

УДК 78.03+ 786.2/78.071.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-2-18>*Галина Всеволодовна Попова*

ORCID: 0000-0001-8632-6770

*и. о. профессора кафедры специального фортепиано**Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
popova_onna@ukr.net*

ПРИЁМЫ РАЗВИТИЯ ЗВУКОВОЙ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА: КОМПЛЕКСНЫЙ ЭМПИРИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Цель исследования – рассмотреть и предложить практикующим пианистам ряд приёмов и упражнений, способствующих развитию разнообразия туше и мастерства тонкого владения своим пианистическим аппаратом. Обращаясь к изучению и систематизации приёмов работы пианиста над усовершенствованием своей технической оснастки, следует с особой тщательностью подходить к такому ключевому параметру мастерства, как фортепианный звук. *Методология исследования* базируется на комплексном подходе изучения инструктивного материала и включает метод описания способов работы над звукоизвлечением, подкладыванием первого пальца, а также вариантов проработки активности и независимости пальцев. Приведенные в статье элементы системы работы пианиста также базируется на эмпирическом подходе. *Научная новизна* состоит в документировании некоторых принципов дидактической педагогики Е. Ваулина и представлении авторских упражнений и приёмов проработки фактуры, направленных, в конечном счёте, на решение как двигательных, так и художественных задач. *Выводы.* Работу над фортепианной техникой ни в коем случае нельзя ограничивать лишь спектром упражнений, в основе которых лежит вопрос развития беглости, ловкости, силы и ровности пальцев, нужно обязательно расширять этот ежедневный, рабочий пианистический арсенал, используемый, например, при разыгрывании, приёмами, работающими на разнообразии туше, филигранную выделку мастерства владения инструмента на тихой динамике, подлинное Legato. Исполняемые вне требований «силовой» или форсированной игры, предложенные упражнения развивают гибкость, плотность, пластичность и управляемость звукоизвлечения. Кроме означенных свойств, также неустанно тренируют чуткость слухового контроля, концентрацию внимания и собранность руки. Сформулированные в корпусе работы рекомендации способствуют гармоничному развитию технической оснастки исполнителя и, в конечном итоге, служат раскрытию звукового и художественного образа любого произведения.

Ключевые слова: туше, звукоизвлечение, активность и независимость пальцев, подкладывание первого пальца, позиция руки, слуховой контроль.

Popova Galina Vsevolodovna, Professor at the Special Piano Department of Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy

Development of the piano performer sound technique: a comprehensive empirical approach

The purpose of the study: to consider and offer practicing pianists a number of techniques and exercises that contribute to the development of a variety of carcasses and the mastery of subtle mastery of their pianistic apparatus. Turning to the study and systematization of the pianist's methods of working on improving his technical equipment, one should approach such a key parameter of mastery as the piano sound with special care. **The research methodology** is based on an integrated approach to the study of instructional material and includes a method for describing methods of working on sound extraction, laying the first finger, as well as options for working out the activity and independence of the fingers. The elements of the pianist's work system described in the article are also based on an empirical approach. **Scientific novelty** consists in documenting some of the principles of didactic pedagogy of E. Vulin and presenting the author's exercises and techniques for elaborating the texture, aimed, ultimately, at solving both motor and artistic problems. **Conclusions.** Work on the piano technique in no way can be limited only to the range of exercises, which are based on the issue of developing fluency, dexterity, strength and evenness of the fingers, it is necessary to expand this daily, working pianistic arsenal, used, for example, when playing, tricks that work on a variety of ink, a filigree dressing of mastery of the instrument on a quiet dynamics, genuine Legato. Performed outside the requirements of "power" or forced play, the proposed exercises develop flexibility, density, plasticity and controllability of sound production. In addition to the aforementioned properties, sensitivity of auditory control, concentration of attention and collected hands are also tirelessly trained. The recommendations formulated in the body of work contribute to the harmonious development of the technical equipment of the performer and, ultimately, serve to reveal the sound and artistic image of any work.

Key words: piano touching technique, sound extraction, activity and independence of the fingers, laying of the first finger, position of the hand, auditory control.

