструменты эстрадного оркестра», «Эстрадное пение» |

Принята на заседании
Предметно-цикловой комиссии
Протокол № 1 от 31.08.22

| | |
|--|---|
| Председатель предметно-цикловой комиссии | Разработал преподаватель |
|  (подпись) |  (подпись) |
| С.А. Резаева (расшифровка) | Э.Ю. Соколова (расшифровка) |

Великий Новгород
2022

Методическая разработка «Психофизические приемы развития фортепианной техники» составлена в соответствии с требованиями Федеральных государственных образовательных стандартов среднего профессионального образования по специальностям 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (по видам), 53.02.05 Сольное и хоровое народное пение и учебными планами по специальностям

Содержание

| | |
|---|----|
| Введение..... | 4 |
| 1. Психологический аспект развития техники игры на фортепиано | 5 |
| 2. Основные приёмы фортепианной техники | 10 |
| Использованная литература..... | 27 |

Введение

Инновационные педагогические технологии сегодня во многом связывают с учетом индивидуальных психологических особенностей обучаемых и с использованием методов и приемов общей и возрастной психологии, владеть которыми обязан каждый современный педагог.

Инновационные педагогические технологии являются многофункциональным средством познания, обладающим адаптивными свойствами, способными объединить в себе элементы используемых ранее образовательных технологий, психологических приемов, как обобщенный механизм взаимодействия сложившихся традиций и новаций.

Их использование способствует совершенствованию учебного процесса, положительно влияет на особенности познавательной деятельности учащихся, дает возможность более полной реализации дидактических принципов, изменяет роль преподавателя, который выступает не как транслятор накопленных веками информации и практического опыта, а как навигатор в информационном море.

Данная педагогическая модель ориентирована на создание условий максимальной реализации эффекта развивающего и личностно-ориентированного обучения.

Курс фортепиано в системе подготовки руководителей хоровых, эстрадных и оркестровых коллективов занимает особое место. Без знания этой дисциплины, без овладения инструментом невозможно успешно изучать ни музыкально-теоретические предметы, ни чтение партитур, ни просто расширять кругозор музыканта-просветителя. Кроме того, в будущей практической работе выпускнику постоянно придется сталкиваться с необходимостью владения основами пианизма для показа партий, аккомпанемента или ознакомления с новым репертуаром. К сожалению, большинство учащихся имеют недостаточную техническую подготовку для успешного выполнения учебной программы.

В данной разработке предлагается новый подход к обучению технике игры на фортепиано. Он основан на целенаправленном развитии слухо-двигательных представлений учащегося и позволяет использовать преимущества в обучении взрослых: относительно развитое мышление, устойчивое внимание, волевые качества. Этот метод, в отличие от традиционного, значительно сокращает процесс обучения основам техники, что позволяет считать его ускоренным. Помимо этого, сознательно формируя свои исполнительские представления, учащийся учится оперировать ими, что является показателем творческого подхода к исполнению на музыкальном инструменте.

1. Психологический аспект развития техники игры на фортепиано

Об исполнительском представлении

Мысль исполнителя, та, которую он стремится донести до слушателя, заключена в образе-представлении музыкального произведения.

Представление исполнителя формируется на основе ощущений, возникающих во время игры на инструменте. Богатство, яркость и ясность представления зависят от развитости и разнообразия составляющих его слуховых и двигательных ощущений.

При формировании музыкально-исполнительского представления важно с самого начала установить прочную взаимосвязь между слуховыми и двигательными ощущениями. Иначе может случиться, что оторванное от двигательных ощущений, слуховое представление исполнителя приведет к мышечному перенапряжению или, что еще хуже, слуховые ощущения будут участвовать лишь в процессе "слушания" того, что получается в результате механической работы пальцев.

Для самопроверки развитости музыкально-исполнительского представления мысленно "проиграйте" (не глядя в ноты) выученное наизусть произведение и дайте себе отчет, насколько ясно слышится и ощущается (как если бы исполнялось реально) вся ткань произведения. При этом может получиться один из вариантов:

а) звучание представляется расплывчато, без высотной точности, часты остановки мысли, "темные пятна". В этом случае музыкально-исполнительское представление находится как бы в зачаточном состоянии;

б) отчетливо представляется мелодия, может быть, и гармония, но побочные голоса, вся фактура - как туманный фон. Это уже лучше, но также свидетельствует о недостаточной развитости музыкально-исполнительского представления;

в) слышна вся ткань произведения, все голоса представляются отчетливо и можно остановиться в любом месте и назвать все звучащие ноты. Вот к этому следует стремиться, и только такой уровень является показателем развитого музыкально-исполнительского представления.

Отличительная особенность предлагаемого метода состоит именно в том, что он не просто помогает тренировать пальцы, а учит мыслить музыку в движениях (а точнее - в ощущениях) рук.

О звукоизвлечении

Не многие из учащихся интересуются механизмом звукоизвлечения на фортепиано. А между тем, с точки зрения психологии игры на фортепиано, это чрезвычайно важно. Одно дело - отвлеченно представлять себе звук и путем проб и ошибок пытаться воспроизвести его на инструменте, и совсем другое дело - совместить в сознании момент возникновения звука с моментом касания молоточком струны. Какая же здесь разница?

