

**Міністерство освіти і науки України**  
**Рівненський державний гуманітарний університет**  
**Інститут мистецтв**  
**Кафедра гри на музичних інструментах**

**Інструктивно-технічний матеріал.**

**Методичні рекомендації для  
самостійної роботи студентів**

**Рівне - 2017**

ББК 85 .315.42р.

О.76

УДК 780 .616.432.: 78.08 75.(07

«Інструктивно-технічний матеріал». Методичні рекомендації з Основного музичного інструменту. «Фортепіано». Укладач М.М.Остапчук. – Рівне: РДГУ, 2017. – 31с.

Рецензенти: к.п.наук, доцент кафедри гри на музичних інструментах Яковенко Л.П.; доцент кафедри гри на музичних інструментах Никон О.К.

Відповідальний за випуск: засл. артист України, зав. кафедри гри на музичних інструментах доцент Івченко О.Л.

Ухвалено кафедрою гри на музичних інструментах РДГУ, протокол № 1 від 21.03. 2017р.

Друкується за рішенням Науково-методичної ради.

Методичні рекомендації адресовані студентам денної і заочної форми навчання з дисципліни «Основний музичний інструмент. Фортепіано» і призначені для самостійної роботи.

@ Рівненський державний гуманітарний університет 2017.

**Техніку ніколи не слід розглядати як щось самодостатнє. Техніка піаніста є своєрідною матеріальною базою, завдяки якій перед виконавцем відкривається безмежний простір – широке поле художньої інтерпретації.**

## **Вступ**

Питання розвитку фортепіанної техніки хвилює педагогів та виконавців із часів виникнення цього клавішного інструменту і до сьогодні. Кожному виконавцю є очевидним той факт, що істинне мистецтво гри на фортепіано немислиме без належної професійної майстерності, оскільки недостатньо розвинена техніка, а конкретніше – недостатність технічної ерудиції стане на заваді у реалізації творчого задуму композитора. Наприклад, якщо виконавець не здатен відтворити вказаний темп чи інтонаційну впевненість мелодичних ходів тощо, ймовірно, що кожне «незручне» місце у нотах створює для нього значні труднощі. За таких обставин увага і енергія виконавця спрямовується на подолання труднощів, боротьбу із певними технічними епізодами, а не на розкриття і відтворення художнього змісту твору. Розвиток техніки і становлення художньої свідомості є діалектичним процесом, у якому обидві сторони цього процесу (художнього і технічного) - взаємообумовлені.

Технічний розвиток, технічні навички і вміння, які дають можливість втілити задумані музично-художні образи є важливою, але і не єдиною метою студента у процесі роботи на індивідуальних заняттях з викладачем та під час самостійної роботи. Студент-виконавець повинен завжди пам'ятати

незаперечну істину, що художній образ твору відтворюється цілим комплексом виразових засобів:

- звуковисотних;
- ритмічно організованих;
- ладовими співвідношеннями;
- тембровими забарвленнями тощо.

Звісно, що технічна майстерність виконавця є також одним із важливих засобів у процесі інтерпретації творів. **Синтез всіх цих засобів** і є запорукою вдалого відтворення художнього задуму композитора.

**Головна мета** даної методичної роботи - допомогти студентам у самостійній роботі над опануванням та удосконаленням фортепіанної техніки як у вузькому, так і в широкому розумінні. У даній роботі розглядаються лише деякі з багаточисельних завдань формування музично-виконавської техніки, а саме - йдеться про роботу над **інструктивно-технічним матеріалом**.

Методичні рекомендації розроблені згідно програми навчального курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)» за вимогами кредитно-трансферної системи, до якої входить інструктивно-технічний матеріал (ІТМ), тобто: гами, арпеджіо, акорди, вправи та етюди. Програма передбачає не тільки включення ІТМ до системи занять, але й, з одного боку, зобов'язує студентів оволодіти відповідною системою технічних навичок, а з другого боку - зобов'язує викладача відповідно вимагати від студентів оволодіння і перевірки технічних знань та навичок. Цього вимагає специфіка музично-виконавської роботи майбутнього вчителя музики, яка потребує спеціальної технічної підготовки, без якої неможливе оволодіння основними елементами гри на інструменті.

У структуру програми з Основного музичного інструменту входять шість змістових модулів. Кожний з модулів передбачає вивчення інструктивно-

технічного матеріалу та колоквиуму до них. З цією метою в даній роботі детально розглядаються наступні питання:

1. Поняття «техніка піаніста».
2. Основні види фортепіанної техніки та її класифікація.
3. Основні компоненти технічної майстерності піаніста.
4. Загальні принципи роботи над технікою.
5. Збірники вправ та доцільність їх вивчення.
6. Вивчення гам та їх будова. Кварто-квінтове коло тональностей.
7. Аплікатурні принципи в гамах.
8. «Формула Шопена» та її значення для постановки руки піаніста.
9. Вивчення арпеджіо та акордів.
- 10.Позиційний метод роботи та його значення для сучасного піанізму.
- 11.Робота над оволодінням швидкими темпами.
- 12.Навички координації рук.
- 13.Метод занять на основі внутрішнього слуху.

