

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
"СТАВРОПОЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ"

**Л.С. Сухиташвили**

---

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ  
ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ  
БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

---

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ

СТАВРОПОЛЬ  
  
СТАВРОПОЛЬ  
издательство  
2019

УДК 378.22:78:004

ББК 74.268.53

С 91

**Автор-составитель:**

*Л.С. Сухиташвили, доцент кафедры теории  
и методики музыкального образования*

**Рецензент:**

*А.Ф. Григорьев, доктор культурологии, кандидат педагогических наук,  
профессор культурологии МАН (Сан-Марино), заведующий кафедрой  
теории и методики музыкального образования, Ставропольский  
государственный педагогический институт, заслуженный деятель  
искусств ЧР, член Союза композиторов РФ*

**Сухиташвили, Л.С.**

**С 91**      **Совершенствование фортепианной техники будущего учителя му-  
зыки** : учебно-методическое пособие [Текст] / авт.-сост.: Л.С. Сухиташ-  
вили. – Ставрополь : Ставролит, 2019. – 28 с.

**УДК 378.22:78:004**

**ББК 74.268.53**

В учебно-методическом пособии освещены общие принципы рабо-  
ты над преодолением исполнительских трудностей при работе над  
фортепианной техникой. Подчеркивается взаимосвязь художественных  
и технических задач при освоении фактуры этюдов. Такие компоненты  
музыкально-исполнительской техники, как музыкальное мышление, слух,  
эмоции, моторика, должны быть скоординированы между собой и спо-  
собствовать свободной интерпретации художественного образа.

Издание адресовано преподавателям и студентам музыкально-  
педагогических факультетов вузов, средних учебных заведений.

## Содержание

---

ВВЕДЕНИЕ-----	3
1.1. Общие принципы и приемы работы над фортепианной техникой-----	7
1.2. Мелодические фигурации и гаммаобразные последования legato-----	12
1.3. Аппликатура-----	13
1.4. Зависимость технической работы от динамики-----	15
1.5. Утомляемость рук и "принцип экономии" в фортепианной игре-----	16
1.6. Работа над этюдами в совершенствовании фортепианной техники-----	18
ЗАКЛЮЧЕНИЕ-----	23
ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ-----	25
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА-----	26

## Введение

---

Основным требованием Государственных образовательных стандартов нового поколения является усиление роли самостоятельной деятельности студентов. Это требование способствует решению основной задачи высшего образования, которая заключается в формировании творческой личности специалиста, способного к саморазвитию, самообразованию и инновационной деятельности. В процессе образования студент из пассивного потребителя знаний постепенно переходит в активного их творца, умеющего сформулировать проблему, проанализировать пути ее решения, достичь оптимального результата и доказать его правильность. От умения правильно и обдуманно работать самостоятельно зависит результативность исполнения музыкального произведения.

При разучивании очень важен грамотный анализ нотного текста, подбор правильных методов работы для воплощения технических и художественных задач. Высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат. Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. И только вторым по значению будет зрительный контроль. Некоторые пианисты понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен.

Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Это – умение делать то, что я хочу, так, как я хочу, иначе говоря, – умение добиваться соответствия между намерением и выполнением. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы "увидеть" произве-

дение в целом и в деталях, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Как бы далеко от музыки не уведила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду, всегда стремиться к содержательному исполнению – вот основная установка для работы над техникой! Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами.

Увидеть то, что получится – основа технической работы и пианиста, и художника, и композитора, и актера. "Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям", – пишет Роберт Шуман в своих "Жизненных правилах для музыкантов". Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге "Я – композитор" говорит: "Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должны творить музыку".

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: от понимания музыки – к технической работе, и затем, в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки. Без упорного, многолетнего и ежедневного многочасового труда приобретение техники невозможно. Крупные пианисты работают над этим всю жизнь. Количество труда само по себе еще не решает успеха. Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда способностей. Среди них на первом месте следует назвать художественные потребности пианиста, его музыкальные способности, а также такие компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, слуховое развитие.

Музыкант-исполнитель стремится сыграть разучиваемую им пьесу, этюд или гамму наилучшим, совершеннейшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Не получается гаммообразный пассаж – эстетическое стремление к красоте, ровности заставляет его добиться, чтобы пассаж получился.

В работе над техникой надо постоянно проявлять настойчивость: не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без

желания и без мысли, искать способы преодоления тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально – технические задачи, не успокаиваясь, пока они не будут разрешены. Мыслительная деятельность протекает в процессе исполнительского освоения произведения, когда студент не только умозрительно, но и посредством практических действий оперирует с музыкальным материалом. При этом происходит не только проникновение в музыку – важно и то, что работа над преодолением технических трудностей и поиском необходимых пианистических приемов связана с логическим познанием самого исполнительского процесса, способами приобретения пианистического мастерства. А исполнительское общение с разными жанрами и соответствующей им техникой исполнения обогащают и разнообразят пианистические навыки. Так, приобщая ученика к самостоятельной познавательной деятельности и творческому поиску, педагог должен учить его эффективно и рационально работать.