Во-первых, чем яснее сознается цель действия, тем легче этим действием управлять. А во-вторых, для исполнителя, не сознающего конечной цели своего физического действия, все усилия сосредотачиваются на клавише, и у многих даже возникает представление, что звук рождается на дне клавиатуры, хотя на самом деле это не так. Звук появляется от соприкосновения молоточка со струной. Ощущая этот момент, исполнитель избавляет свои мышцы от лишнего перенапряжения (они инстинктивно расслабляются, когда цель действия достигнута), слушатели же избавляются от неблагозвучных призвуков удара клавиши о дно клавиатуры.

Надо попробовать самим убедиться в разнице звукоизвлечения тем и другим способом, и сразу же обнаружится естественность игры не "по клавишам", а "с помощью клавиш по струнам". Перевод нотного текста из графического в акустический может быть и формальным, что не устраивает ни слушателей, ни педагогов, ни самих исполнителей, если они научились слышать себя со стороны. Живой — означает, что исполненный звук излучает из себя некую событийную энергию. Звук «сигнализирует» слушающему, что он жив, трепещет, колышется, сообщает что-то о себе, посылает сигналы восторга или бедствия... Звук сообщает о себе, что он некой органической природы. Если пальцы извлекают звук равнодушно, механически, неосознанно — звук неживой. Когда мы через пальцы хотим продолжиться в звуке, пальцы становятся дышащими и в конце концов накапливают избыточную энергию, некую жизненную силу и передают ее, — тогда звук оживает.

Художественный звук нуждается в том, чтобы его пережили. Действительно, это больше, чем оживить. Не просто сделать живым, излучающим энергию (как растение или минерал), но пережить его, нагрузить значением какой-то жизни, более или менее сложной реальности.

Начиная заниматься на инструменте (скажем, фортепиано), ученик часто играет все «чужими» пальцами, как если бы он был высокоорганизованной машиной для чтения нот. Тогда и функции пальцев сводятся к тому, чтобы нажимать на клавиши при расположенности других органов с их функциями (ног — нажимать на педали, а глаз — считывать нотные знаки).

При традиционной методике обучения игре педагог более всего озабочен внешним движением. Накопление музыкальных знаний для него — фундамент, на котором он намерен впоследствии надстроить более тонкие, собственно художественные элементы. Для искушенного человека очевидна причина неудачи. Попросту говоря, переживание, которое «вталкивает» в ученика педагог, останавливается. Прежде чем взять звук, нужно не только услышать, каким будет он (по высоте, по тембру, по скорости звуковой атаки), но и ощутить физически, как будто вы прикасаетесь к клавише, приводите её в движение, и молоточек ударяет по струне. Словом, необходимо мысленно представить весь процесс звукоизвлечения. Чем отчетливее будет представление, тем легче будет добиться нужного звучания. Для установления подвижных связей между слуховыми и двигательными ощущениями следует представлять звуки разной высоты, тембровой окраски, динамики, изменять характер звуковой атаки и играть на рояле правой и левой рукой поочередно, отмечая

при этом изменения в двигательных ощущениях соответственно изменениям в слуховых ощущениях.

Перевод нотного текста из графического в акустический может быть и формальным, что не устраивает ни слушателей, ни педагогов, ни самих исполнителей, если они научились слышать себя со стороны. Каждый звук должен быть помещен в некие музыкальные события и там обнаружен как живой, сыгранный. Живой — означает, что исполненный звук излучает из себя некую событийную энергию. Звук «сигнализирует» слушающему, что он жив, трепещет, колыхается, сообщает что-то о себе, посылает сигналы восторга или бедствия... Звук сообщает о себе, что он некой органической природы.

Если, пальцы извлекают звук равнодушно, механически, неосознанно — звук неживой. Когда мы через пальцы хотим продолжиться в звуке, пальцы становятся дышащими и в конце концов накапливают избыточную энергию, некую жизненную силу и передают ее, — тогда звук оживает. Художественный звук нуждается в том, чтобы его пережили. Действительно, это больше, чем оживить. Не просто сделать живым, излучающим энергию (как растение или минерал), но пережить его, нагрузить значением какой-то жизни, более или менее сложной реальности.

Душевная и духовная стороны музыки осваиваются и запоминаются быстрее и прочнее, чем взятая отдельно аппликатура; поэтому пальцы всё время не те - хочешь музыки, но мешают «чужие» пальцы. У нотного текста, который потом становится музыкой, есть естественное, оправданное и органичное содержательное движение. Оно и воспроизводится как таковое. Аппликатура не имеет такой логики, в ней нет содержания. Она должна рождаться вместе с текстом, а не преодолеваться. Пальцы же должны научиться «думать».

Принцип укрупнения контролируемых кадров

Возможно, возникает вопрос: реально ли в быстром темпе предслышать и предчувствовать каждый звук? И совместим ли вообще контроль над каждым звуком с созданием целостной музыкальной формы?