## **Розділ 1. Поняття «техніка піаніста».**

Найважливішим фактором, що дає можливість виконавцю відтворити задум композитора є **свобода**. Свобода у мистецтві вимагає досконалої технічної майстерності, коли техніка переростає в інший вимір – свободу виконання. Розвиток техніки як підвалини майбутньої свободи виконавця є невід’ємною і необхідною складовою піаністичного комплексу.

Слово «техніка» походить від грецького слова «техне», що означає «мистецтво». Удосконалення техніки є удосконалення самого мистецтва, а значить вона (техніка) допомагає виявити зміст музики. Проблема в тому, що багато студентів під словом техніка розуміють тільки рухливість пальців та їх швидкість, тобто окремі елементи техніки, а **не техніку в цілому**, як її слід розуміти.

У широкому розумінні слова фортепіанна техніка – це цілий комплекс засобів, що дозволяють оволодіти різними фортепіанними стилями. Кожний новий стиль розширює не тільки художній, але і технічний світогляд виконавця, створюючи цим можливості для удосконалення попередніх стилів.

Робота над розвитком техніки у вузькому розумінні цього слова – це засвоєння окремих елементів фактурної багатоплановості, оволодіння темповими труднощами, робота над звуком та якістю туше.

Основна мета технічного розвитку – забезпечити **умови**, при яких технічний апарат буде здатний виконувати необхідні **музичні завдання**. Надалі ці умови повинні привести до повного підпорядкування моторно-рухової системи **музичній волі** виконавця. Пригадаємо, що у піаністів сили, які впливають на виконавський (у тому числі і на моторно-руховий процес), знаходяться **«всередині»** музиканта, а не приходять із «зовні» і повністю підпорядковуються його музичній волі. Призначення музичної волі – керувати музичним процесом, а технічного апарату – підпорядковуватися музичній волі (в кінцевому результаті – автоматично). Обидва процеси: керувати і підпорядковуватися завжди знаходяться у цілковитій єдності. Кожна рухова навичка не може бути абстрактною, а повинна бути обґрунтована музично (художнім образом), а музичний образ і характер звуку – відповідною формою моторних рухів. **«Що»** визначає **«Як»**, хоча в кінцевому результаті **«Як»** визначає **«Що»**, за принципом дії діалектичного закону.

Професійний розвиток студента пов'язаний з розширенням його музично-звукових уявлень, поглибленням відчуттів, активним прагненням яскравіше передати характер і зміст музики. Технічний апарат при цьому слід розвивати так, щоб він був у повному контакті зі зростаючими завданнями, допомагав їх виконувати та вмів підкорятися усім проявам музичної волі.

На яких принципах розвивається піаністичний апарат? Коротко, вони наступні:

- гнучкість і пластичність апарату;
- зв'язок і взаємодія усіх його ділянок за умови активних пальців;
- доцільність і економія рухів;
- керування технічним процесом;
- звуковий результат як необхідний підсумок.

Ці принципи слід розвивати постійно, удосконалюючи всі складові піаністичного апарату та працюючи над їх незалежністю.

## **Розділ 2. Класифікація видів фортепіанної техніки.**

У піаністів існує зручна і звична термінологія («крупна», «дрібна», «пальцева», «кистьова» та інші види техніки), під якою слід розуміти багатоманітність форм фортепіанного викладу (фактури) і різноманітні способи звуковидобування. Як відомо, різні піаністи по різному підходили до класифікації фортепіанної техніки. В основному, кожна з них зводилася до підрозділу на так звану «дрібну», або «пальцеву» техніку і «крупну», або

«велику» техніку. «Дрібна» техніка включає різні формули одноголосної пальцевої гри. До них належать:

- гамоподібні послідовності;
- арпеджовані послідовності;
- ламані інтервали;
- репетиційні фігури;
- мелізматичні групи.

До так званої «великої» техніки належать:

- октави;
- акорди;
- похідні від акордів вібрато (репетиційна техніка);
- тремоло (ротаційна техніка);
- кидки (різновид акордової техніки).

Проміжне місце у цій класифікації займають різні види **подвійних нот**.

Питання про класифікацію видів техніки має практичне значення тільки як деяке умовне позначення різних прийомів фортепіанного викладу. Якщо говорити по суті про класифікацію, то тут треба зазначити, що будь-яка із класифікацій має чисто механічний підрозділ, деяку штучну схему. По-перше, в цих підрозділах не враховуються усілякі сплетіння і поєднання різних прийомів викладу; по-друге, для виконавця важливий не тільки малюнок технічної фігури, але і те, як і яким чином він буде грати, реалізуючи цей нотний текст у своєму виконанні. І по-третє, у практичній роботі зі студентами аж ніяк не можна виходити із якоїсь абстрактної схеми, яка визначає послідовність вивчення різних видів техніки.



### Розділ 3. Основні компоненти технічної майстерності піаніста.

«Фортепіанна техніка нагадує величезний айсберг. Його видима вершина – рухово-моторний аспект піаністичної діяльності. Найперше саме він привертає увагу студента-виконавця. Підводна частина айсбергу – внутрішня робота художньо-естетичного, анатомо-фізіологічного та психолого-емоційного аспектів обдарування піаніста. Саме ця сторона часом залишається поза увагою студентів, які часто не усвідомлюють, що тільки досконале поєднання обидвох цих рівнів роботи може привести до справжніх результатів.» (Воробкевич Т.,2.). Отже:

- фортепіанна техніка потребує передусім активної розумово-психологічної основи та яскравих музично-образних уявлень і глибини їх переживань;
- рівномірного розвитку всіх музичних здібностей: відчуття живого пульсу, руху і дихання музичної тканини;
- відповідної пропорційної будови рук і пальців;
- правильної організації рухового виконавського процесу, тобто постановки рук.