#### 1.1. ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКОЙ

---

При разучивании очень важен грамотный анализ нотного текста, подбор правильных методов работы для воплощения технических и художественных задач. Существует немало способов работы над различными видами фортепианного изложения. Практически основным принципом работы ученика следует считать внимательное проигрывание произведения, тщательное вслушивание в свою игру и последовательное устранение путем повторных исполнений всех ее недочетов. Часто приходится вычленять отдельные построения и элементы ткани, работать над ними отдельно и затем постепенно собирать из этих кусков целое. Если не удастся какой-либо пассаж, надо повторять его вновь и вновь, вдумываясь в причину неудачи, стремясь найти кратчайший путь к осуществлению стоящей цели и преодолению трудности. При работе над фактурными трудностями необходимо уделить пристальное внимание двигательной стороне исполнения.

Человеку присуще стремление увидеть результат своей работы, преодолеть возникающие трудности, препятствия. Оно порождает активность в поисках верных рациональных способов решения поставленных задач, побуждает к преодолению трудностей, стимулирует творческие силы. Всякое новое знание расширяет практические возможности, способствует накоплению профессионального опыта, дает основу более глубоким суждениям, находкам, поднимает уровень мышления на новую ступень.

Важно отметить, что обучение музыке специфично. Никакие объяснения и только теоретические знания не помогут овладеть исполнительским мастерством, если в основу не ставятся практические занятия. Овладение средствами воплощения в исполнительстве в период обучения расширяются, видоизменяются и усложняются с каждым новым уровнем развития ученика и с более сложным репертуаром, который диктует необходимость постоянно совершенствовать и повышать этот уровень. Можно наблюдать как бы две области проявления

противоречий – процесса развития, накопления знания и противоречий постижения существа самого предмета. Исполнитель, имеющий в своем арсенале готовые технические формулы-заготовки, продолжает накапливать опыт и расширять многообразие форм их творческого применения. Поэтому техническая работа со студентом протекает как бы в двух руслах – общего развития техники и способов преодоления технических трудностей. Противоречия могут быть обязательные и непредусмотренные, и преподаватель должен уметь поставить индивидуальный диагноз для каждого нового случая [1].

В процессе поиска выразительных интонаций, активно отбирая необходимые варианты звучания, исполнитель интуитивно находит и соответствующие технические приемы, которые в дальнейшем легко фиксируются путем повторения. Но всегда ли эти приемы отвечают требованиям рациональной техники, или необходима дополнительная их шлифовка, проводимая при непосредственном участии сознания? Ответить на поставленный вопрос можно, выяснив, существует ли между звуковым результатом и породившим его движением однозначная связь или к одной и той же цели исполнитель может прийти различными путями.

Нетрудно убедиться, насколько важно для эффективного развития техники точно знать, в каких отношениях находятся психические намерения и физические действия исполнителя. В настоящее время сложился достаточно определенный взгляд на указанную проблему. В его основу легло положение о том, что слуховые представления в процессе своей реализации автоматически вынуждают исполнителя отбирать самые рациональные движения, иначе они (представления) невоплощаемы. Так, известный музыкант Й. Гат пишет, что "если движения пианиста нецелесообразны, то извлеченные им звуки не будут отражать его музыкального представления" [2]. Отсюда следует, что единственным признаком целесообразности движений инструменталиста является соответствие извлеченных звуков слуховому представлению. Целью формирования и совершенствования слухо-двигательной связи является достижение мгновенной реакции двигательного аппарата на импульс, исходящий от слуха. Но правильное представление приема еще не есть владение им, требуется его отработка. Способы работы над преодолением технических сложностей в произведении (отработка пассажей, двойных нот, аппликатурных и штриховых трудностей)

