

Alla MASLAKOVETS Memo for my students

Алла МАСЛАКОВЕЦ Памятка моим ученикам

До сих пор еще педагоги не пришли к единому принципу обучения игре на рояле. У каждого своя традиционная система воспитания: один занимается укреплением пальцев, считая крепкие пальцы основной базой фортепианной игры; другие говорят о том, что только от яркости слуховых представлений зависит фразировка и выразительность исполнения. Каждый по-своему прав, но индивидуальная точка зрения педагога часто касается одного какого-то необходимого момента, не охватывая всего комплекса исполнительского процесса в целом. Рояль — очень обманчивый инструмент: при малейшем прикосновении он звучит, даже если спичкой нажать клавишу. Но все ведь знают, каким разнообразным и красочным может быть его звучание! Другое дело, что не каждый умеет это использовать в своем исполнении.

Оставляя в стороне всю сложность исполнительского процесса в целом, остановимся только на некоторых вопросах рациональной организации физических движений руки при игре на фортепиано. О взаимосвязи художественного мышления с физическими действиями достаточно говорится во многих книгах об исполнительстве. Моя задача направлена на выяснение технологической стороны осуществления этой музыкальной связи, помогающей свободной передаче творческого импульса. Хорошему исполнению больше всего мешает мышечная напряженность, сковывающая свободу движений. На помощь приходит технология. Если музыкант знает, что он хочет выразить, он должен уметь это сделать физически. Правильная технология игры на фортепиано учит стройной системе рациональных органичных действий взамен и ныне существующих интуитивных, стихийных поисков реализации музыкального содержания, основанных на чисто эмоциональном представлении. Только на базе свободных и правильных движений успешно выявляются и развиваются творческие музыкальные способности.

Казалось бы, все так просто! Приподнять и навесить над клавиатурой руки, проверить, свободно ли раз-

Some detailed methodical guidelines aimed to emancipate the mechanisms of piano performing proper to the young musicians studying piano playing. The text is published for the first time with minor cuts; typos corrected, musical terms in italics.

Key words: guidelines, piano playing.

Подробные методические рекомендации, направленные на раскрепощение исполнительского аппарата обучающихся игре на фортепиано. Текст публикуется впервые, с незначительными сокращениями, опечатки исправлены, музыкальные термины даны курсивом.

Ключевые слова: методические рекомендации, игра на фортепиано.

двигаются в стороны локти, и играть, глубоко выбирая пальцами каждую клавишу. Отыграв группу нот в охвате ладони (чуть раздвинув первый и пятый пальцы) и постепенно отводя руку, переместить пальцы над следующей группой нот (опять-таки в охвате ладони). Так и играть дальше, заглядывая вперед и находя удобное положение руки над каждым следующим звуковым комплексом. Снимать пальцы вслед за рукой. Новую фразу начинать заново, предварительно освободив на весу всю руку.

В двух словах так выглядит технологический процесс игры на рояле. Но даже при таком примитивном освещении, кажется ясно, что в основе двигательной системы должны лежать свободные движения руки и устойчивые пальцы. В словах «предварительно подготовив руку» и «снимать пальцы вслед за рукой» — намечается какой-то логический порядок физических действий. Определенный порядок в органичном процессе действий также является существенным принципом, лежащим в основе правильных движений.

Вдоль всей руки вместе с мышцами пролегают нервы, по которым к играющим пальцам передается «ток» музыкального импульса, идущий от внутреннего представления музыкального образа. Представим себе на минуту протяженность всей руки в виде своеобразного «шланга», по которому от плеча к пальцам стекает влага. Будет ли поступать влага, если где-то по пути сжимать «шланг»?

Опасность сжатия вызывают и мышечные напряжения, сковывающие руку, тормозя, а то и вовсе зажимая доступ волевого творческого импульса к играющим пальцам. Мышечная скованность, где бы она ни возникала, настолько затемняет слуховое воображение, что намеченный музыкальный образ подчас не может реализоваться в звучании, оставаясь только во внутренней фантазии исполнителя.