Одним з найголовніших технічних завдань є **оволодіння звуком**, яке виховується не тільки на кантиленних п'єсах чи у процесі роботи над художнім репертуаром, але і на будь-якому технічному завданні – чи це робота над гамою, арпеджіо, акордами і т.д.

Різні способи **звуквидобуття** визначає внутрішня слухова уява, яка при правильному процесі навчання повинна викликати у студента необхідну якість технічної уяви. Така гармонія уяв вимагає роботи над удосконаленням художньо-естетичного сприйняття та виробленню «слухняних» рук, що гнучко відтворюють усі деталі задуму. Технічна уява формується також на розумінні процесу інтонування. Виконавець не переносить руку, не натискає свідомо

кожним пальцем потрібну клавішу, а віддає формування рухових контурів емоційно-слуховим компонентам. Елементи рухів не можуть бути завчені та заплановані раз і назавжди, вони повинні забезпечувати точне **проінтоновування** музичної фрази так, як її формує уява виконавця. Виконавські рухи є безпосередньо пов'язані з емоційною сферою і мають свою «мову», свою виразність. Треба пам'ятати, що емоційно-рухова сторона не може підпорядковувати собі прийоми, форми рухів яких - не відповідають змісту та характеру музики.

Зерном майбутньої технічної майстерності є **«постановка рук»** з урахуванням особливостей структури піаністичного апарату виконавця. Чи існує певний піаністичний ідеал апарату з точки зору фізіології людини? Звичайно, певна фізіологічна будова руки сприяє розвитку технічних можливостей. Але все ж зерно технічних можливостей піаніста є **«у голові», у його мисленні**. «Закони постановки рук засновані частково на законах фізіології, частково на законах механіки і здебільшого – на здоровому глузді та доцільності» - писав Л. Ніколаєв.(12.)

Постановка рук, правильне їх розміщення та положення корпусу сприятимуть витонченому, віртуозному виконанню піаніста у майбутньому. Викладач повинен з самого початку навчання скрупульозно звертати увагу на постановку рук, положення кистей і пальців, від яких залежить правильне звуковидобуття і, особливо, його якість.

#### **Розділ 4. Загальні принципи роботи над технікою.**

Зупинимося на деяких методичних принципах роботи над технікою у класі фортепіано, які поширюються і на будь-яку іншу виконавську

спеціальність. З власного досвіду володіння технікою студенти знають, що кожна навичка набувається у процесі тренування. Проте деякі з них готові безліч разів повторювати складне місце, не задумуючись над змістом такого тренування, в надії, що кількість нарешті перейде в якість. Такий метод занять завжди приводить у безвихідь.

Засвоєння технічних труднощів завжди пов'язане з тим, щоб не тільки знайти потрібні для виконання піаністичні прийоми, але і звикнути до них, оскільки вони повинні стати для студента зручними. Цього можна досягнути лише в результаті якісних занять. «Скільки б разів не повторювати складне або незручне місце, якщо при цьому зберігається незручність і неточність, таке трактування тільки шкідливе» - писав С. Фейнберг у книзі «Піанізм як мистецтво».(18).

Пошук найкоротшого шляху досягнення мети – одне з головних правил, якого студенту слід дотримуватися у роботі над технікою. Воно реалізується різними способами. Один з них – виявлення причини, що створює технічну складність, яка перешкоджає засвоєнню даного епізоду фактури і вимагає активного включення мислення. Практика свідчить, що структурний аналіз такого технічного місця завжди дає ключ до його розуміння (природи, суті), виявляє елементи, що гальмують рух, допомагає подолати темповий бар'єр. **Таким чином, студенту треба добре пам'ятати основні компоненти розумової роботи над технікою, а саме:**

- аналіз структури;
- виявлення причини труднощів;
- визначення матеріалу і способу занять.

Звідси випливає, що робота над технікою завжди починається з її усвідомлення. Це правило повинно стати **законом** для виконавця на будь-якому інструменті. Від чіткого усвідомлення мети, від уміння зосередити увагу і

спрямувати свою енергію на досягнення цієї мети, залежить значною мірою результат технічної роботи.

Вивчення музично-інструктивного твору повинно розпочинатися з повільного темпу і одночасного обдумування всіх деталей тексту та налагоджування звукової і моторно-рухової сторони його виконання. Якщо спочатку кожен взятий звук відповідним пальцем контролюється свідомістю, то поступово, в результаті набутого досвіду, пальці вже «самі» починають виконувати доручену їм роботу. При цьому, контролюючи слухом звук, виконавець буде націлювати свою увагу вже не на кожен рух, а на ті чи інші точки опори, на «вузлові станції» руху: припустимо, на початок і кінець фрази, на моменти переходу руки з однієї позиції в іншу, на зміну одного типу руху іншим і т.д.