приводят зачастую к смене темпа, динамики, штрихов, заставляют вычленять отдельные мотивы и интонации, работать с подчеркнутой акцентировкой, использовать различные ритмические варианты [1]. В итоге реально студент слышит вовсе не то, что должно звучать по замыслу. Как же преодолеть это противоречие и избежать отрицательных последствий. Дело в том, что для преодоления специфической трудности в произведении, исполнитель конструирует упражнение, меняя штрихи, формы движения, акценты, ставит перед собой более узкую новую цель. Это может быть мотив или фраза, звучащая в другом динамическом освещении, в ином темпе, но со специально поставленным штриховым или тембровым заданием. Здесь важно отметить, что для решения частичной промежуточной задачи необходимо использовать дополнительные задания, связанные в итоге со слуховыми представлениями. Частные результаты отдельных упражнений как бы взаимно друг друга нейтрализуют, происходит взаимодополнение и корректировка, соответствие двигательного приема целостному замыслу, требованию слуха. Совершенствование и корректировка отдельных движений – лишь кратковременное отклонение от главной магистральной цели занятий, после чего исполнитель возвращается к художественному замыслу. Формы работы по частям и целиком постоянно сменяют друг друга, и в этом диалектическом взаимодействии совершенствуется техника исполнителя и происходит качественно новое представление целого. Такой подход осуществляется планомерно и осознанно, поэтому противоречие разрешается благодаря активной работе сознания. Представления о характере и качестве звучания, о тембрах и динамике музыкального произведения ассоциируются у музыканта с представлением о том, как найти нужное качество звучания, какие использовать средства, чтобы передать возникший в воображении художественный замысел.

Таким образом, принцип соответствия движений слуховому представлению обладает признаком общности, отражает глубинную связь в целом исполнительском процессе.

Попутно возникает проблема разделения технических музыкальных средств на целенаправленный и целесообразный типы.

Определение "целенаправленный" шире понятия "целесообразный" и включает в себя все возможные варианты достижения цели (в том числе нецелесообразные). Целесообразный приём – такой приём,

при котором цель достигается наиболее экономным (рациональным) и естественным способом. Ясно, что целенаправленное, но нецелесообразное движение не может быть перспективным. Следовательно, одна из важнейших задач в технической работе заключается в правильном выборе наиболее надёжного и рационального варианта для достижения поставленной художественной цели. Однако для успешного её решения необходимо, чтобы обучаемый студент владел надлежащими физиологическими критериями отбора целесообразных исполнительских приёмов. Воспитание рациональных приёмов техники музыканта, конечно, осуществляется в процессе решения разнообразных музыкально-художественных задач при ведущей роли внутреннего слуха [5].

Еще одна важная область проявления противоречий – процесс формирования двигательных навыков. Чтобы справиться с различными техническими трудностями и разнообразными музыкальными задачами, аппарат музыканта-исполнителя должен быть гибким, двигательные формы пианизма бесконечно разнообразны, способные легко перестраиваться. Отрабатывая со студентом тот или иной прием, педагог стремится довести его до автоматизма, что в дальнейшем может затруднить работу над формированием и использованием других приемов в незнакомых произведениях. Здесь возникает противоречие между узким набором сформированных навыков и новым типом музыкального изложения, фактурного рисунка, которые требуют совершенно иного звучания, фразировки и ритмического интонирования. Выработка каждого нового навыка и исполнительского приема определяется слуховым поведением, ясностью музыкальной цели. Важнейшими составляющими этого процесса являются свобода управления движениями, координация всех элементов исполнительского аппарата; умение определять "градус" активности звукоизвлечения и так далее. Различные навыки даже на начальном периоде обучения следует формировать не в "очередь" по одному, а параллельно несколько. Анализ особенностей и трудностей изложения, новый уровень понимания музыкальных задач и, соответственно, исполнительских ощущений, поднимает исполнителя на более высокую ступень мастерства, позволяет ставить более сложные художественно-исполнительские и технические задачи. Таким образом, главной направляющей и организующей всю техническую работу должно быть внутрен-

нее слуховое представление, которое объединяет все компоненты реального звучания – динамику и тембр, ритм и темп, интонацию и фразировку в единый содержательный художественный комплекс.

Фортепианной игре вредит пассивность, приводящая к "недобиранию" звука и общей вялости игры. Борьба с пассивностью должна выражаться во внутренней и внешней собранности, в частности, в двигательной области – в нахождении более экономных, организованных движений. Организованность движений должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Понятие "свобода" не есть нечто статичное. В действительности – это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц.

Существуют различные пути борьбы с напряжениями. Надо внимательно вслушиваться в свою игру и добиваться требуемой звучности. Это будет помогать приспособлению мышечного аппарата к выполнению стоящей задачи и способствовать устранению излишней фиксации. Привычка к освобождению должна сделаться у исполнителя как бы автоматической. Значительную пользу в борьбе с напряжениями могут оказать также некоторые двигательные приёмы. Большое значение имеет "дыхание" кисти. Иногда снятию лишнего напряжения помогает беззвучное проигрывание какого-нибудь пассажа или трудной фигурации. Часто использовать такой способ работы не следует, чтобы не приучаться к поверхностному звукоизвлечению.

Некоторые условия и приемы преодоления пианистических трудностей: беглость и независимость пальцевых движений в их непосредственной связи со свободными, пластичными движениями всей руки;

- метрическая точность и динамическая гибкость звучания в фактуре подвижных пассажей;

- чередование напряжения и расслабления мускулатуры как необходимое условие, обеспечивающее свободу, подвижность и красочность исполнения; согласованность "пружинящих" кистевых движений с вращательными движениями всей руки;

- координация пианистических движений в сложных приемах фактуры.

