Министерство культуры Республики Татарстан

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного

образования

ДМШ №1 им. Э.Бакирова ЕМР РТ

**Методическое сообщение преподавателя 1категории фортепианного отдела**

**Файрушиной Альфии Адибовны по теме:**

**«Виды художественной фортепианной техники и приемы звукоизвлечения в работе над их освоением»**

Елабуга 2023г.

**Методическое сообщение по книге А.В.Бирмак**

**«О художественной технике пианиста» по теме:**

**«Виды художественной фортепианной техники и приемы**

 **звукоизвлечения в работе над их освоением»**

 «Только навыки приобретенные при воплощении

 художественного образа, могут

 привести к подлинной виртуозности исполнителя»

 С.Савшинский

 «Техника и стиль связаны неразрывно.

 Общеизвестно, что нельзя интерпретировать

 различных авторов с помощью одной и той же

 техники.

 Два мастера, если они даже современники,

 требуют почти всегда двух различных способов

 фортепианной игры».

 Маргарита Лонг.

**ПЛАН**

1. Введение.
2. О красочной выразительности звука в технике.
3. Основные и сопутствующие формы движений в фортепианной игре.
4. Виды фортепианной техники; приемы звукоизвлечения:

***а) martellato (мартэллято)***

***б) «жемчужная»***

***в) leggiero (леджеро)***

***г) «мелодическое»***

***д) glissando (глиссандо)***

 5. Заключение.

**1.Введение**

 «В отличие от чистой моторики, технику,

 направленную на выполнение

 художественных задач, мы называем художественной».

 (А.В.Бирмак)

 Ариадна Владимировна Бирмак, автор книги «О художественной технике пианиста», принадлежит к старшему поколению советских пианистов и педагогов.

 Значение этой книги – в направлении ее главной идеи непосредственно на методику преподавания, на «художественную технику», на само исполнительство. Четвертая глава, с практическими указаниями о конкретной работе над пианизмом, в этом отношении особенно интересна. Здесь автор предстает перед читателями как педагог, глубоко познавший основы пианистического мастерства.

 У А.В.Бирмак техника рассматривается прежде всего как художественный компонент исполнения, зависящий от содержания и стиля произведения. Отсюда вытекает и приведенная в книге классификация её видов.

 Мы будем говорить о красочной палитре художественной техники, о необходимых для этой красочности приемах звукоизвлечения, основанных на принципах организованной свободы пианистического аппарата.

**2. О красочной выразительности звука**.

 «Как в кантилене, так и в технических пассажах красочность звука имеет решающее выразительное значение – этим и отличается художественная техника от простой моторики, преследующей лишь быстроту и точность выполнения пассажей».

 «Музыка – искусство звука», - писал Г.Г.Нейгауз. Однако он подчеркивал: «Звук есть первое и важнейшее средство (наряду с ритмом) среди всех прочих, но средство, а не цель».

 При подчинении качества звука художественным задачам необходимо владение его красочной выразительностью, которая включает в себя тончайшие градации «светотени», разнообразнейшие оттенки как в ***p***, так и в ***f***.

 В таком владении не только необходима техническая «сноровка», но и существенную роль играет тонкий, развитой тембровый слух и музыкальное представление, воображение, память, образное мышление, подсказывающее те или иные поэтические ассоциации, в целом – музыкальная культура.

 Красочные возможности фортепиано чрезвычайно богаты. Звук его может быть певучим, острым, звонким, легким, тяжелым, матовым, блестящим и т.п.

 Пианисты, тонко владеющие палитрой, умеют создавать иллюзию пения, звучания струнных инструментов, деревянных и медных духовых, арфы, ударных и т.п.

 Впечатление певучести на рояле, лишенном настоящей протяжности звука, свойственной многим другим инструментам и вокалу – является по существу такой же иллюзией, зависящей от способа исполнения. Певучесть может достигаться посредством умелого владения мелодической линией даже без фактического, реального legato (легато), когда один звук переливается в другой без толчков или провалов, и затухающая нота подхватывается следующим звуком с той же силой, с какой она затихла. Огромное значение для этого имеет агогика - тончайшее, почти незаметное для слуха изменение ритма, преодолевающее метрическую сетку».