Попова Галина Всеволодівна, в. о. професора кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданові

Прийоми розвитку звукової техніки піаніста: комплексний емпіричний підхід

Мета дослідження: розглянути і запропонувати практикуючим піаністам ряд прийомів і вправ, що сприяють розвитку різноманітності туше і майстерності тонкого володіння своїм піаністичним апаратом. Звертаючись до вивчення і систематизації прийомів роботи піаніста над удосконаленням своєї технічного оснащення, слід з особливою ретельністю підходити до такого ключового параметру майстерності, як фортепіанний звук. **Методологія дослідження** базується на комп-

лексному підході вивчення інструктивного матеріалу і включає метод опису способів роботи над звукодобуванням, підкладанням першого пальця, а також варіантів опрацювання активності і незалежності пальців. Наведені у статті елементи системи роботи піаніста також базуються на емпіричному підході. **Наукова новизна** полягає в документуванні деяких принципів дидактичної педагогіки Є. Вауліна і поданні авторських вправ і прийомів опрацювання фактури, спрямованих, в кінцевому рахунку, на рішення як рухових, так і художніх завдань. **Висновки.** Роботу над фортепіанною технікою ні в якому разі не можна обмежувати лише спектром вправ, в основі яких лежить питання розвитку швидкості, спритності, сили і рівності пальців, потрібно обов'язково розширювати цей щоденний, робочий піаністичний арсенал, який використовується, наприклад, при розігріванні, прийомами, які працюють на різноманітність туше, філігранне вироблення майстерності володіння інструменту на тихій динаміці, справжнє *Legato*. Виконувати поза вимогами «силової» або форсованої гри, запропоновані вправи розвивають знучність, щільність, пластичність і керованість звукодобування. Крім зазначених властивостей, також невпинно тренують чуйність слухового контролю, концентрацію уваги і зібраність руки. Сформульовані в корпусі роботи рекомендації сприяють гармонійному розвитку технічного оснащення виконавця і, в кінцевому підсумку, служать розкриттю звукового та художнього образу будь-якого твору.

Ключові слова: туше, звукодобування, активність і незалежність пальців, підкладання першого пальця, позиція руки, слуховий контроль.

Актуальность исследования. Техника владения своим инструментом волнует умы исполнителей, педагогов и методистов с момента создания фортепиано. Если так называемый органно-клавирный период эпохи Возрождения ставил техническую оснастку исполнителя лишь в ряд общих умений музыканта, то с момента, когда на авансцену выходил рояль, (параллельно с чем происходит размежевание ролей внутри профессии на специализации композитора, исполнителя и педагога), отточенность и виртуозность владения своим ремеслом, в частности у артиста, выступающего на сцене, уверенно становится во главу угла. Это привело к тому, что практически весь XIX век прошел под знаком внешних эффектов, нередко довлеющих над образно-семантической составляющей прочтения музыкального текста. И лишь в XX веке наметился курс на обретение гармонии между этими двумя полюсами. Большинство видных пианистов и педагогов с тех пор и до наших дней безусловно ставят технику «в услужение» содержательности исполнения. Однако, говоря о приоритете содержания, Г. Нейгауз,

например, подчеркивал сложную диалектику в соотношении того, *что* исполняется и *как*, напоминая о том, что наряду с переоценкой техники существует и «...заблуждение, правда, значительно более редкое у инструменталистов и состоящее в недооценке (курсив наш) трудности и огромности задачи полного овладения инструментом в угоду... самой музыке» [3; 7]. Сформировавшемся уже около ста лет назад, но за прошедшее время лишь утвердившемся в своей актуальности запросу на выработку спектра приёмов, развивающих пианистический аппарат именно в угоду музыки, а не техники как таковой, и посвящена данная работа.

Основное изложение материала. Обращаясь к изучению и систематизации приёмов работы пианиста над усовершенствованием своей технической оснастки, следует с особой тщательностью подходить к такому ключевому параметру мастерства, как фортепианный звук.