В процессе формирования технических умений и навыков происходит последовательное перерастание больших движений (руки, пальцев) в более собранные и внешне незаметные.

В работе над сложной фактурой наиболее эффективными являются различные приемы видоизменения как фактурных, так интерпретационных средств. Среди них темповые, динамические, ритмические, артикуляционные варианты.

## 1.2. МЕЛОДИЧЕСКИЕ ФИГУРАЦИИ И ГАММАОБРАЗНЫЕ ПОСЛЕДОВАНИЯ LEGATO

---

При работе над мелодической фигурацией, как и при работе над мелодией, важно обратить внимание, прежде всего, на достижение цельности линии. Поэтому и фигурационное движение в пьесе или этюде, и пассажи мы рекомендовали, прежде всего, играть "как мелодию", выразительно, хорошим legato, полным певучим звуком. Уже при игре в медленном темпе надо использовать "объединяющие" движения, придающие исполнению большую гибкость, пластичность.

Необходимо следить, вместе с тем, и за активностью пальцев. Для активизации пальцев важно усилить слуховой контроль за качеством звучания – направить внимание на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. Во многих случаях полезно также несколько поднимать пальцы перед звукоизвлечением. Надо следить, чтобы они не прогибались в суставах и оставались закругленными. Весьма важно проследить, чтобы не вдавливались "косточки" на тыльной стороне руки, так как это лишает палец должной опоры.

В гаммаобразных и многих других фигурациях нередко представляет трудность подкладывание 1-го пальца.

Студентам, у которых еще не сформировалась пальцевая техника, при работе над пассажами надо переходить к быстрому темпу с большой осторожностью, иначе в руке возникает напряжение и ровность фигурационной линии утрачивается. Полезно несколько сбавить темп и поработать над достижением большей цельности мелодической линии. Переход от медленного темпа к быстрому может осуществляться путем ускорения каждого последующего проигрывания.

Переход к быстрому темпу можно осуществлять путем вычленений отдельных отрезков фигурации, исполнения их в подвижном темпе и

последовательного укрупнения такого рода кусков. Более типичным случаем вычленения является разделение пассажа на группы по несколько звуков. Группировать обычно целесообразно таким образом, чтобы последний опорный звук группы приходился на начало следующей тактовой доли. Учитывать группы следует сначала в умеренном темпе и постепенно увеличивать его. Впоследствии надо приступить к объединению групп – сначала по две, потом по три и так далее.

В педагогической практике применяются ритмические варианты, состоящие из чередования групп коротких и длинных звуков. Ритмические варианты групп могут принести пользу лишь в том случае, если их правильно применять. Необходимо, чтобы игра мелодии была действительно очень ритмичной, чтобы короткие звуки исполнялись решительно, одним волевым импульсом, четко, ровно и легко, а длинные звуки выдерживались полную их длительность, чтобы они были достаточно насыщенными. Помимо ритмических вариантов могут оказаться полезными варианты артикуляционные. Иногда полезно учить последования non legato – legato. Этот способ работы хорош тем, что приучает к более точным и скупым движениям.

## 1.3. АППЛИКАТУРА

---

Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе. Аппликатуру нужно сознательно выбирать – это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний пьесы (или этюда) многим не до аппликатуры. Во время занятий в медленном темпе – "всё равно", какими пальцами играть. Так заучивается неверная, порой "варварская аппликатура". И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу обнаруживается её непригодность. Начинается переучивание пальцев – работа, отбирающая немало нервной энергии и времени. Аппликатуру нужно выбирать в начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо тщательно изучить редакционные и особенно авторские указания. Но не следует слепо, бездумно заучивать всё то, что написано в нотах. Часто встречается неудачная, неудобная и антихудожественная (противоречащая художественному смыслу музыки) аппликатура.

Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформулированные Г.Нейгаузом. Он считал лучшей ту аппликатуру, "которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом". По его словам, это и есть "верховный принцип художественно верной аппликатуры". Другим подчинённым принципом будет "принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с её индивидуальными особенностями и намерениями пианиста". Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой – то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе один, потом другой вариант аппликатуры, соединить его с предыдущим и с последующим отрывками. Если аппликатура удовлетворяет, записать её. Опытные пианисты именно так и поступают, в отличие от значительной части учащихся.