 Такое ведение звуковой линии дает впечатление длительного дыхания мелодии, пластичности и певучести в мелодических пассажах.

 Владение выразительными красочными средствами требует большой работы над самими приемами звукоизвлечения, и поэтому с первых этапов обучения на фортепиано от учеников следует добиваться внимательного вслушивания в качество звука, связывая это качество не только характеристиками музыкальных образов, но и с соответствующими пианистическими движениями.

**3. Основные и сопутствующие формы движений в фортепианной игре.**

 Каждое изменение движения в какой – либо части тела вызывает в других его частях, близких ил отдаленных, реактивные движения. Возникающие реактивные движения называются **сопутствующими**, в отличии от **основных**.

 Пианистам хорошо знакомо появление реактивных сил, вызывающих сопутствующие движения. Так, чем большей силы звука добивается пианист, тем значительнее вовлекаются в движение предплечье, плечо, плечевой пояс. Изменяется и поза за инструментом.

 Для целесообразного управления этими движениями пианисту следует уяснить, в каком случае они являются необходимыми и в каком будут лишними, мешающими.

 «Тут все решает принцип: движение должно быть свободным, удобным, экономичным и, главное вызвано художественной необходимостью.

 В фортепианной игре различаются три основных формы движений: **удар**, **толчок** и **нажим**. К этим движениям условно можно добавить и скольжение, которое представляет собой так же основную форму движения, например, скольжение концов пальцев под ладонь при пальцевых репетициях или при «скользящей» аппликатуре в двойных терциях.

 Сопутствующими движениями в игре пианиста можно считать все дополнительные движения, возникающие совместно с основными формами, например, движения кисти, предплечья и плеча, объединяющие пальцевые группы в пассажах.

 Основные формы движений различить не трудно. Пианист не спутает толчок с ударом, но какие из сопутствующих движений ему следует использовать и какие ограничить или подавить – является уже сложной задачей. Поэтому в педагогической практике нередко встречаются ограничения возникающих сопутствующих движений, ошибочно принимаемых за лишние.

 Пианисту ни в коем случае не следует подавлять естественно возникающие сопутствующие движения. Наоборот, следует научиться целесообразно их использовать, превратив во вспомогательные.

1. **Виды фортепианной техники и приемы звукоизвлечения в работе над их освоением**.

 Установившиеся традиционно подразделение техники на мелкую (пальцевую) и крупную в общем сохраняет свое значение и в настоящее время.

 Однако, в зависимости от художественных задач, взаимообусловленности частей игрового аппарата и связи основных и сопутствующих движений- в мелкую технику постоянно включаются и приемы крупной техники.

 Поэтому указанное подразделение надо понимать условно. Исходя из этого подразделения, опирающегося на приемы музыкальной фактуры, виды техники дифференцируются следующим образом.

 К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более 5 нот без перемены позиций, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции.

 К крупной технике – тремоло, октавы, аккорды, скачки.

Конечно, такая классификация не может охватить всего неисчислимого богатства фактурных приемов.

Поскольку в педагогической практике больше всего ошибок происходит в результате непонимания характерных особенностей мелкой (пальцевой) техники, она нередко рассматривается узко, только как умение быстро и часто играть гаммообразные и арпеджийные пассажи, без учета ее выразительных качеств.

«В зависимости от стиля и содержания музыкального произведения, пальцевая техника весьма разнообразна по характеру звука и тембра, и поэтому ее следует разделять на несколько видов:

1. ***технику martellato (мартеллято),***
2. ***«жемчужную» (jeu perle),***
3. ***Leggiero (леджэро),***
4. ***мелодическую,***
5. ***пальцевое glissando (глиссандо).***

Так, сравнивая технические пассажи в Этюде ор.25 №11 Ф.Шопена, «Блестящее рондо», К.М. Вебера, Концертных этюдах №3, Des-dur и №2, f- moll Ф.Листа, в Балладе №1, g-moll Ф.Шопена, можно убедиться, что сходные в них по фактуре технические моменты – совершенно различны по своему характеру и звучанию. Они требуют разных приемов звукоизвлечения и лишь условно могут считаться пальцевой техникой.