Эти кажущиеся противоречия можно разрешить, используя в работе принцип укрупнения контролируемых кадров. Он является основой последовательного и целенаправленного формирования выразительной формы музыкального произведения, органичным переходом от контроля над каждым звуком к контролю над формой произведения как единым целостно звучащим кадром в мыслимом пространстве. Главная роль в этом процессе отводится музыкальному ритму в широком смысле как организации звуков во времени. Кроме того, ритмическое чувство имеет мышечную природу, благодаря чему оно становится как бы связующим звеном между слуховыми и двигательными ощущениями.

Все вышесказанное дает основание выбрать за точку отсчета контролируемых кадров ритмическую пульсацию. Приведенный ниже пример позволяет понять действие принципа укрупнения контролируемых кадров.



Рекомендуется следующий порядок работы:

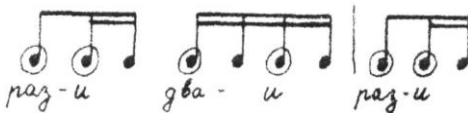
1. Первоначально для контроля избирается самая мелкая единица, ею будет шестнадцатая. Играть нужно в медленном темпе, контролируя каждый звук. Что в данном случае понимается под контролем? Во-первых, перед тем, как брать звук, нужно ясно представить себе его звучание вместе со всеми сопутствующими двигательными ощущениями (основные из них: активность мышц спины, осязание совместно с мышечно-суставными ощущениями рук и ощущение упругости клавиши). Во-вторых, после появления реального звука необходимо проконтролировать снятие лишнего мышечного напряжения. Вся эта мысленная работа продлевается со следующим отсчетом пульсации:



После закрепления правильной работы представления можно ускорить темп и играть уже с таким счетом:



2. Следующей единицей движения будет восьмая. Теперь заранее представляется и контролируется только тот звук, который попадает в пульсацию, остальные исполняются подсознательно. Считать так:



Кружочками отмечены ноты, подлежащие контролю: сыграв ноту "до", надо представлять "си", затем "соль", затем "ми" и т.д.

3. Далее единицей движения берется четверть. Теперь контролируется каждый первый звук из четырех.



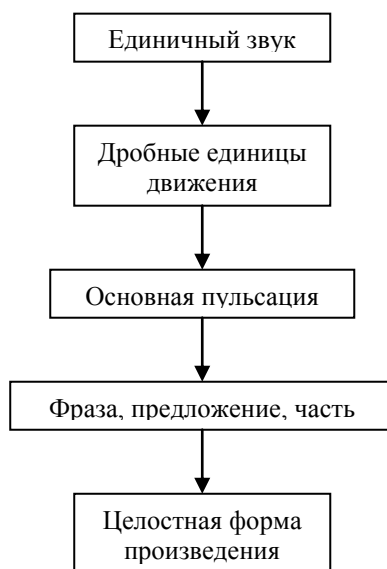
Проконтролировав звук "до", мысленно надо представить "соль", затем следующее "до" и т.д. Все остальные звуки исполняются подсознательно, поскольку они уже зафиксированы в представлении.

4. И, наконец, самый быстрый темп. Единица движения - половинка. Контролируются только звуки "до".

5. На следующем этапе объединяются все звуки в целостное построение. В данном случае кадром будет фраза. Следует мысленно исполнить пассаж (пульс по половинкам) и постараться удержать в памяти первый его звук до окончания пассажа. Нужно как бы выстроить гамму в мысленном пространстве. Если это получится, значит пассаж осмыслен как единое целое.

При правильном мысленном объединении фразы никогда не появятся ненужных акцентов.

В этом простейшем примере форма совпадает с фразой. В работе над этюдом (как и в любом произведении) действие принципа распространяется и дальше, вплоть до объединения частей в единое целое. При этом возникают новые проблемы, связанные с полифоническим, гармоническим мышлением. Некоторые из них будут рассмотрены при анализе этюдов. Ниже представлена схема действия принципа укрупнения контролируемых кадров для руководства практическим изучением этюдов.

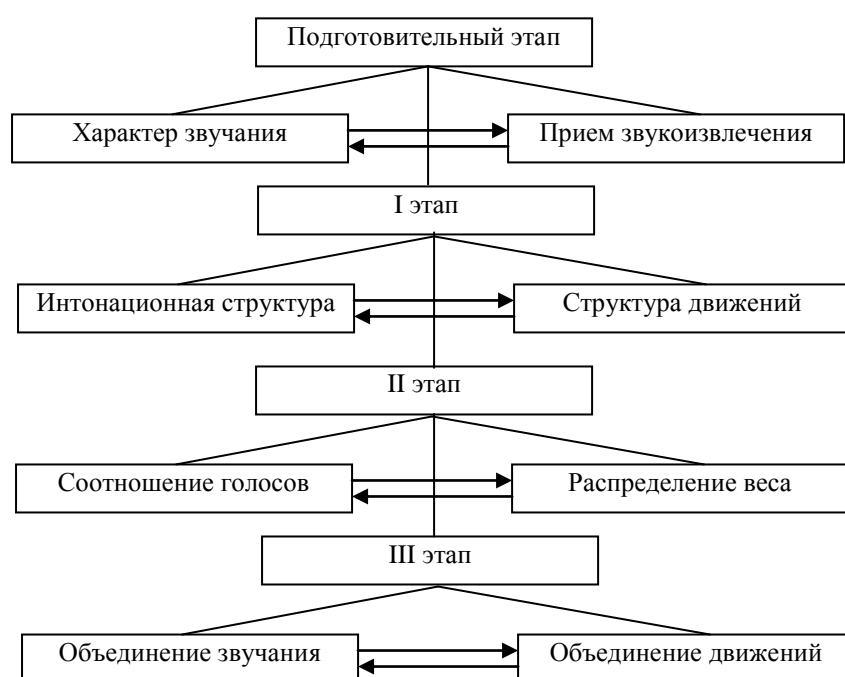


Рекомендуется для тренировки применить принцип контролируемых кадров в изучении нескольких мажорных и минорных гамм одной и двумя руками вместе.