Попытка самому освободиться часто приводит к суете и торопливости излишних движений, в свою очередь вызывающих новые помехи, отчего иногда появляются и болевые ощущения. В то же время неполадки

неумелого «самообслуживания», как физического, так и психологического порядка, рассредоточивают и ослабляют внимание к музыке. Теряется контроль над качеством звучания — ученик перестает себя слышать. По этому поводу всегда возникают споры: особенно парадоксально, когда студент-композитор, сам играя собственное произведение, утверждает, что его исполнение соответствует задуманному образу, тогда как со стороны доносится беспорядочное нагромождение звуков, да еще почти на сплошной гудящей педали. Или наоборот, тянется вялая линия однообразного звучания без интонации, без ярко выраженного развития. Так, односторонняя увлеченность собственной фантазией при дурной манере игры мешает ученику слушать, что он играет. Я не беру в пример талантливых музыкантов, особенно пианистов, одаренных яркой фантазией и артистическим темпераментом! Силой своей одаренности они интуитивно приспосабливаются физически и, пробиваясь через помехи технологического порядка, достигают художественной выразительности исполнения. К ним относятся и люди со свободными от природы мышцами.

Каким же способом выявить ощущение «свободной проходимости» руки и как бороться с возникновением мышечной напряженности? Главное — не ограничиваясь движением одной только руки (обычно энергичного отведения локтя), нужно раскрепостить плечо и привлечь к работе весь плечевой пояс. Сильные мышцы плечевого пояса (лопатки, ключицы) способны поддерживать на весу свободную руку, не вызывая усталости и не нуждаясь в добавочных мышечных усилиях. Наподобие гибкого моста вся рука перекидывается к пальцам, одним концом закрепленная в надежной опоре плеча, другим — удерживаясь на пальцевой опоре. Таким образом, вся ее протяженность между двумя точками опоры остается гибкой и открытой. Кроме помощи в поддержке руки, активность плечевого пояса увеличивает объем движений и дает возможность значительно обогатить полноту и красочность звучания рояля.

В жизни мы можем наблюдать движения, которыми управляют мышцы плечевого пояса. Например: опытный пловец, выбрасывая вперед руки, набирает силу, чтобы оттолкнуться от воды мышцами плеча; крыло птицы не сгибается при полете, а поднимается и опускается при воздействии плечевых мышц; наотмашь отбрасывается вся рука при подаче мяча в большом теннисе.

Учитывая сказанное, предлагаю некоторые приемы для развития и активизации мышц плечевого пояса при игре на рояле:

1. Приподнять до уровня плеч над клавиатурой руки, уравновесить предплечье, как бы находящееся на «воздушной подушке» и не свесивая кисть, опустить только пальцы в суставах кисти. Сначала просто учиться разводить руки в стороны, сохраняя их равновесие.

2. Для включения в работу мышц плечевого пояса нависающие руки разводить в стороны на плавном глубоком вдохе, стараясь кистью руки (можно кулаком) дотягиваться до подмышек. При вдохе расширяется

грудная клетка, раздвигая и освобождая плечи и активизируя лопатки, которые двигаются, стремясь как бы сойтись на спине. Таким образом включаются в работу сильные мышцы плечевого пояса, поддерживающие протяженность всей руки над клавиатурой. При снятии, вес руки уходит обратно в плечо и освобожденная рука снова опускается на клавиатуру. Очень важно понять, что перед тем как играть, ученик, обязательно должен освободить плечи. Во время исполнения рука все время находится в действии: уже говорилось, что сначала она свободно опускается от плеча, а затем — от клавиатуры, ведя за собой отыгравшие пальцы и раскрывая плечо, поднимается, чтобы опуститься с новым запасом весовой энергии. При ведении мелодии вес руки передается по играющим пальцам и рука снимается на последнем звуке. Цикличность таких «круговых» движений напоминает «дыхание»: вдох — выдох, вдох — выдох... — как волна с силой накатывается на берег и потом отступает, чтобы набрать силу для нового прилива. Конечно, это только грубая схема двигательной системы. При живом исполнении, рука использует всю свою гибкость, помогая свободе действий. Особенно это относится к кисти, полной мельчайших движений и поворотов, которые ни учесть, ни описать невозможно. Они подвластны только планомерной ритмичности пианистического дыхания и правильно подготовленной пальцевой опоре.

Прежде чем говорить об основных движениях кисти, нужно понять значение пальцевой опоры и уметь организовать ее. Пальцевая опора необходима как руке, так и пальцам. Руке — для поддержания ее свободной протяженности на клавиатуре (вспомним «мост»), пальцам — для устойчивости в клавишах и певучести звука. Попробуем при полной пассивности всей руки, свесив плечо, только кончиками закругленных пальцев, беззвучно, глубоко до дна, нажимать клавиши. Тогда место пальцевой опоры выявится само по выступающим косточкам кисти, и палец приобретет ощущение устойчивости, как бы привставая на кончике, чтобы упереться на две клавиши и в суставах кисти. Увеличение нагрузки не должно вызвать напряжения запястья. Вся рука соответственно пружинит на косточках пясти, как на хороших рессорах.