Хотя в фортепианной литературе, а в особенности же в категориальном распределении учебного материала в музыкальных школах и вузах, принято разделять виртуозные пьесы и кантилену, опытные музыканты – педагоги, конечно, знают и понимают, что техника пианиста отнюдь не перестаёт быть объектом подробнейшего внимания, когда акцент в работе переходит от чисто двигательных задач к сугубо звуковым. Напротив, эти два аспекта неразделимы и взаимозависимы. Даже самый далёкий (как может показаться) от художественного начала инструктивный этюд работает не просто на ровность и беглость пальцев, но при «умном» изучении, невзирая на естественно ставящиеся требования громкой и «силовой» игры, служит развитию прежде всего звукового мастерства исполнителя. Комплексно к данному вопросу подходили многие именитые музыканты-методисты и педагоги. Так, например, В. Сафонов, замечательный русский пианист, воспитавший целую плеяду выдающихся музыкантов, среди которых А. Скрябин, Н. Метнер, И. Левин, Р. Левина, А. Гедике, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, в своей книге «Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся» писал: «Изучай упражнения и пассажи <...> внимательно прислушиваясь к извлекаемым из инструмента звукам. Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука» [6, с. 31]. О контроле звука в ракурсе техники удара пальца по клавишам (что,

само по себе, подразумевает исполнение не так называемой кантилены, а нечто более «техническое») писала и А. Шмидт-Шкловская, ссылаясь на положение Ф. Блуменфельда: «Звук должен быть певучим, <...> струнный звук (по выражению Ф. Блуменфельда) – это чистый звук струны без призвуков от сталкивающихся деревянных частей фортепианного механизма и от «шлепающих» ударов пальцев» [цит. по: 7]. О столь же чутком контроле туше, а также тонкой звуковой градации вместе с параметром динамического диапазона, много и подробно рассуждал и Г. Нейгауз. Уделяя особое внимание, среди прочего, тихой звучности, выдающийся педагог предупреждал о том, что звук не должен быть ни «белым», ни бескрасочным. Во всех случаях фортепианный звук должен нестись в зал и находиться в рамках эстетически допустимого – между «еще не звуком» и «уже не звуком». Имеется в виду приведенное Г. Нейгаузом в своей книге «Фортепианная игра» положение: «Для исследования <...> действительной реальной динамической шкалы я предлагаю ученику точно добиться первого рождения звука (*ppppp...*), тишайшего звука, непосредственно следующего после того, что еще не звук (некоторый нуль, получаемый в результате слишком медленного нажатия клавиши – молоточек поднимается, но не ударяет струну); постепенно увеличивая силу удара <...> и высоту поднятия руки <...>, мы доходим до верхнего звукового предела (*ffff...*), после которого начинается не звук, а стук, так как механическое (рычаговое) устройство фортепиано не допускает чрезмерной скорости при чрезмерной массе, особенно же сочетания этих двух «чрезмерностей». Это «исследование» можно произвести или на одном звуке («атоме» музыкальной материи), или на двух-, трех- или четырехзвучном аккорде («молекуле»). Этот простейший опыт важен тем, что он дает точное познание звуковых пределов фортепиано. Опуская (надавливая) клавишу слишком медленно и тихо, я получаю нуль – это *еще не звук* (курсив наш); если опустить руку на клавишу слишком быстро и крепко <...>, получается стук – это *уже не звук* (курсив наш). Между этими пределами лежат всевозможные градации звука» [3, с. 57].

Итак, вместе с тем, что, вырабатывание техники безусловно предполагает воспитание быстроты, ровности, ловкости и силы пальцев, естественно сформирован также запрос

на развитие чуткости и разнообразия туше – тот уровень владения своим аппаратом, при котором диапазон звука и тембра будет максимально широк. И если для развития собственно быстроты, ровности и силы пальцев разработано великое множество способов учёбы, то значительно проигрывают в количественном отношении упражнения, призванные выработать такие важнейшие для исполнителя характеристики, как «округлый» или «жемчужный» звук, подлинное Legato и Leggiero – то есть мастерство владения инструментом близко к черте (но не пересекая её!) «ещё не звука» по Нейгаузу.

Ниже приведенные упражнения, призванные как раз комплексно решить задачу развития ровности и силы пальцев, вместе с необходимостью расширения возможностей туше являются одним из ключевых элементов педагогических концепции Е. Ваулина – яркого представителя Одесской, а шире – Украинской фортепианной школы. Перенятые Г. Поповой во время их творческого общения, эти приёмы рекомендуется выполнять как на элементарных формулах Ш. Ганона [1] (что и будет показано в нотных примерах), так и на любом другом материале. Следует лишь помнить, что публикующиеся способы работы требуют особенно внимательного слухового контроля, что важно для усвоения и выработки ровного, разнообразного, красивого тона и чутких пальцев. Необходимо внимательно следить за ровностью:

– силы звука

– времени (протяженностью каждого звука).