В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже. Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной. Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но, несмотря на это, многие нарушают их. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой "слабого" 4-го пальца "сильным" 3-м пальцем в арпеджио, с аппликатурной "неграмотностью" в аккомпанементах. Учащиеся неохотно используют 5-й палец на чёрных клавишах в басах, боясь "не попасть" на них. Пианисты знают, что на чёрные клавиши "попадать легче, чем на белые, если ставить палец поперёк чёрной клавиши, 1-й палец нередко употребляется на чёрных клавишах. В школах учащимся, особенно в связи с освоением аппликатуры гамм, нередко запрещают пользоваться 1-м пальцем на чёрных клавишах. В начале обучения этот запрет не лишён целесообразности. Однако литература музыкального училища и вуза изобилует случаями, где такая аппликатура наиболее целесообразна. Очень многие учащиеся не могут перешагнуть этот психологический барьер. На какие только ухищрения не идут они, лишь бы не переступить внушённое им в детстве правило! В аппликатурных вопросах нет несущественных мелочей. Очень часто от кажущейся "мелочи" зависит удобство или неудобство аппликатуры, её соответствие или несоответствие характеру музыки. Широко распространена аппликатурная небрежность учащихся при исполнении отрывков staccato. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит,

многие не придают значения аппликатуре и играют случайными пальцами. Нужно ли доказывать, что игра в темпе становится в этих случаях корявой, одна рука мешает другой. Всё это приводит к суетливости, быстрый темп достигается с большим трудом. В отрывках staccato аппликатуру надо выбирать также, как и везде. Таким образом, учащемуся надо внушить, что хорошая аппликатура – серьёзная техническая проблема. Умение найти её приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы. Применение ритмических вариантов в занятиях, известные ритмические варианты – "точки" в разных видах, группы быстрых нот с остановкой – давно вошли в арсенал технической работы пианистов. Несмотря на существующие разногласия в их оценке, можно дифференцированно и разумно пользоваться ими. Какие из этих способов наиболее целесообразны в определенном конкретном случае (в данном произведении, индивидуально каждому учащемуся), в каких дозах пользоваться ими, применять все подряд или некоторые? Для того, чтобы ответить на поставленные вопросы, нужно уяснить себе функции, назначение ритмических вариантов. Способ с простыми "точками" применяется для активизации пальцев и по своему значению примыкает, как это отмечалось выше, к медленному темпу. Способы чередования быстрых и медленных групп в пассаже имеют двойное назначение – выравнивание пассажа и достижение ровности звука. Упражнение приносит пользу только тогда, когда учащийся добивается ровности и беглости, не прощает себе погрешностей в том и другом. Темп быстрой группы, небольшой вначале, по мере достижения хороших результатов, должен увеличиваться. Прежде, чем принять тот или иной способ, нужно уяснить себе, что "не выходит", чего нужно добиваться. Научиться выбирать тот или иной ритмический вариант – ещё одна задача, которую нельзя решить без активного участия сознания.

#### 1.4. ЗАВИСИМОСТЬ ТЕХНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ ОТ ДИНАМИКИ

---

В своей работе некоторые учащиеся не учитывают динамический уровень разучиваемого отрывка. Места piano и места forte учатся оди-

наково, каким – то средним "учебным" звуком. Это ошибка, отрицательное значение которой сказывается в быстром темпе. Отрывок forte надо учить forte, изредка piano. Отрывки piano и pianissimo в быстром темпе требуют обостренного ощущения в кончиках пальцев и особенной плавности движения кисти. Если работа в медленном темпе над такого рода музыкой может, когда это необходимо, начинаться в звучности forte и mezzoforte, то в дальнейшем нужно обязательно учить piano и pianissimo. При этом пальцы падают на клавишу сверху, смелым движением, но звук должен получиться тихим. Медленная игра piano близкими "прижимающими" к клавиатуре пальцами гораздо менее эффективна, так как не соответствует условиям быстрого темпа. В быстром темпе пальцы очень часто не имеют возможности "пристроиться" к клавише. Для того, чтобы во время упражнений в медленном и быстром темпах не впитывались разные навыки, всегда полезно нахождение подобия движений. Медленный темп – это быстрый как бы в увеличении. В данном случае нужно играть так же тихо, как в быстром темпе. Движение пальцев, однако, будет отличаться большим размахом. То же касается аккомпанементов и особенно в быстрых и тихих аккордовых последовательностях.

#### 1.5. УТОМЛЯЕМОСТЬ РУК И "ПРИНЦИП ЭКОНОМИИ" В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ

---

Почти все учащиеся, рано или поздно, в большей или меньшей степени, сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук. Утомлённая рука теряет точность, подвижность, силу. Усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра усталыми руками может привести к заболеванию рук ("переигранные руки").