2. Основные приёмы фортепианной техники (на примере этюдов Черни-Гермера)

Схема-модель работы над этюдом

Как уже говорилось, главная цель в овладении техникой игры на фортепиано - создать гармонию между слуховыми и двигательными представлениями исполнителя. Представление звучания всегда должно включать и представление движения. Соответственно, в работе над этюдом определенным звуковым задачам должны соответствовать и определенные двигательные задачи. Исходя из этих посылок и составлялась следующая схема-модель поэтапной работы над этюдом.



Вся работа над этюдом делится на три этапа плюс подготовительный:

подготовительный этап - ознакомление с текстом;

I этап - работа каждой рукой отдельно;

II этап - координация движения рук;

III этап - работа над художественной формой этюда.

На каждом этапе выделяются специфические слуховые и двигательные задачи, стрелками показано их взаимовлияние и зависимость. Далее освещаются некоторые закономерности в связях слуховых и двигательных ощущений и предлагаются некоторые практические правила.

Подготовительный этап

Проиграв этюд несколько раз и ознакомившись с текстом, исполнитель определяет нужный характер звучания, исходя из художественных задач и

своего вкуса. При выборе соответствующего приема звукоизвлечения следует руководствоваться некоторыми закономерностями в связях движений с качеством звука. Вот простейшие из правил:

1. Чем звонче, острее нужен звук, тем энергичнее кончик пальца должен "схватить" клавишу; чем мягче звук - тем больше распрямляется палец, как бы глядя подушечкой клавишу.

2. Чем полнее, насыщеннее должен звучать инструмент, тем больше следует исполнителю пользоваться весом руки. В этом случае должно быть ощущение тяжелой, расслабленной руки, и держаться она будет только мышцами спины. И, наоборот, чем прозрачнее звучание, тем больше следует включать мышечную поддержку руки. В этом случае рука держится на воздухе собственными мышцами снизу.

3. Различное сочетание активного осязания (пункт 1) и мышечно-суставных ощущений руки (пункт 2) создают двигательную основу всего многообразия фортепианных звучностей.

1 этап

Без интонационного осмысления любая, даже очень быстрая и громкая игра со стопроцентным попаданием на нужные клавиши, всего лишь шум, но далеко не музыка. Недаром существует выражение, что ранг исполнителя определяется полифоничностью его игры. Имеются в виду возможности исполнителя одинаково выразительно играть каждый голос в любой фактуре, находить скрытые голоса и интонации. Поэтому на первом этапе работы происходит скрупулезное изучение мотивной структуры произведения, построения его фраз, предложений в каждом из голосов. Поискам наиболее выразительного интонирования соответствует выбор нужных штрихов и конкретизация приемов звукоизвлечения в каждом голосе. На этом этапе следует руководствоваться следующими правилами:

1. Для того, чтобы каждый голос имел свой характер и индивидуальный тембр, нужно исполнять разные голоса по возможности разными штрихами (или, по крайней мере, различными разновидностями штриха). В этюдах Черни, как правило, в одной руке - шестнадцатые, исполняемые *legato*, а в другой - аккордовое сопровождение, исполняемое *non legato*. Звучащим различиям этих штрихов соответствует их двигательное различие: в *legato* работают пальцы (рука спокойна), в *non legato* каждый звук работает рука (как бы дирижируя).

2. Если в одной руке два или несколько голосов исполняются одним штрихом (например, в аккордах), то для разнообразия тембров применяется различное прикосновение молоточка к струне. Исполнитель определяет, например, какой голос он хотел бы слышать ярче, звонче, какой - более "матовым" и, соответственно, один молоточек прижимает более плотно к струне, а другим чуть касается её.

2 этап

Звуковая задача в работе двумя руками - добиться сохранения индивидуального звучания голосов при их гармоничном сочетании. Соответственная двигательная задача - научиться чувствовать раздельную работу рук. Для успешного решения этих задач необходимо запомнить правило: одна рука всегда должна быть опорной, как бы лежащей все время на клавиатуре, а другая - более подвижной, её надо чуть меньше погружать в клавиатуру. Как правило, в этюдах такой подвижной, "дирижирующей" будет рука, исполняющая аккомпанемент, но даже при одинаковом параллельном движении рук всегда нужно определить, какая из них должна играть "глубже", а какая - несколько легче. Критерием в выборе служит слуховой контроль, а также двигательное удобство.