Отже, ми бачимо, що автоматизація багатьох різноманітних рухів та піаністичних прийомів необхідна для реалізації завдання. Цей процес спрямовується і керується нашою свідомістю, яка визначає мету руху і поступово ніби передає у область підсвідомості значну частину фізичних дій. Правильно налагоджена автоматизація або те, що К. Станіславський називає умінням свідомо управляти підсвідомими діями, приводить до легкості і свободи координуючих рухів.

«Процес раціонального вибору прийомів як і саме їх використання мають бути в результаті тренування доведені до **автоматизації**. Це найважливіший момент у техніці фортепіанної гри. Звідси ведуть джерела правильного вирішення кардинальної проблеми будь-якої фортепіанної методики – проблеми співвідношення свідомого і підсвідомого; бо без цього не може бути розв'язане жодне більш-менш важливе технічне завдання» (Г. Нейгауз. 12).

Отже, зробимо наступний висновок: гра на інструменті – усвідомлений руховий процес доведений до підсвідомого, але все усвідомлене має бути доведене до такого стану, щоб воно використовувалося у процесі виконання

твору підсвідомо, аналогічно до того, як людина користується своїм мовним апаратом.

## **Розділ 5. Збірники вправ та доцільність їх вивчення.**

Збірники вправ складали і видатні піаністи, і видатні педагоги: Ф.Ліст, Й.Брамс, К.Черні, К.Таузіг, Р.Йозефі, Й.Гат, Ш.Ганон, Ф.Бузоні, А.Корто, В.Сафонов, М.Куллак, І.Рябов, Б.Милич та багато інших. Назвемо деякі з них:

- Ш.Ганон «Піаніст-віртуоз» 60 вправ для досягнення вправності;
- А.Корто «Раціональні принципи фортепіанної техніки»;
- Р.Йозефі «Школа віртуозної фортепіанної гри»;
- Й.Гат «Техніка фортепіанної гри. 24 ритмічні вправи»;
- І.Рябов «Щоденні вправи піаніста».

Іноді окремі найскладніші епізоди музичного твору неможливо подолати без спеціальних інструктивних вправ. Щодо вивчення і використання таких вправ існують різні думки і погляди. Лаконічні і прості за текстом, вони дають змогу зосередити увагу на вузькому, конкретному піаністичному завданні, досконало вивчити окремі елементи фортепіанної фактури у спокійному (емоційному відношенні) стані, з'ясувати, яка м'язова напруга потрібна для їх виконання, і за короткий час досягнути великої рухливості піаністичного апарату. Отже, у вправі студент одразу стикається з тією практичною ситуацією, з якою у художньому творі він зустрінеться через певний проміжок часу. Добиваючись цілковитої свободи у вправах, він зможе оволодіти більш складним і різноманітним текстом твору, не закріплюючи багатьох

неправильних навичок у тих випадках, коли віртуозний уривок вчать у повільному темпі.

Питання методики роботи над вправами детально розглядаються у книзі І. Штепанової-Курцовой «Фортепианная техника. Методика и практика» (Київ, 1983 р.). Матеріал, запропонований відомою чеською піаністкою, розрахований на студентів-піаністів, але принципи підбору вправ у комплекси і робота над ними гідні запозичення педагогікою будь-якої інструментальної спеціальності.

Індивідуальний підхід до проблеми вправ (визначення доцільності їх об'єму, конкретизація типів і видів) реалізується із залученням активної уваги студента, його ініціативи і творчих даних. Зрозуміло, що не може бути єдиного універсального комплексу для всіх, але є обов'язковий мінімум, тренувальна робота, яка передбачена програмними вимогами курсу фортепіано. Це – гами, арпеджіо, акорди.

## **Розділ 6. Вивчення гам та їх будова. Кварто-квінтове коло тональностей.**

Найсуттєвішим у розвитку рухових навичок піаніста є **виконання гам**. Гра гам готує студента до набуття і закріплення ним певних прийомів гри, технічних формул. Крім того, гами, арпеджіо і акорди надзвичайно важливі для виховання навички читання з листа, що є запорукою швидкого розбору художнього твору студентом. «Важливо підкреслити, що ніяка інша робота не може замінити вивчення арпеджіо і гам»... «я вважаю дуже важливим цей прийом щоденного розвитку мускульної гнучкості»... «гами та арпеджіо навчають гри» - писала відома французька піаністка Маргарита Лонг.(9). До цього слід додати, що недооцінювання значення роботи над гами приносить

шкоду не тільки піаністичній підготовці, але і загальномузичному розвитку студента.

При вивченні гам необхідно пов'язувати практичні навички з теоретичними знаннями, знайомитися із поняттями:

- тональності;
- ладу;
- планом будови мажорної та мінорної гами;
- принципом спорідненості тональностей.

Працюючи над гами, особливо на початковому етапі навчання, потрібно відчувати акцентоване групування звуків: спочатку виконання – **по два звуки**, потім, при досягненні швидшого темпу – **по чотири звуки**. Згодом слід прагнути до виконання гам «**на одному диханні**», зберігаючи при цьому відчуття дрібніших групувань. У роботі також корисне використання певних прийомів вивчення гам, а саме:

- гра із змінним акцентуванням;
- гра у пунктирних ритмах;
- гра тріолями;
- гра квінтолями.