Предлагающиеся для проработки нотного материала пять приёмов, согласно формулировке самого Е. Ваулина, носят следующие названия:

1. Legatissimo.
2. Non troppo legato.
3. Staccato.
4. Leggiero.
5. Jeu perle.

Первый приём – «legatissimo» – представляет собой такой вид связывания между собой идущих подряд звуков, когда каждая отдельно взятая нота не снимается в момент взятия следующей, а передерживается ровно до половины её звучания:

Звуки при этом нужно брать заранее подготовленным, цепким касанием, с опорой до дна клавиши (категорически стоит избегать «шлёпанья» пальцами). Слух должен быть прикован к красивому, протяженному звучанию. Стоит еще раз подчеркнуть, что вообще вся техническая работа должна проходить при активном участии слуха. Отношение к звуку определяет все установки для формирования навыков ученика. Стремление к пению формирует приёмы «опевания» интервалов. У многих пианистов – мастеров взятию интервала предшествует «открытие» пальца, благодаря чему звук берется с едва уловимой задержкой во времени, подчеркивающей напряженность, объемность интервала. Принцип работы интервала «из ладони», как бы обнимающим движением музыкально оправдан. Вместе с этим вышеозначенное «наслоение» нот реализуется исключительно одинаковым по времени чередованием одной и двух нот с четким снятием пальца на восьмых паузах, что требует особого внимания. Практика показывает, что подлинное legato подвластно лишь немногим музыкантам (как пианистам, так и вокалистам), в то время как именно данный приём является ключевым, «базовым» элементом в декларативном наборе исполнительского мастерства. Приблизить пианиста к искусству истинно связной игры, что, как мы отметили выше, также неразрывно влияет на дальнейшее развитие техники «пения на рояле», призван именно такой способ учёбы. В приведенном нотном примере показаны обе руки, играющие одновременно, однако так изложен материал лишь для эргономичности размещения на странице.

Настоятельно советуется все приёмы практиковать отдельными руками по очереди.

Второй приём – «non troppo legato» – отличается от предыдущего отсутствием наслаивания звуков. Напротив, активные пальцы, как бы с небольшими просветами между ними, четко снимают каждую ноту в момент взятия следующей. Следует, однако, избегать жёсткости, резкости звучания, но, как и прежде, чувствовать опору пальцев на дне клавиши.

Третий приём – «staccato» задействует исключительно пальцы с намеренным избеганием движения кисти и веса руки. Т. н. пальцевое staccato реализуется хлёстким ударом лишь фаланги пальца и развивает их независимость. Данный способ (напомним, третий по счету) является «центральным мостиком» к следующим двум и подготавливает пальцы к качественному *leggiero* и *jeau perle*. Дело в том, что даже игра на динамическом оттенке *piano* требует крайне активного мышечного импульса. Эта основа и закладывается в момент правильной и выверенной работы данным приёмом.

Четвертый приём – «*leggiero*» – снимает всю активность пальцев, подразумевающуюся в предыдущих трёх способах. Играть таким образом следует соблюдая нежность звучания, культивируя ощущение «отдыхающих» пальцев, будто играющих в воздухе. Целью является здесь добиться выровненного *pianissimo*, где ровность требуется и в звуке, и во времени. Данный приём отсылает нас к формулировке Н. Метнера, рекомендовавшего, среди прочего, «упражняться в легчайшем и нежнейшем прикосновении к клавишам» [4, с. 26]

Пятый приём – «*jeau perle*» (франц.) – переводится как «красивая жемчужина», или, в нашем случае, «жемчужная игра» – воплощается не отрываясь пальцами от клавиш. Вначале кончик осязает клавишу, потом прижимает её до опоры, при появлении звука, в момент последующего отпущения клавиши, палец не поднимается над ней. Постоянно сохраняющееся ощущения клавиш на кончиках пальцев реализуется игрой по позициям, но без наслаивания звуков. Добиться нужно мягкого звука, теплого и округлого, как жемчуг. Позиция же представляется, как жемчужное ожерелье, с нанизанными звуками – бусинами.