Если в Этюде Des-dur Ф.Листа пассажи легкие и прозрачные, то героический характер упомянутого шопеновского этюда требует уже большей динамики и яркой насыщенности звучания. В Этюде f-moll Ф.Листа техника должна быть певучей и гибкой, а в «Блестящем рондо» Вебера звонкая отчетливость и блеск пассажей наилучшим образом отвечают содержанию и названию пьесы.

Именно само название «пальцевая» техника нередко вносит путаницу в работу пианиста.

Например, при исполнении Этюдов №42 (1 ч.), g-moll; №27 (2ч.) Es-dur, К.Черни, этюда Г.Беренса ор.88, №28 – никакими «стальными» пальцами без помощи верхних частей руки нельзя добиться того сильного бравурного звука, которого требует их содержание.

Для такого звука не подойдут ни нажим с глубоким погружением пальцев в клавиши, ни удар. Чтобы достигнуть нужного характера звука, требуется взаимодействие всех звеньев руки, передающих вес и динамическую нагрузку приемом толчка в крепко поставленные пальцы.

«Технику в этих этюдах, наиболее полно и выразительно выявляющую их героический характер, можно определить как технику ***martellato*** (мартэллято, martele (ф)- отчеканивая).

Включение более мощных мышц, помогает добиться нужной силы звука без лишнего напряжения. Энергия, сила идет изнутри, мы словно вытряхиваем движения в крепкие пальцы.

Техника ***martellato*** применяется во всех случаях, когда нужен «плотный» звук и четкость. Например, в Токкате А.Хачатуряна,

Н.К.Метнер писал: « Инициатива удара в одном только пальцевом рычаге – вещь нереальная. И поэтому необходимо развивать и те мускулы руки, при действии которых палец может быть лишь проводником удара, а не его инициатором. Техника Рахманинова, его энергия, сила, быстрота и четкость основаны на вытряхивании движения изнутри – он никогда не нудит своих пальцев».

В Этюде №6, G-dur (2 ч.) Черни-Гермера, в Этюдах К.Черни ор.299 №1, C-dur мы видим другой характер техники. Пианисты называют ее ***«жемчужной»*** ( jeu perle).

«Этот вид техники создает в звуке впечатление звонкости, округлости. Пальцы при этом получают большую самостоятельность, так как их силы достаточно для извлечения такого качества звука. Он достигается цепкими «хватательными» движениями скольжения пальцев под ладонь, являющихся как бы основным звеном в исполнении данного вида техники. Другие части пианистического аппарата будут вспомогательными: они направляют руку по рисунку пассажей, регулируют меру и дозировку движений, создавая свободу и экономичность».

«Для достижения необходимой беглости в ***«жемчужной»*** технике снятие нагрузки с пальцев и пястной части руки обязательно. Во избежание давления веса верхних частей руки на пальцы и для выработки «цепкости» их концов, пассажи такого характера полезно учить приемом «пальцевого «staccato. При этом необходимо следить, чтобы пальцы высоко не поднимались и после удара быстро «подбирались» под ладонь. Рука не должна опираться или давить на пальцы, она «повисает» над клавиатурой, вес ее поддерживается мышцами верхних частей руки и плечевого пояса.

***«Жемчужная»*** техника свойственна не всем пианистам. Ею отличалась игра А.Есиповой, И.Гофмана, она была характерна для А.Шнабеля, В.Горовица, Б.Микеланджело, С.Рихтера, Э.Гилельса, Д.Башкирова и некоторых других.

В пьесах: Ф.Шпиндлера «Бабочка», Л.Шитте «Сильфида»; в Этюде Черни-Гермера №1, C-dur (2 ч.), в Этюде К.Черни №6, C-dur (ор.299 тетр.1) встречаются другой вид пальцевой техники, которую можно назвать техникой ***leggiero*** – легко).

Характер звука пассажей в этих произведениях усиливает впечатление легкости, полетности и прозрачности.