3 этап

Создавая целостную форму произведения, т.е. единый, замкнутый образ-представление, нельзя забывать о том, что все ощущения в процессе деятельности взаимосвязаны. Точно так же, как в слуховых представлениях все внимание сосредотачивается на неразрывности музыкальной мысли от первого до последнего звука, в двигательных представлениях внимание должно быть занято единым обобщающим движением. Таким движением будет общая направленность мышечной энергии в струны.

Чтобы почувствовать это, нужно напрячь спину (мышцы под лопатками - источник всей энергии рук), положить руки на клавиатуру, опереться на ладони и представить, что силовая нагрузка передается в струны. Вот к такому, примерно, ощущению и надо стремиться во время игры, как будто музыка вызывает к жизни только сила Вашего представления. Правило третьего этапа гласит: исполняя произведение, никогда не надо думать об отдельных движениях, так же, как и об отдельных звуках. Следует только мыслить музыку, держать спину и "опираться" на струны, остальное - дело работы, а не исполнения. В противном случае возникает риск разрушить художественную форму произведения.

Далее приведен конкретный анализ этюдов. Не все из них описаны детально, в некоторых отмечаются лишь специфические моменты. Подробный анализ можно сделать самостоятельно, руководствуясь схемой-моделью поэтапной работы над этюдом.

Позиционное и гаммообразное движение

Этюд №1, ч.1

К. Черни
(1791-1857)

The image shows a musical score for a piano etude. It is titled 'Allegro' and 'legato'. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows a treble clef with a melodic line starting on G4, marked 'Allegro' and 'legato', and a bass clef with a supporting bass line. The second system continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include 'mf' and 'f'.

Подготовительный этап

Характер звучания и прием звукоизвлечения

Следует просмотреть текст, попробовать представить, как это будет звучать, затем проиграть в спокойном темпе. Если понадобится, то сыграть этюд несколько раз для ознакомления с текстом. Затем попытаться определить, какой характер звучания лучше выявит содержание этой музыки. Как будет интереснее: легко и весело или энергично и напористо, мягко и игриво или сильно и уверенно? Выбранный вариант не обязательно единственно верный, вполне возможно, что в процессе работы представления изменятся. Главное - знать закономерности связей слуховых и двигательных ощущений.

Если взять вариант энергичного, но легкого и звонкого звучания, то в этом случае играть предстоит с очень быстрой атакой звука - кончики пальцев "схватывают" клавишу предельно активно. Вес руки будет использоваться только частично (рука "поддерживается" снизу собственными мышцами).

1 этап

Интонационная структура и структура движений. Но последнюю гамму интереснее исполнять так:



Форму этюда можно рассматривать как предложение, состоящее из пяти фраз. Что касается определения мотивов, то лучшим будет следующий вариант:



для того, чтобы лучше показать общую линию наверх и отделить скачок вниз.

Чем руководствоваться при анализе мотивной структуры? Сначала нужно определить ритмическую пульсацию - единицу движения (в данном случае это четверть). Пульсация покажет интонационно-смысловые (но не динамические!) ударения. Далее надо мыслить по аналогии с речью (в одном мотиве, как и в одном слове, чаще всего лишь одно ударение). Выбирая лучший вариант мотивного строения, необходимо постараться понять, какие интонационные моменты подчеркивает, какие сглаживает то или иное членение. Например, если сравнить заданный вариант исполнения гаммы в конце этюда с таким:



В партии правой руки штрих legato. Структура движений этого штриха такова: работают пальцы, рука в покое, она только передвигается вдоль клавиатуры, сохраняя опору в запястье. Можно потренировать это движение на крышке рояля. Положив руку на ладонь, передвигать её вправо и влево, одновременно ритмично помахивая пальцами.

В левой руке все время повторяется один мотив (доминанта с разрешением). Изложение - на два или три голоса, поэтому важно найти тембр для каждого из них. Как это сделать практически, указывает второе правило I этапа работы. Штрих legato чередуется с поп legato. Следует обратить внимание на то, чтобы рука поднималась от плеча после лиги, но в legato играть обязательно пальцами. В паузах рука должна спокойно лежать на следующей позиции.

Работать правой и левой рукой по принципу укрупнения контролируемых кадров.

2 этап

Соотношение голосов и распределение веса

Задача второго этапа состоит в том, чтобы сохранить артикуляционную и тембровую самостоятельность голосов, создавая их гармоничное сочетание. В двигательном плане решение этой задачи зависит от умения ощущать раздельную работу рук. Надо вспомнить правило второго этапа и выбрать опорную руку - например, правую. Если трудно сразу воспроизвести на рояле разные штрихи двумя руками, то сначала нужно проделать движения на крышке инструмента. Правую руку положить на ладонь и ритмично работать пальцами, а левую - поднимать от плеча. В работе над соединением партий правой и левой руки следует применять принцип укрупнения контролируемых кадров.

3 этап

Объединение звучания и объединение движений. Сначала надо

мысленно представить, как исполняется этюд от начала до конца наизусть. Если нет затруднений в тексте (а их на этом этапе уже не должно быть), то можно все внимание сосредоточить на художественной стороне исполнения. В зависимости от того, в каком темпе можно представить этюд, в таком и сыграть его. Динамика также определяется, исходя из целостности представляемого образа.