В отношении двух последних способов учёбы следует обострить внимание на следующем: в своей очень полезной, серьёзной и интересной книге «О воспитании пианистических

навыков пианиста», педагог и методист А. Шмидт-Шкловская говорит о том, что «игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть так же невозможно, как и выполнять какое-либо действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц» [7, с. 15]. Упругость тонуса сочетается с таким состоянием рук, при котором по ним как бы «течет звук» из корпуса через пальцы и клавиши в струны. У играющего при этом создается впечатление, будто клавиатура «сама играет», а он только слышит, чувствует, легко управляет ею, почти не ощущая рук. Эта «проводимость звука» требует состояния полной свободы, полного слияния пианиста с инструментом, отсутствия зажатости и фиксации аппарата. Исполнитель и инструмент становятся при этом единым организмом: пальцы ощущаются как «продолжение струн», ладонь – продолжение пальцев, предплечье и вся рука следом за ним – продолжают ладонь. Корпус «подает» руку к клавиатуре струнам.

При исполнении всех приёмов нужно неустанно следить за устойчивостью пальцев, очень важно не «проламывать» фаланги. Особого внимания требует первый палец: он не должен валяться на клавише, не должен торчать в сторону, равно как и прижиматься к ладони. Он должен быть свободным и в то же время активным. Если речь о комплексе упражнений Ш. Ганона, играть необходимо во всех тональностях, от всех нот (как белых, так и черных). При игре в тональностях с черными клавишами следует неустанно контролировать ровность позиций. Пальцы не должны кататься с черных клавиш на белые и с белых на черные, избегать также следует и скольжения. Палец точно должен «знать» своё место на клавише, заранее предусмотренное и подготовленной позицией и положением руки. В конечном итоге эти упражнения приучают к слуховому контролю, дают хорошее ощущение контакта с клавиатурой, развивают разнообразие туше. Начинать, при прохождении как инструктивной фактуры, так и художественной, следует с медленного темпа, что крайне важно для контроля звучания. Со временем, когда взаимодействие пальцев и слуха будет легко управляемо, темп можно будет ускорить.

Не лишним будет также напомнить, что и в этих упражнениях правильная осанка, высокое положение головы

позволяет следить за исполнением как бы со стороны, слышать звук не «у рояля», а «из рояля». Большое значение этому придавал выдающийся русский композитор и пианист Н. Метнер, о чем упоминал в своей книге о повседневной работе пианиста [4].

До сих пор речь шла только о работе внутри одной позиции, даже работа над важнейшими приёмами игры, такими, как *Legato*, описывалась в рамках единой пятипальцевой структуры. Однако подлинное *Legato* проверяется (и проявляется) в пассажах, которые выходят далеко за рамки одной пятипальцевой формулы – и подкладывание первого пальца является одним из камней преткновения пианистов в объединении малых и больших позиционных структур. Первое, что следует помнить, когда на повестке стоит вопрос гладкости и слитности последних, – это само положение пальца. «Лежащий» первый палец, – пишет Л. Оборин, – неловок, неуклюж в движениях и более напряжен, чем «высокий» первый палец. Играющий опирается на третий палец и затем как бы соскальзывает на легкий и высокий первый палец» [5, с. 51]. Вместе с грамотной и органичной постановкой пальца начинается кропотливая работа, призванная «сдружить» его со всеми остальными. Педагогами и методистами в разное время было разработано великое множество упражнений, служащих этой цели. Очень полезное упражнение мы находим у Г. Нейгауза: «Первый палец заранее (форшлаг) легонько поставить на место (клавишу), которое он должен занять в самом ближайшем будущем, то есть – приготовиться вовремя» [3, с. 123]. Заблаговременно брать первым пальцем ту клавишу, на которой далее будет произведено подкладывание, учит руку нацеливаться на нужное положение позиции и тренирует соответствующие мышцы.

Очень хорошую формулу использует А. Корто. Пианист предлагает собрать в одномоментное звучание тот блок позиции, где звуки играют двумя или тремя пальцами подряд, и играть эти своеобразные кластеры попеременно с «проблемным» первым пальцем [2, с. 26].