Как правило, утомляемость рук – это сигнал серьёзного неблагополучия, следствие скованности рук, неразвитости пальцев, отсутствия естественного отношения к роялю. Расходование мышечной энергии в быстром темпе должно быть строго дозировано. "У меня болят руки" – это неверное выражение. Между понятиями "устаёт" и "болит" – существенное различие: устаёт рука постепенно, с окончанием игры ощу-

щение усталости проходит. Ощущение боли возникает сразу и с окончанием игры не проходит. Бывает, что ощущение боли не появляется при абсолютном покое, однако возобновляется при каких – то движениях (в том числе и неигровых). Во – вторых, попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также все, что недостаточно прочно выучено, зажатыми руками. Играющему кажется, что так легче попасть на нужную клавишу или аккорд, додержать длинный звук в полифонии. Опыт показывает, что наши руки "попадают" гораздо точнее и лучше "запоминают" различные движения именно в пианистически – свободном состоянии (то есть тогда, когда "зжатость", как говорил Гофман, перенесена в конец пальца). Сначала нужно научиться в неполном темпе свободными руками "попадать", не запутываться в трудном пассаже. А затем, уже повторяя эти свободные движения неоднократно, можно рассчитывать, что рука так прочно "запомнит" нужное движение, что не сможет уже сделать иначе.

Контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости – непереносимое условие технической работы. И хотя зажатость не всегда и не сразу приводит к утомляемости рук, её надо искоренять как можно раньше, иначе она станет привычной манерой игры, и, в конечном счете, руки будут уставать. Задача педагога – вовремя заметить этот психофизический процесс "зжатия", обратить на него внимание учащихся, добиться на уроке свободной игры. Третьей причиной утомляемости рук является неумение справиться с фактурными трудностями.

Объективно утомительны на рояле сложные пьесы (или этюды), построенные на непрерывном движении. Чтобы справиться с такими произведениями, необходимо научиться отдыхать во время игры. Это ощущение приходит тогда, когда все элементы техники (развитые пальцы, умение пользоваться весом руки, овладение "рисунком" пассажей, нахождение "центров тяжести" и моментов относительного отдыха) собраны воедино, сконцентрированы, а лишние движения сняты. Всё это и будет означать умение осуществлять принцип экономии в фортепианной игре, который является важнейшим требованием современного пианизма.

Понятие "выходит технически" включает в себя не только достижения определённого звучания, скорости, точности экономными сред-

ствами, но и коэффициент полезного действия (КПД) – один из важнейших показателей во всякой технике, в том числе и фортепианной. Совсем не безразлично, сколько двигательных усилий тратит пианист. Только высокий (КПД) пианистической работы даст необходимый "запас прочности", и, в конечном итоге эмоциональную и виртуозную свободу исполнения. Очень часто при отсутствии высокого (КПД) страдают учащиеся с хорошими, сильными руками. В чём же должен проявляться принцип экономии? Во всех физических действиях пианиста: в поисках приёма, ощущения, позволяющего добиться наилучшего звукового результата наиболее простым лёгким способом. Уже говорилось об экономности пальцевых движений, но не менее важно добиваться экономности в действиях рук. Беда в том, что лишние движения, нередко встречающиеся у учеников с так называемыми "свободными" руками обычно бывают мешающими, вредными движениями. Это не свобода, а распушенность, которая ведет к звуковым случайностям. Движения пианиста должны быть целесообразны, целенаправленны. Виртуозность, по мере накопления опыта, сочетается с расчетливостью. Обо всем этом надо думать в процессе повседневных занятий.

#### 1.6. РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ В СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

---

Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении типичных исполнительских трудностей и что они сочетают специально технические задачи с задачами музыкальными. Важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отделку произведения. Воспроизведение всех деталей голосоведения – все это в большей степени способствует успешному преодолению технических трудностей.

Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особенно пристального внимания к разрешению имеющихся в них техниче-

ских трудностей. Полезно проделать разбор специально технический – выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры.

В работе над преодолением технических трудностей следует использовать всевозможные приемы: проигрывание в различных темпах, вычленения, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности, специальные упражнения и т.д. Надо выбрать те способы, которые наиболее полезны в том или ином случае и всего быстрее ведут к осуществлению наметенной цели.

Приступая к работе над этюдом с длительным непрерывным движением, ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае не следует продолжать игру через силу. Играя напряженными мышцами, мы закрепляем нерационально протекающие движения и таким образом идем по пути регресса, а не совершенствования своего исполнения.

Можно дать некоторые советы для предохранения от усталости: не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурации в умеренном темпе, соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам, не перегружать общую звучность, применять "объединяющие" движения, следить за гибкостью запястья.

Необходимо также как можно больше играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур. При этом надо заблаговременно, когда доигрывается одно из звеньев, мысленно подготовиться к последующему. Большое значение имеет хорошее исполнение партии руки, содержащей либо сопровождение, как в разбираемом сочинении, либо мелодию. Точное исполнение поставленных автором пауз и освобождение на них левой руки способствует уменьшению напряжения и в правой руке.