Завдання викладача - спрямувати працю студента у роботі над звуковою рівністю і чіткістю при виконанні гам та арпеджіо, за допомогою координацій дій усіх частин піаністичного апарату. П'ять пальців руки піаніста неоднакові за анатомічною будовою і використовуються при грі на інструменті відповідно до власної природи по різному: за допомогою кисті, зап'ястя, передпліччя, плеча, тощо. Видатний болгарський педагог А. Стоянов писав: «Необхідна передумова надійної фортепіанної техніки – синтез рухів пальців, кисті та всієї руки». (16). Наголосимо, що рівність звучання гами залежить від підкладання

1-го пальця. А.Корто у своїй роботі «Рациональні принципи фортепіанної техніки» особливо підкреслював, що при грі гам «великий палець **к о в з а** є по клавіатурі і якомога швидше підводиться до ноти».(7).

### **Будова гам за кварто-квінтовым або квінтовым колом:**

- мажорні дієзні за чистими квінтами ввєрх: До, Соль, Ре, Ля, Мі, Сі, Фа-дієз і відповідно до них мінорні дієзні: ля, мі, сі, фа-дієз, до-дієз, соль-дієз, ре-дієз.
- мажорні бемольні за чистими квінтами вниз: До, Фа, Сі-бемоль, Мі-бемоль, Ля-бемоль, Ре-бемоль, Соль-бемоль і відповідно до них мінорні бемольні: ля, ре, соль, до, фа, сі-бемоль, мі-бемоль.

**Будова мажорної гами:** тон – тон – півтон – тон –тон – тон – півтон.

**Будова мінорної гами:** тон – півтон – тон – тон – півтон – тон – тон.

### **Ладіві різновиди мажору та мінору:**

- Гармонічний

Мажор гармонічний – знижено VI ступінь.

Мінор гармонічний – підвищено VII ступінь.

- Мелодичний

Мажор мелодичний – знижено VI і VII ступені.



Мінор мелодичний – при русі вгору підвищуються VI і VII ступені, при русі вниз підвищення відміняється і використовуються ступені натурального мінору.

**Споріднені** або близькі тональності це тональності, які мають найбільше спільних інтервалів і акордів.

**Одноименні** тональності – це мажорні та мінорні тональності, тоніки яких збігаються за висотою і мають однакову назву.

## **Розділ 7. Аплікатурні принципи в гамах.**

Єдиного принципу послідовності вивчення гам не існує. Більшість студентів навіть теоретично не знає аплікатури гам, проявляє безпорадність при спробі виконання гами. Проблема тут – в аплікатурі. Недовіра студентів у вивченні та запам'ятовуванні аплікатури, як правило, іде від непродуманого порядку вивчення гам.

Проте, у досить короткий термін можна оволодіти аплікатурою гам за умови вивчення їх у логічній послідовності. Міцні теоретичні знання аплікатури всіх гам дозволять студенту самостійно оволодіти навичками виконання гам і постійно їх удосконалювати.

Гама виконується при умові зміни **позиції** руки через підкладання 1-го пальця або перекладання 3-го чи 4-го пальців. Кожна гама чи арпеджіо складається з декількох позицій. Ознака позиції – «**незмінний**» стан 1-го пальця. Правильному підкладанню 1-го пальця необхідно приділяти особливу увагу, оскільки це одна з найбільших труднощів гам та арпеджіо. Будь-яка гама

чи арпеджіо складається з декількох позицій. Кожна позиція, а надалі і декілька позицій беруться на **єдиному русі руки**. Ось чому позиційний метод роботи, який базується на позиційному мисленні, властивий роботі над кожною гамою.

Студентам слід запам'ятати і застосовувати на практиці наступні правила:

**Правило номер 1: 1-й палець ніколи в гамах не грає на чорних клавішах.**

**Правило номер 2: пальці в гамах завжди грають підряд, без пропусків.**

**Правило номер 3: 4-й палець протягом однієї гами ( в одну октаву) грає всього один раз.**

Останнє правило можна уявити інакше. Варто запам'ятати : у кожній гамі чергуються дві групи аплікатури: пальці «з 1-го по 3-ій» або «з 1-го по 4-ий». Тобто «три і чотири», а іноді «чотири і три»

Залишається тільки визначити: у якому порядку ці дві групи будуть розміщуватися у даній конкретній гамі. Іноді буває і так, що у гамі можливі обидва варіанти: і «три і чотири» і «чотири і три». У такому випадку приймається традиційний варіант, тобто у правій «три і чотири», а в лівій «чотири і три». Зверху вниз ситуація зміниться на протилежну.

У підсумку головний аплікатурний принцип полягає у тому, що аплікатура не «визубрюється», а у кожній гамі заново підбирається, керуючись логікою і трьома зазначеними правилами. Це найперший і найправильніший шлях. Принцип поділу аплікатур на групи «три і чотири» та «чотири і три» був запропонований ще Філіппом Еммануїлом Бахом у XVIII ст.

**У Хроматичній гамі:** 1-і пальці – грають тільки на білих клавішах, 3-ті пальці – тільки на чорних клавішах, а 2-і пальці грають там, де поряд дві білі клавіші.