Вышеприведенное упражнение А. Корто стало основой для собственной нашей разработки приёмов развития гладкости подкладывания.

Первый палец берется глубоко и основательно. Далее, используя ритмическую фигуру триоли (то есть переменным

уровне и не задираť её перед подкладыванием. Рука должна как бы висеть на кончиках пальцев.

Играть арпеджио советуется во всех комбинациях с их обращениями включая доминант-септаккорды. Настоятельно рекомендуется прорабатывать разные тональности. В тональностях, имеющих диезы и бемоли, пальцы стоит держать по возможности ближе к черным клавишам, чтобы при переходах с белых клавиш на черные и обратно не пришлось двигать руку от себя и к себе, кататься по клавишам, теряя время, скорость и ровность звука. Начинать разучивание арпеджио надлежит с удобного темпа, в котором возможно проконтролировать звук, ощущения, удаётся думать вперед. При постепенном увеличении темпа минимизируются движения, и тем ближе друг другу и к клавишам должны быть пальцы.

Для еще большего увеличения эффективности прделываемой работы мы хотим предложить на выбор исполнителю два варианта аппликатуры для работы. А именно: если стандартная аппликатура обращения трезвучия (пальцы 1 – 2 – 3) будет выглядеть как 2 – 3 – 1 (в случае в секстаккордом), можно для последнего также использовать вариант 1 – 2 – 4. Так, и для квартсекстаккорда вместо привычных 3 – 1 – 2 возможен вариант 1 – 2 – 4.

При этом играть означенные формулы предпочтительно не в тональностях, а от каждого отдельного звука. То есть *от звука*, а не в обращении каждого базового аккорда будет реализована такая схема:

Тмаж – Тмин – бмаж – бмин – 64маж – 64мин – Д7 – Д65 – Д43 – Д2 – УМ.

Схожая схема рекомендуется и для проработки 11 аккордов.

В одном ряду вместе с задачами развития разнообразия туше и разработки «бесшовных» сочетаний позиций стоит проблема выработки активности и самостоятельность пальцев. Результатом нашего многолетнего опыта стало составление нижеследующего упражнения, призванного послужить этой важной цели.

За основу взята шопеновская начальная формула «постановки руки» – пятипальцевая структура, состоящая из нот ми – фа диез – соль диез – ля диез – си диез. Такая расстановка пальцев на означенных нотах образует естественно удобное положение руки на клавиатуре.

Удерживая все пять пальцев – поочередно играть каждым из них, не снимая остальные четыре. Исключить поспешность, не терять ощущение опоры, слушать протяжённость звука.

Производное от этого упражнение даётся для развития координации и самостоятельности пальцев. Поставив означенную позицию, один звук задерживается, остальные 4 поочередно разбиваются на две пары и играют в следующих вариантах: нижние два – верхние два, шагом через один (двойные ноты), два звука «изнутри» – два «снаружи».

Для наглядности ниже мы приведем схему работы данным приёмом:

1 $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 \\ 2 & 4 & 2 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 \\ 2 & 3 & 2 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 \\ 2 & 3 & 2 \end{matrix} :||$

2 $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 \\ 1 & 4 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$

3 $\begin{matrix} 2 & 5 & 2 \\ 1 & 4 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 4 & 5 & 4 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$

4 $\begin{matrix} 2 & 5 & 2 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 3 & 5 & 3 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 5 & 3 & 5 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$

5 $\begin{matrix} 2 & 4 & 2 \\ 1 & 3 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 3 & 4 & 3 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$ $\begin{matrix} 4 & 3 & 4 \\ 1 & 2 & 1 \end{matrix} :||$

Следить нужно за устойчивостью пальцев, «не ломать» их, особенно это касается выдерживаемого звука. Также необходимо добиться одновременности звучания всех пар звуков (исполняемых на фоне задержанных пальцев), интервалы должны «брататься» исключительно вместе, косточки – не проваливаться. Темп, как и в базовом варианте этого способа развития самостоятельности и независимости пальцев, выбирается весьма сдержанный, требуется строгая ритмичность, опора каждого пальца в ладони, под постоянным контролем должны находиться ощущения пальцев и звучание инструмента.