«Для более выразительной передачи звучания большинства пассажей можно рекомендовать легкие удары менее закругленных пальцев. Здесь не нужны «хватательные» движения, применяемые в «жемчужной» технике. Они придадут пассажам известную «молоточковую» четкость и помешают легкости звука. В этом случае пальцы как бы слегка «похлопывают» по клавишам легкими размаховыми движениями. Вес руки не должен давить на пальцы, при давлении или нажиме пальцы будут «вязнуть» в клавиатуре и потеряют возможность точно и быстро отпускать клавишу, что необходимо для создания в пассажах впечатления прозрачности. Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти при поддержке верхних частей руки и плечевого пояса, помогающих пальцам свободно выполнять их тонкую филигранную работу.

Технику ***leggjero*** можно вырабатывать еще и следующим приемом: пальцы в медленном темпе совершают два быстрых движения одновременно. Тогда как один палец опускается на клавишу, следующий и остальные пальцы в то же время подготавливаются, слегка поднимаясь над клавишами. Так, при ударе вторым пальцем, одновременно с остальными поднимается третий палец (при движении вправо) и, наоборот, при опускании третьего пальца (при движении влево) одновременно поднимаются второй и другие пальцы. «Смысл этого приема в том, что одновременное движение пальцев и предусиотрительная подготовка последующего значительно помогают быстроте.

Для достижения высокого качества нужна неустанная слуховая проверка ровности звука и ритма, а также наблюдение за тем, чтобы высота подъема пальцев, включая и первый, была примерно одинаковой. Опускание пальцев с разной высоты создает в звуке и ритме неровность. А. Есипова считала, что не быстрота, а именно звуковая и ритмическая ровность определяют красоту мелкой пальцевой техники.

Техникой ***leggjero*** в совершенстве владел А.Н.Скрябин. Из воспоминаний пианиста – музыковеда Г.М.Когана: «Игра его была совсем иной, чем у всех прочих пианистов, которых мне довелось до сих пор слышать… Мощи в звуке, виртуозной бравуры, которой по традиции должен был «ослепить» знаменитый концертант, не было вовсе, не было и большого тона в кантилене. Рояль звучал ласково, безударно, звуки как – то «порхали», взлетали какими-то гирляндами. Особенно выделялось, более всего запомнилось исполнение «Странности» (франц. Название пьесы «Etrangete). Когда эта маленькая поэма пролетела над клавишами, показалось, словно странная, невиданной расцветки бабочка взвилась над залом и, прочертив в воздухе несколько причудливых узоров, исчезла где – то в пространстве. Это исполнение очаровало всех.

В «Гармоническом этюде» А.Равиной волнообразные мелодические фигурации звучат певуче.

Такую технику можно назвать ***«мелодической».*** В этом этюде она является выразительным средством исполнения певучих мелодических пассажей.

«Характер певучего звука достигается «погружением» пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом, в зависимости от требований нюансировки. Чем скорее темп, тем легче должен быть нажим. Мера и дозировка связаны со звуковыми задачами. Пальцы, как бы «опевающие» текущие мелодические пассажи, и в этом виде техники имеют важное значение. Но все же основным звеном здесь являются верхние части руки. Мягким движением нажима они передают пальцам динамическую нагрузку, а гибкие боковые или вращательные движения кисти и предплечья способствуют более удобному положению пальцев на клавишах, создавая певучесть и пластичность в исполнении мелодических пассажей.

Работая над освоением этого вида техники, большое внимание следует уделять свободе и гибкости в запястье, следя за тем, чтобы звук «переливался» из ноты в ноту. Подобная «слиянность» руки с клавиатурой (выражение К.Игумного) помогает избежать стука, который возникает при ударе пальца по клавише. Очень точно выразил это состояние исполнителя Н.К.Метнер: «Слухом выправлять звук, а осязанием пластику движения».

В некоторых произведениях встречается техника ***пальцевого glissando***  (глиссандо – способ скольжения от одного звука к другому). Например в коде Баллады №1 g-moll Ф.Шопена и в заключительных легких взлетающих пассажах Ноктюрна cis-moll Ф.Шопена.

Характер звука и темп пассажей не позволяют применить здесь нажим или толчок. В них не требуется отчетливости каждой ноты, нужна возможная быстрота, так как основной задачей является не четкость, а стремление к последней ноте пассажа, создающего впечатление ***glissando***.