Объединяющим движением будет общая направленность энергии в струны при кажущемся покое рук. Уже неоднократно обращалось внимание на активность мышц спины в процессе игры и важность сохранения опоры в ладонь. Именно эти ощущения совместно с мысленным продолжением движения до струн и создают нужное ощущение одного общего движения от начала до конца этюда. Все остальные движения, пройдя стадию осмысления и освоения, становятся подсознательными. Работать на этом этапе необходимо в разных темпах.

Рекомендуется:

1. Играя гаммы, сохранять опору в ладонь при подкладывании первого пальца и переключении третьего и четвертого. Первый палец подкладывать сразу же, как только он отпустил предыдущую клавишу. Рука должна двигаться горизонтально и равномерно.

2. При наличии пауз или смены позиций проверить освобождение руки обязательно на следующей позиции.

3. Перед тем, как брать звук, постараться ощутить клавишу кончиком пальца. Это поможет избежать лишних ударных призвуков.

4. Для развития беглости пальцев работать над шестнадцатыми не только движением кончика пальца прямо с клавишей (без замаха), но и высоко замахиваясь прямыми пальцами, натягивая при этом мышцы ладони изнутри от запястья до кончиков пальцев.

Ротационное движение

Этюд № 4, ч. I

The image shows a musical score for a piano etude. It is titled 'Allegro' and 'mf legato'. The score is in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melody with eighth notes and the left hand playing a bass line with eighth notes. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Подготовительный этап

Лучше всего играть этот этюд решительно, довольно густым звуком. Кончики пальцев активны, но "схватывают" клавиши не так быстро, как в первом этюде, атака звука будет здесь несколько длиннее.

Насколько использовать весовое дополнение руки, каждый решает самостоятельно.

1 этап

В этюде одно предложение, состоящее из четырех фраз. Мотивы слышатся так:



Кроме того, важно услышать скрытое двухголосие.

Если усвоено ротационное движение и его можно проделать в воздухе или на крышке инструмента, то следует приступить к работе над партией левой руки. Ротационное движение направлено обычно в ту сторону, где находятся ударные звуки. В данном примере это движение в сторону пятого пальца.

Учить прием нужно так: замахиваться всеми пальцами, кроме первого (он все время соприкасается с клавишей). При пульсации по шестнадцатым на звуке "соль" все пальцы должны быть наверху, ладонь открыта, затем следует энергичный взмах вниз на следующий звук. При пульсации по восьмым контролировать взмах на каждую восьмую, а по четвертям - на каждый первый звук из четырех.

Мотивы в партии правой руки ясны, они отделены паузами. Необходимо контролировать активную работу пальцев и руки, проверять освобождение мышц на следующей позиции (даже через паузы).

2 этап

Выбирается опорная рука. В данном случае предпочтительнее левая рука. Звук получится более глубоким, да и для левой руки такой вариант гораздо "удобнее". Необходимо следить за тем, чтобы во время пауз правая рука не делала лишних движений, "помогая" левой.

3 этап

Мысленно объединяя звучание, подумать о том, как выстроить предложение динамически. Хотя в тексте и указаны одинаковые "вилочки" фраз, на самом деле естественным будет небольшое общее crescendo к последнему такту. Работая над формой этюда, следует помнить и о единстве движения. Стараться осознанно контролировать покой левой руки и направленность энергии от спины через ладонь в струны.

Трель

Этюд № II, ч. 1

Этот этюд должен звучать мягко, плавно, несколько лирично. Пульсация по половинкам (возможно и по четвертям, но с облегченными второй и четвертой долями). Играть следует более прямыми пальцами, нежели предыдущий этюд, как бы глядя клавиши подушечками. Весом руки можно пользоваться смелее.

Ниже предлагается вариант мотивного прочтения текста:



Он лучше других связывает звуки трели, а также подчеркивает поступенное движение вверх в третьей строчке. В четвертой строчке структура мотивов несколько иная. Чтобы ярче показать большие мелодические скачки, можно сыграть так:



Особенностью исполнения партии правой руки будет максимальное слияние пальцев с клавиатурой. Следует обратить внимание на то, чтобы все пальцы заранее лежали на клавишах, особенно при переходе на новую позицию, когда играет первый палец, все остальные (до четвертого) уже находятся на своих клавишах.

В партии левой руки изложение двух- и трехголосное, штрих *Legato*.

Следует основательно поработать над достижением тембрального различия голосов. Нижний голос надо играть более глубоко и не переносить опору на верхний звук при счете "два" и "четыре", что сразу прервет линию басового голоса. Мотивы в верхнем голосе будут:



При таком "произнесении" не происходит разрыва перед сильной долей. Фразы и предложения определяются легко.

Предлагается выбрать опорную руку самостоятельно, внимательно слушать результат и не забывать о двигательных ощущениях. Самый лучший вариант в звуковом отношении обычно бывает и самым удобным, потому что он естественен.