Наконец, неразрывно связано с этим вариантом занятий и упражнение на развитие отдельно 4-го и 5-го пальцев: принцип

исполнения этого способа также подразумевает опору на задержанные звуки. Только, в отличие от упражнения на развитие независимости пальцев (с переменным задержанием каждого пальца), в данном случае речь идет о задержании только первого и второго. Ладонь должна быть широкой и обеспечивать устойчивый свод руки, устойчивы также должны быть и сами пальцы. При этом первый палец не прижимается к ладони, во всех остальных пальцах категорически не стоит проваливать косточки (последнее роднит данный принцип с большинством описанных выше). Что касается развиваемых четвертого и пятого пальцев – они играют по триолям, что, как уже отмечалось выше, обеспечивает переменный акцент и поочередное укрепление каждого пальца. На полтона варьируются звуки в рамках одной позиции, что меняет угол растяжения и обеспечивает максимальную эффективность. Наряду с минимальным видоизменением позиции настоятельно рекомендуется играть данное упражнение от разных звуков по хроматизмам. Вовлечение черных клавиш и «неудобных» позиции обеспечивает лучший результат. Работа левой рукой может вестись отдельно:

Выводы. Работа над фортепианной техникой должна, вместе с решением сугубо двигательных задач, охватывать и звуковые. Ни в коем случае нельзя ограничиваться лишь спектром упражнений, в основе которых лежит вопрос развития беглости, ловкости, силы и ровности пальцев, нужно обязательно расширять этот ежедневный рабочий пианистический арсенал,

используемый, например, при разыгрывании, приёмами, работающими на разнообразии туше, филигранную выделку мастерства владения инструмента на тихой динамике. Особое внимание стоит уделять первому пальцу. Ряд описанных упражнений призван «сдружить» его с остальными пальцами и способствует более совершенному овладению гаммами и арпеджио. Последние, в свою очередь, не являются самоцелью, но отвечают за целые фактурные блоки уже художественных опусов. Отдельная ветка ежедневной гигиены работы пианиста должна быть отдана развитию самостоятельности и независимости пальцев. Исполняемые вне требований «силовой» или форсированной игры, приведенные упражнения развивают гибкость, плотность, пластичность и управляемость звукоизвлечения. Кроме означенных свойств, также неустанно тренируют чуткость слухового контроля, концентрацию внимания и собранность руки. Данные рекомендации, с одной стороны, органично сочетаемы с классическими инструктивными этюдами, а с другой – с формулами, изобретаемыми и вычленяемыми пианистом из актуальных сложностей фактуры опусов, находящихся в работе, гармонично развивают техническую оснастку исполнителя и в конечном итоге служат раскрытию звукового и художественного образа любого произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ганон Ш. Пианист-виртуоз. URL : <http://nlib.org.ua/en/pdf/piano/8301> (дата обращения: 02.03.2020).
2. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1966. 108 с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 207 с.
4. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. URL : http://www.nikolaimedtner.ru/publications/daily_work_of_pianist_composer.pdf (дата обращения: 04.03.2020).
5. Оборин Л.Н. Статьи. Воспоминания. Москва : Музыка, 1977. 223 с.
6. Сафонов В.И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань; Планета музыки, 2017. 36 с.
7. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=HmH9AgAAQB-AJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq> (дата обращения: 01.03.2020).

REFERENCES

1. Ganon S. Pianist virtuoso [Electronic resource] URL: <http://nlib.org.ua/en/pdf/piano/8301> [in Russian]
2. Corto A. (1966) Rational principles of piano technique. M.: Music [in Russian]
3. Neigauz G. (1958) The art of piano playing. Notes of the teacher. M.: Music [in Russian]
4. Metner N. Everyday work of the pianist and composer [Electronic resource] URL: http://www.nikolaimedtner.ru/publications/daily_work_of_pianist_composer.pdf [in Russian]
5. Oborin L. (1977) Articles. Memories. [in Russian]
6. Safonov V. (2017) The new formula. Thoughts for students and students on the piano: textbook. allowance. SPb.: Doe; Planet of music, [in Russian]
7. Schmidt - Shklovskaya A. About the education of pianistic skills. [Electronic resource] URL: <https://books.google.com.ua/books?id=HmH9AgAAQBAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq> [in Russian]