Для самой техники очень существенное, если не решающее значение имеет одно: способность ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока. Скорость и точность игры зависят от скоростного "слухосоображения", то есть от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант этим не обладает, то его пальцы, как бы много их не тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки. Активность движения рук подчинена волевым приказам мозга. Нечёткость и запоздание приказов превращается в невнятность и ошибочность звукоизвлечения.

Многие наблюдали у своих учеников, а так же в собственной игре, как при ослаблении или утере слухового внимания, когда в голову непроизвольно попадают посторонние мысли, происходят "аварии". Без какой – либо, казалось бы, внешней причины пальцы вдруг попадают не туда, куда нужно.

Технические способности – это совокупность данных, включающих в себя художественные представления, мышечно – двигательные возможности и предрасположенность психики к развитию слухо-двигательных связей.

Фортепианная техника требует специальной работы. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной и многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться игре на рояле издавна принято с раннего детства, с 6-8 летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники.

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Рука пианиста не висящая, безвольная плеть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста работают во время игры. Эта работа, как и всякая другая, не может совершаться без необходимого напряжения.

Играющие на рояле должны научиться сочетать активный пальцевый удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру. Овладение этим сочетанием не всегда проходит легко и безболезненно. Здесь необходимы педагогическое умение и настойчивость. Если же в игре ученика обнаруживается отсутствие контакта с клавиатурой, работу по его налаживанию следует начинать немедленно. Надо использовать ряд взаимосвязанных упражнений. Лучше всего использовать быстрые одноголосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды.

Прежде чем перейти к рассмотрению этих упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие любых фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно

быть выключено, индифферентно. Звуковой результат – высший критерий правильности пианистического приема. Хорошее звучание, неразрывно связанное с умело выполненным приёмом, дает играющему мышечное ощущение удобства, лёгкости. Существование одного без другого возможно лишь в виде редких исключений и крайне недолговечно. Для приобретения ощущения контакта с клавиатурой очень полезна игра аккордов.

При игре на рояле нужны крепкие пальцы. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Пальцевая, или, как её называют "мелкая" техника, является самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего пальцевого тренажа невозможно.

С раннего возраста самое серьёзное внимание необходимо уделять 5-му пальцу, играющему верхние звуки аккордов. Очень часто приходится сталкиваться с неумением выделить их из общей звуковой массы. Стремление и привычка к яркому звучанию верхнего звука в аккордах должны быть воспитаны в школе, даже в младших её классах. Когда обращают внимание учащихся на данный недостаток, они ссылаются обычно на физическую слабость своих 5-х пальцев. Иногда, даже нередко, это верно. Но музыкальную слабость 5-х пальцев нельзя объяснить только их физической природой; сама она проистекает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности. Доказательством этого является тот факт, что те же учащиеся не умеют выделить верхний звук и в аккорде, исполняемом левой рукой, то есть 1-м пальцем. Главное – надо всегда следить за звучанием 5-го пальца в произведениях, которые изучаются. И делать это надо с раннего возраста. В результате такого внимания 5-й палец крепнет.

Предметом особой заботы в процессе занятий ученика должен стать 1-й палец. По своей физической природе он предназначен быть противовесом остальным. Такое строение 1-го пальца для человека – счастье, дающее ему возможность пользоваться орудиями труда. Однако в профессии пианиста это счастье наступает лишь тогда, когда преодолеваются специфические для игры на рояле недостатки 1-го пальца. А их у него два: неприспособленность к удару вниз и тяжеловесность. Оба этих недостатка тесно связаны между собой: тяжеловесность 1-го пальца и происходит из-за его несамостоятельности, из – за того, что его действие подменяется вращательным движением предплечья.

Понятно, что в быстром темпе (да и не только в быстром) извлеченный таким образом звук будет резко отличаться от соседних своей "тяжестью". Руки учащегося с пианистически неразвитым 1-м пальцем "вязнут" на нём; добиться скорости, ловкости невозможно. Обращать внимание на действие 1-го пальца следует с самого начала обучения, в частности, в связи с игрой гамм и арпеджио. Работать над развитием 1-го пальца можно на любом материале, где он часто встречается. Контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники.

Работа над техникой – умственный процесс. "Упражняться – значит прежде всего умственно работать", – говорит Ф.А. Блуменфельд. Умственная работа и приводит при наличии музыкальных и двигательных данных к высоким техническим достижениям, т.е. к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры. Внимание к качеству звука нужно воспитывать у учеников всегда. При изучении этюдов надо составить себе мысленное представление о наиболее подходящем тембре звука, его окраске, проявить "звуковую фантазию", которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда.

## Заключение

---

Проблемы развития фортепианной техники учеников-пианистов, будущих учителей музыки, формирование необходимого аппарата "воплощения", воспитание свободы пианистических движений всегда были в центре внимания музыкальной педагогики.