## **Розділ 8. «Формула Шопена» та її значення для постановки руки піаніста.**

Багато видатних піаністів висловлювали думку про те, що одним з головних моментів правильного підходу до вивчення гам є так звана «**формула Шопена**». За її допомогою рука піаніста одразу відчуває природність та невимушеність на клавіатурі. У своїй книжці «Граємо гами» відома піаністка Н. Корихалова писала: «... з погляду технічного засвоєння гам краще починати їх вивчення, звертаючись до відомої поради Ф. Шопена, зовсім не з До мажорної гами, яку легше всього прочитати і запам'ятати, але найважче зіграти. Перша позиція руки за Шопеном - це позиція наступного п'ятизвуччя (e-fis-gis-ais-h), рука знаходиться у найбільш природньому положенні: пальці злегка закруглені, «важелі» врівноважені, рівність звучання забезпечується сама собою».( 6 ).

Надаючи значної уваги формуванню виконавського апарату піаніста, Ф. Шопен підкреслював значущість роботи над гами і етюдами як важливого засобу досягнення рівності й самостійності пальців, розвитку свободи рук, гнучкості зап'ястка. Основною умовою у такій роботі вважалося уміння надати руці зручне положення, яке забезпечить природність і невимушеність рухів. Рекомендоване Ф. Шопеном положення руки виконавця на клавіатурі кардинально відрізнялося від тієї високої постановки з піднятим зап'ястком, якого дотримувалися його сучасники. Шопен використав також принципово інший підхід щодо позиційного розміщення пальців на клавішах. Отримавши назву «шопенівська формула» або «шопенівська постановка», положення рук з опорою на звуках e-fis-gis-ais-h (для правої руки) та на звуках c-b-as-ges-f для лівої руки надавало змогу уникати всілякого напруження і затисненості. Переваги подібного положення руки беззаперечні, оскільки слабо заокруглені пальці спираються не на кінчики, а на подушечки, що забезпечує гнучкість рукам і підсилює чутливість пальців.

Відповідно до визначеної формули спочатку вивчалися гами з великою кількістю чорних клавіш. Пояснюючи такий порядок вивчення гам, Ф. Шопен

підкреслював, що гама зі значною кількістю чорних клавіш, хоча і складніша для читання, однак зручніша для виконання, оскільки забезпечує природню опору для довгих пальців. У роботі над технічним матеріалом вважалася певна послідовність зміни штриха. Від легкого *staccato* Шопен радив переходити до легкого *portato*, потім – *marcato* і лише на завершення переходити до справжнього *legato*, виконуючи вправи у різних темпах і з різним динамічним нюансуванням. Оволодіння навичками співучого, зв'язного виконання мало забезпечити пластичність і виразність у роботі над будь-яким музичним матеріалом. У роботі над концертно-виконавським репертуаром вищезазначені методичні установки щодо технічної роботи знаходили свій подальший розвиток.

## **Розділ 9. Вивчення арпеджіо та акордів.**

Запорукою успіху виконання **арпеджіо** є вміння студента попередньо уявити в думці розташування його звуків на клавіатурі та володіти необхідною аплікатурою. Для координації дій рук надзвичайно важливо орієнтуватися на ліву руку. Виконання довгого арпеджіо повинно звучати однією рівною безперервною лінією *legato* при поступальному русі вгору, легко опираючись на кінчики пальців; рука, наче переступаючи з пальця на палець, плавно досягає верхнього звуку і таким же рухом опускається вниз. Перший палець – підготовлений, після взяття основного тону тризвуку моментально йде під долоню для взяття основного тону наступної октави. При русі вниз перший палець швидко виводиться з-під долоні для взяття наступного тону акорду. У лівій руці – у висхідному русі, виконання арпеджіо починається із 5-го пальця, за участю усієї кисті швидко і легко переноситься через 1-й палець. У низхідному русі – 1-й палець миттєво рухається під долонею для спокійного

взяття основного тону. Труднощі, які виникають при виконанні арпеджіо та потребують відпрацювання, це, зазвичай, підготовка пальців до зміни позиції

Як вже зазначалося, кожна гама чи арпеджіо складається з декількох позицій. Розклавши довге арпеджіо на декілька простих позицій, можна добитися легкості та зручності у грі, замінюючи підкладання 1-го пальця його **перекладанням**. Надалі єдиний рух руки має охоплювати декілька позицій, що дуже важливо для гри у швидких темпах. При зміні позицій - **рука (кисть)** повинна перекинутися на всі ноти наступної позиції, тому що рух кисті, залишаючись гнучким і м'яким, водночас веде пальці коротшою і прямою дорогою до результату.

Для активізації всіх пальців руки рекомендується вчити короткі арпеджіо тризвуків у **трьохдольному** розмірі, а довгі – у **чотирьохдольному**, рельєфно підкреслюючи кожен першу долю такту.

Розвиваючи навички виконання **акордової техніки**, слід прагнути до переносу рук по дотичній на кожен наступну позицію без попередньої підготовки на клавіатурі. Студенту слід звернути увагу на те, що акорд не повинен виконуватися рукою у заздалегідь фіксованій жорсткій позиції. «Акорд повинен приховуватися у м'яко стисненій руці, що розкривається при падінні зверху у необхідну позицію будь-якого обернення тризвуку чи септакорду, у самий момент падіння кисті на клавіші. Інакше кажучи, акорд повинен бути готовий в уяві того хто грає - вже перед розкриттям руки», - зазначав В.Сафонов.(13).