Есть очень хорошее вспомогательное упражнение для восприятия единства частей произведения. Мысленно исполняя этюд, чертить в воздухе большие круги, поднимая руки вперед - вверх и опуская через стороны вниз, на каждое предложение - по одному кругу. Движение должно быть равномерным. Это упражнение поможет почувствовать цельность музыкальной мысли.

Поочередная работа рук Этюд № 44, ч. 2

Этюд №44, ч. 2

Allegro

Атака звука в этом этюде должна быть смягченной, звучание распевное.

Из скрытого нижнего голоса возникает мелодия. Движения пальцев гладящие. Вес руки использовать осторожно, чтобы не появилась излишняя плотность в звуке. Во время работы можно сразу объединить первый и второй этапы. Фразировка этюда оригинальна (фразировочные лиги проставлены автором). Этюд состоит из трех фраз, третья - суммирующая, мотивное строение будет:



Для того, чтобы лучше скоординировать работу рук, нужно усилить их раздельную работу, т.е. выделить опорную руку (вероятно, это правая) и не бояться преувеличить подъем левой руки. Когда в движениях почувствуется свобода, их можно будет приблизить к клавиатуре.

Этюд изучается, как всегда, по принципу укрупнения контролируемых кадров. Работая над художественной формой произведения, нельзя упускать из виду гармоническую основу этюда. Для более ясного слышания гармонической цепочки следует проиграть весь этюд аккордами (по четвертям).

Короткие арпеджио

Этюд №31, ч 1

Звонкое и легкое исполнение оставит самое лучшее впечатление от этюда.

Кончики пальцев - предельно острые, весом руки необходимо пользоваться лишь частично. *Legato* должно быть очень четким,

приближающимся к *legato - staccato*. Пальцы молниеносно "схватывают" клавишу, атака звука быстрая. При игре коротких арпеджио используется также и прием ротации.

"Строение этюда простое - два предложения по две фразы в каждом, после каждой фразы - пауза. Для лучшего слухового восприятия мелодического поворота в арпеджио мотивы следует "произносить так:



В левой руке штрих *staccato*. Рука при выполнении этого штриха должна активно работать, как бы отталкиваясь от клавиши, пальцы при этом "схватывают" клавиши. Сочетание этих двух движений можно тренировать' предварительно на крышке инструмента.

При объединении движений рук опорной рукой будет правая. Следует контролировать точное выполнение пауз в партии левой руки, в это время рука должна спокойно находиться на следующей позиции.

Формирование целостности фразы в работе над представлением не должно вызывать затруднений, но важно слышать гармоническую и динамическую разницу между фразами при построении формы произведения. Для этого необходимо постоянно мысленно сравнивать звучание каждой последующей фразы с предыдущей.

Аккорды

Этюд № 30, ч. I

Наиболее распространенные ошибки при исполнении аккордов следующие:

1. Исполнение довольно свободное и в хорошем темпе, но звук грубый

и "грязный". Причина заключается в том, что несмотря на правильную работу рук, пальцы совсем не чувствуют клавиши, не "берут" их, не работают.

2. Исполнение аккуратное, но скованное, звук жесткий.

В этом случае налицо обратное - не работают руки, нет свободного, "вытряхивающего" движения от спины.

Таким образом, одна из трудностей - соединить правильную работу руки и пальцев. Эти движения можно тренировать сначала без звуков, на крышке инструмента. Кроме того, при исполнении серии аккордов чрезвычайно важно перед каждым аккордом (в медленном темпе) проверить освобождение руки, чувствуя пальцами все клавиши следующей позиции. Такой контроль позволяет избежать накапливающегося напряжения в руке и делает звук более мягким. Еще одна специфическая трудность в аккордах - это необходимость постоянного слухового контроля за темброво-гармонической окраской голосов, без чего исполнение превращается в "таперское бряцание". Анализ формы этюда и работа по принципу укрупнения контролируемых кадров проводятся аналогично предыдущим этюдам и не должны вызывать затруднений.

Репетиция

Этюд № 27, ч. I

Allegro vivace

27

p

p *cresc.*

dim.

Прием репетиции часто вызывает затруднения, потому что пытаются

играть одинаковым движением пальцев "к себе" все повторяющиеся звуки. Но прием легко выполним, если "схватывать" с замахом только первый звук репетиции, на остальных же постоянно раскрывать ладонь, подставляя пальцы на клавишу. Для того, чтобы быстрее понять этот прием и научиться им пользоваться, следует изучать его сначала в воздухе, затем на крышке инструмента и только потом - со звуком. Упражнение в воздухе выполняется так: на счет "и" раскрывается ладонь, пальцы поднимаются вверх; на счет "раз" - пальцы резко опускаются вниз; на счет "два", "три", "четыре" - пальцы постепенно поднимаются вверх, ладонь при этом раскрывается»; на счет "раз" - снова взмах пальцами вниз и т.д. На крышке инструмента следует выполнять прием так: на счет "и" - замахнуться всеми пальцами; на счет "раз", резко опустив пальцы, опереться на четвертый палец; на счет "два" подставить третий палец на место четвертого, начав немного раскрывать ладонь; на счет "три" подставить в ту же точку второй палец, продолжая поднимать пальцы; на счет "четыре" подставить первый палец вместо второго и, раскрыв ладонь, поднять все пальцы наверх. На счет "раз" - все сначала. После такой предварительной подготовки работа над этюдом не составит особого труда.