«Для такой техники лучше всего применить скольжение пальцев по клавишам без подъема и размаха. Рука, поддерживаемая в плече и плечевом поясе, ведет пальцы по направлению пассажного рисунка. Первый палец подкладывается плавно, без боковых движений кисти, без толчков и акцентов. От ловких движений первого пальца в большой степени зависит ровность и быстрота в выполнении этого вида техники.

Техника ***пальцевого glissando*** может вырабатываться так же, как техника ***leggiero***. Пальцы не следует поднимать высоко, но и не нужно «подбирать» их под ладонь, как в ***«жемчужной»*** технике, так как на эти движения при требуемой быстроте не будет времени. В медленном темпе полезно поучить пассажи, ударяя клавиши с небольшим размахом пальцев. При этом нужно слегка наклонить руку в сторону текущего пассажа, для чего пальцы ударяют по клавишам боком нижней фаланги.

В данном случае следует избегать кистевых движений, в быстром темпе они будут заметны и помешают ровности в переходах, соединяющих позиционные группы.

Рассмотренное нами подразделение видов пальцевой техники на основе ее зависимости от стиля и содержания музыкального произведения распространяются на пятипальцевые группы, гаммообразные и арпеджийные пассажи.

Арпеджио могут также исполняться ***martellato***, ***leggiero***, ***быть и мелодическими***. Техникой ***glissando*** они невыполнимы.

Например, техникой ***martellato*** следует исполнять Этюд К.Черни №12,ор.299; техникой ***leggiero*** – Этюд Черни-Гермера №35 (ч.1); ***мелодический*** – Этюд К.Черни №3, ор.299.

**5.Заключение**

В заключении хочется привести слова Г.Г.Нейгауза из его книги «Об искусстве фортепианной игры».В этом высказывании Генрих Густавович говорит о различной роли пальцев в пианизме и перечисляет виды художественной техники, от «жемчужной» - до martellato. В главе «О работе над техникой» он пишет: «То, что мы часто ошибочно называем «силой пальцев», на самом деле есть только устойчивость пальцев и руки, выдерживающих любую нагрузку.

Я предлагаю рассматривать пальцы не только как самостоятельно действующие «живые механизмы», какими они должны быть, особенно в случаях «жемчужной игры»,р, non legato, и т.п., повсюду, где нужна четкость, ясность, ровность, гладкость при небольшой силе звука, также во всех случаях, когда в кантилене нужен очень большой певучий звук и когда рука вследствие абсолютного legato связана с клавиатурой… Все это и многое другое – царство пальца, «как такового», то есть пальца, активного главным образом от пясти или запястья до его кончика («подушечки» на клавише). Вес всей руки (и предплечья), естественно, будет регулироваться требованиями динамики от минимального до очень большого, когда надо исполнять мелодию f («полным голосом»).

Но у пальцев есть и совсем другие функции. Если нужна очень большая, огромная сила звука,… то пальцы превращаются из самостоятельно действующих единиц в крепкие подпорки, выдерживающие любой вес, любую тяжесть, в стройные колонны, вернее, арки под сводом руки…

Фортепианная техника в целом понятие весьма обширное. По определению М.Лонг, «Техника – это туше, искусство аппликатуры, педали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника – это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство.

Пианисты, обладающие разнообразным арсеналом художественной техники, тонко владеющие звуковой палитрой, сумеют решить многообразные художественные задачи и воплотить в своем исполнении замысел композитора, его идею.

Разные виды художественной техники – это разные ощущения веса рук, разнообразные мышечные ощущения, разные ощущения кончиков пальцев; музыкальный образ диктует единственно верный прием, единственно верное прикосновение к клавишам и рождается именно тот звук, который хочешь услышать, звук, точно соответствующий содержанию и стилю произведения.

 **Использованная литература**

1.Бирмак А.В. «О художественной технике пианиста» Издательство «Музыка»Москва 1973.

2.Лонг М. «Фортепиано. Школа упражнений». Государственное музыкальное издательство. Ленинград 1963.

3.Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры». Издательство «Музыка». Москва 1982.

4.Под ред. М. Соколова. «Пианисты рассказывают». Издательство «Советский композитор». Москва 1988.

Из воспоминаний Г.М.Когана – На концерте Скрябина (стр.165)