Вопрос недостаточного развития технического мастерства, напряженных, скованных движений, мышечной зажатости рук учеников-пианистов остается и сегодня одной из серьезных проблем фортепианного исполнительства.

Основными причинами возникновения проблем недостаточного развития техники пианистов-учащихся можно считать то, что:

- овладение техническим мастерством не всегда рассматривается как единый связный процесс с последовательно нарастающей сложностью;
- далеко не все педагоги осознают психофизические закономерности функционирования двигательного-технического аппарата;
- не всегда имеют возможность ознакомиться с последними достижениями современной теории и методики, которые раскрывают целесообразные пути и способы развития технических навыков и продуманного преодоления технических трудностей.

Согласно современной теории и методике фортепианной игры понятие "техника" рассматривается всеобъемлюще: от овладения арсеналом всех технических средств к способности исполнителя свободно интерпретировать художественный образ. Сегодня "художественная" и "моторно-двигательная" техника в массовой музыкальной практике определяются недифференцированным понятием "исполнительская техника", которая включает все виды умений и навыков.

Это создает определенные трудности в исследовании проблем развития техники учеников-пианистов. Теоретическое осмысление при-

роды технического мастерства пианиста с позиций современного системного подхода позволяет:

– построить целостную модель художественной техники, раскрыть механизмы построения сознательно управляемых целенаправленно – целесообразных исполнительских действий;

– выявить принципы организации и построения специальных упражнений, непосредственно влияющих на формирование координированной свободы исполнительного аппарата.

Учитывая существование двух видов технических навыков, которые объективируют содержание музыкального произведения в звуках инструмента, техника пианиста условно делится на двигательную и художественную.

Художественная техника стоит над двигательной и составляет более сложное и многогранное явление, чем двигательная. Ее компоненты взаимодействуют в различных пропорциях, во многом определяя качественные характеристики исполнительской интерпретации произведения.

Двигательная техника обладает относительной самостоятельностью, так как базируется на многочисленных элементах, не связанных с исполнением данного произведения, а иногда и весьма отдаленных от художественных критериев (например "выносливость", ловкость, пластичность игрового аппарата).

Поэтому, воспитание художественных и двигательных видов технических навыков является процессом относительно самостоятельным и одновременно единственным. Компоненты музыкально-исполнительской техники, такие, как музыкальное мышление, слух, эмоции и моторика, не только должны быть достаточно развиты каждый отдельно, но и должны быть скоординированы между собой.

## Вопросы для самоконтроля

---

1. Каковы общие принципы работы над фактурой сочинения?
2. Какие приемы преодоления пианистических трудностей можно порекомендовать?
3. Что необходимо учитывать при игре мелодических и гаммообразных фигураций?
4. Какой принцип подбора аппликатуры является наиболее грамотным?
5. Как выбирать аппликатуру в отрывках стаккато?
6. Что означает "принцип экономии" в фортепианной игре?
7. Каковы приемы преодоления технических трудностей в этюдах?
8. Что можно отнести к техническим способностям музыканта?
9. Что является высшим критерием правильности пианистического приема?

## Рекомендуемая литература

---

1. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 7. Сб. статей / сост. В.И. Руденко. – М., 1986. – 160 с.
2. Гат Й. Техника игры на фортепиано. – М.: Будапешт, 1967. – 279 с.
3. Данилов М.А. Процесс обучения в высшей школе. – М., 1960. – 122 с.
4. Загвязинский В.И. Противоречия процесса обучения. – Свердловск, 1971. – 58 с.
5. Коган Г. Вопросы пианизма. – М.: Советский композитор, 1968. – 461 с.
6. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М., 2010.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 299 с.
8. Никитин В. Н. Энциклопедия тела. – М.: Алейта, 2000.
9. Перельман Н. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1986.
10. Теория и методика игры на фортепиано. – М.: Владос, 2001.
11. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста: учебно-методическое пособие. – М.: Советский композитор, 1987.
12. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984.
13. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. – Л., 1973.

*Учебно-методическое издание*

## СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

---

СУХИТАШВИЛИ Людмила Стефановна

*в авторской редакции*

---

---

Дизайн обложки **М.А. Мирошниченко**  
Техническое редактирование и верстка **П.В. Арсентьева**

---

Сдано в набор 17.05.2019. Подписано в печать 19.05.2019. Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура Calibri. Уч.-изд. л. 1,73. Печ. л. 2,66. Тираж 100 экз. Заказ № 480.

**Издательство «Ставролит»**, тел.: **8(928) 339-43-12**,  
e-mail: [info@stavrolit.ru](mailto:info@stavrolit.ru), сайт: [stavrolit.ru](http://stavrolit.ru)