Роботу над акордами слід починати у повільному темпі, з попереднім дотиком пальців до клавіш, і з замахом від плеча до передпліччя (при цьому пальці не відриваються від клавіатури). У процесі засвоєння розташування акордів, прискорення темпу та їх усвідомленості, студент переходить до виконання без попередньої підготовки акорду на клавішах. Студенту слід звернути увагу на поєднання «падіння руки» на клавіатуру із «хапальним»

рухом пальців. Основною вимогою при виконанні акордів є одночасне взяття усіх звуків.

## **Розділ 10. Позиційний метод роботи і його значення для сучасного піанізму.**

Прагнення до емоційного охоплення твору викликає потребу вільних фізіологічних рухів, гри вагою всієї руки часто одним рухом-кидком з великими об'єднувальними дугами. Для такого виконання необхідно мати досконалу технічну вправність, яка базується на **позиційній грі**. Студент-виконавець порівняно легко привчається володіти різними способами **пальцевої** роботи. Проте набагато складніше дається йому робота над **рухами** рук, оскільки тут треба вміти самостійно знаходити зручні ігрові відчуття у кожному випадку зокрема. Звідси випливає, яке важливе значення має **позиційна гра**.

**Позиція** – (від латинського position – положення, стан) – стан руки, що дозволяє виконувати послідовність звуків у діапазоні, обмеженому крайніми – першим та п'ятим пальцями. Ознака позиції – незмінний стан першого пальця.

При позиційній грі велике значення має взяття останнього звуку перед зміною позиції. Він береться легким самостійним рухом пальця. Натиск руки на останню клавішу **шкідливий** і може зашкодити «перельоту» руки на нову позицію. Самостійність пальцевого удару носить особливий характер. Це- ніби трамплін для відштовхування руки: удар-відштовхування сповільнює собою підготовчий замах і дозволяє руці набути необхідну інерцію для успішного прицільного «перельоту».

Щоб досягнути легкості при зміні позиції, дуже корисно вчити грати останню пару нот з її «подвоєнням». Цей спосіб дозволяє відпрацьовувати чіткість і самостійність «останніх» пальців у позиції.

Позиційний метод роботи, який оснований на позиційному мисленні, важливий не тільки в роботі над гамами чи арпеджіо, а й над усією складною фортепіанною фактурою загалом. Позиційне мислення призводить складну структуру пасажів до ряду порівняно простих груп, які виконуються на одному русі руки. **Значення позиційної гри для сучасного піанізму – величезне.** За допомогою позиції вдалося подолати одну з найголовніших труднощів романтичної та постромантичної фактури – її широту і «неправильність» малюнку швидких послідовностей. Позиція допомогла знайти порядок у складному і заплутаному, звести складне до простого, а широке зробити вужчим. Таким способом виконується майже вся фортепіанна література ХХ та ХХІ століть.

## **Розділ 11. Робота над оволодінням швидкими темпами.**

Важливим завданням технічного розвитку є засвоєння швидких темпів. Виконання у швидкому темпі неможливе:

- без автоматизації рухів та оволодіння ними;
- без набуття потрібної спритності;
- без швидкої орієнтації на клавіатурі.

Все це вимагає великої уваги виконавця. «Всі технічні прийоми з'являються від пошуку того чи іншого звукового образу. Велику помилку здійснює той, хто відриває техніку від змісту музичного твору. Техніка – це,

передусім, скромність і простота» - писав Л.Мільштейн.(11). Один з надійних способів роботи над оволодінням швидким темпом – це поступове його нарощення при досконалому виконанні на попередньому етапі вивчення. Тільки такий поступовий, послідовний, плавний перехід від повільного до швидкого темпу принесе успіх у роботі. Таким чином, студент звикає до різних темпових змін, не втрачаючи контролю над грою, що є дуже важливим. Виконання допускається лише у тому темпі, в якому студент здатний виконати правильний текст у професійному розумінні цього слова і зберегти відчуття вільних рук.

Головною умовою роботи у повільному темпі є **легкість і невимушеність гри**, без будь-якої м'язової напруженості і дискомфорту, бо користі від такої гри буде мало, а шкоди – багато. Шлях до швидкого темпу завжди пов'язаний з:

- укрупненням дихання;
- відчуттям нового пульсу;
- зміною музичних уявлень.

Чим швидший темп, тим більша кількість звуків охоплюється одним диханням, одним імпульсом, однією «думкою».

## **Розділ 12. Навичка координації рухів.**

Серед технічних прийомів, засвоєння яких є специфічними у класі фортепіано і які вимагають тонкого диференційованого сприйняття елементів фактури та вміння одночасного ведення кількох самостійних ліній, особливе місце займає **навичка координації рухів** під час гри двома руками. Труднощі



координації виникають на будь-якому рівні навчання, а особливо при вивченні поліфонічної фактури, навіть простого двоголосся. Ця навичка не піддається автоматичному тренуванню і у кожному конкретному випадку завжди вимагає мобілізації думки, уваги та волі виконавця. Виконання окремими руками лише перешкоджає об'єднанню рухів обидвох рук, а не полегшує роботу. Набуття навичок координації рухів пов'язане, насамперед, з розвитком:

- мислення (треба ясно уявляти усі складові лінії музичної тканини);
- слуху (необхідно чути музичну фактуру у повному обсязі);
- фортепіанної техніки, при якій найважливішим є гнучкість технічного апарату і пластична взаємодія всіх його ланок.