Скачки

Этюд № 23, ч. 2

Allegretto vivace



Структура движений в партии левой руки сложная, поэтому она будет рассматриваться в виде трех групп:

- выполнение штриха *staccato* .

При этом важно следить, чтобы до звукоизвлечения пальцы соприкасались с клавишами, а рука была освобождена, затем пальцы легко "схватывают" клавиши, а рука как бы отталкивается от них;

- выполнение скачков.

Самым главным в этом движении является точный контроль над освобождением мышц. После взятия аккорда рука освобождается на басовом звуке, "пролетая" по верхнему полукругу. После басового звука следует проверять освобождение на позиции аккорда (до звукоизвлечения).

Очень существенно при выполнении скачков делать не два движения, что происходит при переносе руки с одного звука на другой, а всего одно, когда берется лишь звук, а рука "отбрасывается" на нужные клавиши во время расслабления мышц;

- объединение движений.

После освоения движения нужно передать подсознанию контроль над его выполнением, а сознательно контролировать только направленность движения в струны. Должно возникнуть ощущение, что рука просто лежит на месте, охватывая все расстояние внутри скачков.

В партии правой руки во время пауз необходимо проверять готовность следующей позиции, причем пальцы должны лежать на клавишах почти прямыми с тем, чтобы в момент взятия звука они могли легким глядящим

движением "схватить" почти одновременно два звука.

Длинные арпеджио

Этюд № 20, 4.2

Allegro moderato

The image shows three systems of musical notation for a piano etude. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked 'f legato' and 'mf cresc.'. The second system is marked 'f' and 'mf cresc.'. The third system is marked 'f'. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

В партии левой руки самое главное - добиться ровного и спокойного звучания при подкладывании первого пальца и перекладывании третьего и четвертого. Какие ощущения наиболее важны для выполнения этой задачи? В первую очередь - ощущение продления опоры через ладонь и клавиатуру до струн сохранение этой опоры при перемещении руки вдоль клавиатуры. Такой психологический настрой поможет естественному приспособлению руки при активных пальцевых движениях.

На втором этапе работы, выбирая лучшее соотношение "глубины погружения" рук, нужно учитывать, что большую смысловую нагрузку несет мелодия в партии правой руки. Кроме того, необходимо проанализировать гармонические последовательности во фразах и проследить за мелодической линией скрытого басового голоса.

Двойные ноты

Этюд №5, ч.2

Allegretto

15

p

cresc.

f

Первостепенная задача при исполнении двойных нот в партии одной руки - добиться хорошо звучащего двухголосия. В дополнение к работе по принципу укрупнения контролируемых кадров рекомендуется:

1. Обязательно работать над каждым голосом отдельно и научиться играть каждый в темпе, нужной аппликатурой.

2. Соединяя два голоса, помнить, что хорошее legato во многом зависит от правильного понимания интонационной структуры. Можно предложить два варианта мотивного членения:



Эти варианты встречаются поочередно в зависимости от конкретных задач.

3. Упражнением для лучшего "разделения" голосов в терциях может служить исполнение их разными штрихами, например, верхний голос исполняется *legato*, а нижний - *non legato* и наоборот.

Очень важным моментом для свободного движения правой руки является ощущение в ней пульсации.

В партии левой руки - уже знакомые скачки.

По второму и третьему этапу работы не должно возникать вопросов. Единственное, на что надо обратить внимание - не следует увлекаться громкостью и скоростью при исполнении этюда. Он, как и многие другие, лишь выигрывает при более мягкой и лиричной трактовке.

Общие рекомендации к работе над этюдом

1. Всегда работать над небольшим отрывком этюда - так легче сосредоточиться и поставить конкретные задачи,

2. Начинать и заканчивать работу над этюдом в медленном темпе.

3. Никогда не играть подряд несколько раз в быстром темпе, да же какой-либо отрывок, т.к. это ослабляет внимание и приводит к механическому зазубриванию или к "забалтыванию".

4. Обязательно ежедневно тренировать свои представления, работая без инструмента как по нотам, так и без нот.

5. Если во время исполнения почувствуется усталость в руках, то сразу следует проверить работу мышц спины (возможно, они не достаточно активны и поэтому вся нагрузка ложится на более слабые мышцы рук). После этого нужно проверить опору на струны.

6. Не позволять себе играть с перенапряжением - так никогда не добиться технического прогресса. Надо остановиться, проанализировать свои ощущения и постараться определить причину зажатости.

7. Необходимо помнить, что исполнение на инструменте должно всегда вызывать чувство радости, и стремиться к этому.

Использованная литература

1. Маргерит Лонг. За роялем с Габриелем Форе, За роялем с Клодом Дебюсси, За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран, выпуск №9. - Москва: Музыка, 1981. – 247 с.
2. Кременштейн Б.Л. Педагогика Нейгауза. – Москва: Музыка, 1984. – 89 с.
3. Нейгауз Г.Г. Избранные статьи. – Москва: Советский композитор, 1983. – 526 с.
4. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – Москва.: ЦАПИ, 1994. – 160 с.