«Пружинность» не вызывает вредной мышечной напряженности, а концентрирует нагрузку только на пальцевой опоре, сохраняет подвижность всех суставов. Обращаю внимание, что при игре рука часто не попадает в пальцевую опору, упирается в кисть и сковывает запястье, самое важное и легко ранимое сочленение руки. От двигательного перегруза скованное запястье устает и начинает болеть. Так называемая «переигранная рука» трудно вылечивается, а иногда и просто неизлечима.

Можно играть и неопертыми пальцами, не углубляя кончики, а просто поддерживая на весу руку. Но такое «поверхностное» исполнение, как будто «немыми» пальцами, теряет свою убедительность и характерность звучания. Без ощущения глубины клавиши оно однообразно и, в итоге, бессодержательно. Потому и говорится: «играть, глубоко выбирая клавиши».

Каковы же основные движения кисти?

1. Ладонь, предварительно раскрываясь над комплексом намеченных звуков, и этим освобождая пальцы, регулирует характер прикосновения: на *piano* или *forte*, на мягком или жестком звучании ладонь ведет себя по-разному. Она приспособливает всю руку к определенному движению кончика.

2. Кончик пальца, соответственно подведенный ладонью, опускаясь, цепляет и нажимает ее, попадает в пальцевую опору. Затем, поворачиваясь вместе с кончиком пальца, ладонь скользит, как будто «перекатываясь» с косточки на косточку пясти, как смычок в руках скрипача. Одновременно кисть руки «поглаживая на себя» клавиши, отодвигает предплечье и локоть. Подхватывая движение предплечья, открывается плечо, благодаря чему движется (или снимается) вся рука.

Сам по себе локоть при движении руки должен ощущать пассивность «удобного провисания», не поддерживая руку и неотяжеляя ее своим движением. Отодвигается он только со всей рукой при открытом плече. При отведении руки полезно вести локоть близко к туловищу, чтобы избежать его преждевременной активности.

Так одновременно перекрещиваются два движения: скольжение ладони по горизонтали вдоль клавиатуры и перпендикулярное ему движение предплечья — от клавиатуры, освобождающей и снимающей отыгравшие пальцы.

Остановимся теперь на работе пальцев.

Каждый палец при игре опускается на клавишу с косточек пясти сверху. Поднимаются пальцы вместе с ладонью, которая легким взмахом кисти, открываясь, откидывает пясть руки, отчего невольно приподнимаются и пальцы. Затем каждый палец сверху опускается на клавиши в устойчивую опору. Сам по себе палец не поднимается над клавишей. Это вызывает ненужное напряжение.

Готовясь взять звук, нужно избегать двойного движения, когда кончик пальца сначала прикоснется к поверхности клавиатуры, а затем нажмет на клавишу. При такой невольной задержке ноту придется брать «толчком», отчего нарушается единство сквозного дыхания всей руки. «Толчком» взятые ноты не дают длительности певучего звука, что не мыслится в художественном исполнении кантилены. Следовательно, кончик пальца должен сразу, без задержки, одним движением руки как будто «прошить» клавишу до дна. Снимается палец, только подчиняясь ведущему движению кисти, и в последнюю очередь покидает клавишу. Пальцы перед началом игры должны непринужденно свисать с ладони в суставах пясти. Нужно не забыть, что приподнимаются они над клавиатурой только вместе с открывающейся ладонью.

Почему не следует играть плоскими пальцами? Потому что важно опустить именно кончик пальца (подушечку ногтевой фаланги), где сходятся нервные окончания, чтобы тоньше чувствовать нажимаемую клавишу. Фактически играют пальцы. Все остальные действия

руки подготавливают их правильное прикосновение (сюда относится и освобождение мышц, и умелая подача нагрузки, и все движения, связанные с улучшением качества звука). Характер прикосновения кончика диктуется образным представлением звучания. Ощутить ответственный момент прикосновения легче на легком *piano*, когда палец не отягощен излишним весом руки. При этом упражнении нужно соблюдать осторожность действий, чтобы выработать привычку без задержки брать клавишу.

Можно играть, опуская пальцы «с воздуха». Можно брать звуки «снизу», заранее приготовленным на клавише кончиком, как бы «вынимая» звуки всей рукой. Такая манера лишает их малейших материальных дополнительных призвуков — ноты звучат инструментально — чисто и тянутся вместе с движением руки, уходящей к плечу. Аккорды, взятые «снизу» (без «шлепания с воздуха»), звучат особо полнокровно и долго.