Слід зазначити, що навички координації продуктивніше засвоюються на мінімальному об'ємі матеріалу, який вивчається і є типовим для даного твору. Тільки посилений слуховий контроль над співпадінням опорних ритмічних точок надає роботі більшої ефективності.

### **Розділ 13. Метод занять на основі внутрішнього слуху.**

Існує чимало методів роботи над фортепіанною технікою. Насамкінець хочеться запропонувати ще один, який базується на основі **внутрішнього слуху та зорових уявлень**. Його можна практикувати як без інструменту, так і за інструментом. У першому випадку – студент подумки уявляє певний музичний матеріал (гаму, арпеджію, акорд, музичний уривок) на клавіатурі, потрібні клавіші та, в результаті, потрібне звучання у необхідному темпі.

У другому випадку - такі уявлення переплітаються з реальним втіленням їх за інструментом. Цими шляхами вдається досягнути більш точного знання

(гам, арпеджіо, акордів, музичних уривків) і побороти механістичну гру, а в результаті – швидко покращити якість виконання. Щоб поступово звикнути до такого методу занять, корисно вже із самого початку нагадувати студенту про необхідність «передвиконання» у вигляді уявного програвання відрізка того чи іншого музичного уривку та уявляти їхню звучність.

Праця над музичним матеріалом шляхом внутрішньо-слухових уявлень, звичайно ж, не повинна підміняти собою тренувальну роботу за інструментом, але вона необхідна для здобуття міцних піаністичних навичок, а також тривалості звучання. Мова йде про розумне поєднання різних методів у практичній роботі, що допоможе сформувати індивідуальність та професіоналізм студента-виконавця.

## **Висновки.**

Професійний розвиток майбутнього вчителя музики тісно пов'язаний з:

- розширенням його уявлень;
- поглибленням відчуттів;
- активним бажанням повно й яскраво виразити характер і зміст музики.

Нагадаємо, що сприяти цьому бажанню має добре розвинутий технічний апарат, основними принципами розвитку якого має бути:

- гнучкість і пластичність;
- зв'язок і взаємодія усіх його ділянок;
- доцільність та економія рухів;
- керування технічним процесом;
- звуковий результат (як кінцева мета).

Враховуючи ці принципи у процесі підготовки студента у класі фортепіано, слід сподіватися, що зв'язок музики і технічного розвитку студента не залишиться тільки «на словах», а знайде належне місце у системі професійної підготовки майбутніх вчителів музики.

## Література

1. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. -М.: Музыка, 1973. – 176 с.
2. Воробкевич Т.П. Методика викладання гри на фортепіано. -Львів: ЛДМА, 2001. -224с.
3. Гат Й. Техника фортепианной игры. -М.: Музыка .1973. -244с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М., Музыка, 1961. – 192 с.
5. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. – 299с.
6. Корыхалова Н.П. Играем гаммы. - СПб.: Композитор, 2003. – 84с.
7. Корто А. О фортепианном искусстве. М., Музыка, 1965. – 252 с.
8. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. - М.: Классика-XXI век ,2003. – 148с.
9. Лонг М. Фортепиано – школа упражнений. М., Музыка, 1963.
10. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М. 1966. – 220с
11. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. М., Музыка, 1987.
12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога.-5-е издание. -М.: Музыка, 1982. – 300с.
13. Николаев Л.В. Статьи и воспоминания современников. Письма. Л., 1979.
14. Рябов І.М. Щоденні вправи піаніста. К.: Муз.Укр.,1983.
15. Рябов І.М. Гами, тризвуки, арпеджіо для фортепіано / І. Рябов. – К.: Музична Україна, 1977. – 80с.

16. Савшинский С. И. Работа пианиста над техникой. – Музыка, 1968. – 98 с.
17. Стоянов А. Искусство пианиста. М.: Музыка, 1958.
18. Тимакин Е. Воспитание пианиста. / Е.Тимакин. - М.: Сов. композитор, 1989. – 144 с.
19. Фейнберг С.Е . Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. – 609 с.
20. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984. – 175 с.
21. Штепанова-Курцова И. Фортепианная техника. Методика и практика. Изд. 2. К.: Муз.Укр.,1986. – 160 с.
22. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. - Тернопіль: Навч.книга-Богдан. 2003. -275с.

## Зміст.

### Вступ

1. Поняття «техніка піаніста».
2. Основні види фортепіанної техніки та її класифікація.
3. Основні компоненти технічної майстерності піаніста.
4. Загальні принципи роботи над технікою.
5. Збірники вправ та доцільність їх вивчення.
6. Вивчення гам та їх будова. Кварто-квінтове коло тональностей.
7. Аплікатурні принципи в гамах.
8. «Формула Шопена» та її значення для постановки руки піаніста.
9. Вивчення арпеджіо та акордів.
- 10.Позиційний метод роботи та його значення для сучасного піанізму.
- 11.Робота над оволодінням швидкими темпами.
- 12.Навички координації рук.
- 13.Метод занять на основі внутрішнього слуху.

### Література.