Таким образом, одним дыханием отдельные звуки связываются в непрерывную линию, оформляя фразу или объединяя целый период под одной смысловой лигой. Слияние внутреннего представления движущейся мелодии с движением кисти (как бы «смычка»), можно выразить образным понятием — «поющая рука». Опертность проходящего пальца не дает звукам сливаться, а обеспечивает четкость их произнесения (вспомним по аналогии о дыхании певца при бельканто). Следовательно, играющие пальцы не падают безвольно и не отталкиваются (кроме приема *staccato*) от клавиатуры. Ладонь плавно скользит с косточки на косточку пясти, как мы плавно переступаем при ходьбе. Каждый следующий кончик опускается сверху, перенося нагрузку на следующую опору. Отыгравший цепкий кончик не должен отрываться от клавиши, пока не будет взят следующий звук.

Визуальное впечатление от игры большого мастера-пианиста иногда удивляет отсутствием какой-то привычной логики действия: кто-то играет «плоскими» пальцами; если присмотреться к Рихтеру, то он берет все ноты «с места», снизу, без всякого предварительного жеста. Не стоит применять к себе визуально наблюдаемую манеру игры, продиктованную индивидуальной приспособляемостью талантливого пианиста. Многое зависит от необычного строения руки исполнителя, что заставляет его находить для себя удобный способ для извлечения звука.

Нужна хорошая подготовленность ладони к первому звуку и чуткая интонация, чтобы в извилистом рисунке мелодии, не разрывая целостности смысловой лиги, отмечать более значительные доли и пропевать вытекающие из них связующие. Кроме дыхания и цезур большое значение имеют внутренние *crescendo* и *diminuendo*, подчеркивающие кульминационные моменты и поддерживающие непрерывную текучесть мелодии.

Плечо все время дышит, запасаясь новой весовой энергией, и ладонь может не останавливаясь скользить, опираясь на пальцы. Пользуясь подменной дыханием, можно соединить целый ряд отдельных музыкальных фраз

единой смысловой лигой, продолжая их на одном дыхании. Для этого нужно все штрихи, границы смысловых лиг и цезуры между ними предварительно осознать в слуховом представлении, чтобы четко отразить затем в исполнении.

Ощущение, как правило, трудно описать, но понять его можно через технологические приемы, раскрепощающие как внимание, так и физические движения учащегося. Неусыпное наблюдение педагога — и слуховое и зрительное, умение видеть руку своего ученика и вникать в ее движения подсказывает технологические приемы борьбы с мышечной напряженностью.

Проверяя движение руки, как уже говорилось, нужно опасаться скованности локтя, образующейся от его чрезмерной активности при неподвижном плече (скованность локтя педагог обнаруживает по острому углу локтевого сгиба, который замыкает дальнейшее движение руки). Опасность сжатия (вспомним «шланг») исчезает при отведении плеча, открывающего локтевой сгиб. Это дает возможность, минуя острый угол, раскрепостить всю руку от пальцев до плеча. Иногда достаточно самому слегка отклониться от клавиатуры, отчего непроизвольно отводится плечо, выпрямляется и освобождается сгиб локтя. Без участия плечевых мышц рука действует в половину своей протяженности.

Рационально начинать работу с основных принципов организации игровых движений. Не стоит начинать работу над освобождением кисти до освобождения плеча, или укреплять пальцы, не наметив пальцевую опору.

К основным положениям относятся:

1. Ощущение свободно нависающей руки при раскрепощении плечевого пояса.
2. Пальцевая опора.
3. Умение класть и снимать руку, не сковывая локоть и запястье.

По мере возможности нужно объяснять упражнения с точки зрения их надобности в объеме всего исполнительского процесса, чтобы ученик постепенно усваивал весь технологический комплекс игры. Такая информация пригодится в его дальнейшей работе. Иногда даже без слов, просто поддерживая движущуюся руку своего ученика, можно предостеречь ее от неправильного поворота или излишней активности и этим нормализовать свободное дыхание. Хочется перечислить наиболее часто встречающиеся недостатки в манере игры и дать некоторые советы к их преодолению.

В игре ученика нужно изъять всякую торопливость, при которой отдельные музыкальные фрагменты просто смазываются и остаются непрослушанными. Не все любят и умеют играть медленно, пропевая каждый звук и устанавливая планомерное дыхание. Таких учеников нужно учить постепенному переходу от медленного темпа к быстрому, заставляя не терять четкость каждой ноты и не ослаблять внимания к певучести каждого звука. При игре в быстром темпе ускоряются сами движения, но порядок их должен сохраняться. Следует предостеречь ученика от несколько преувеличенных

движений, характерных для медленного проигрывания. При быстром темпе все движения ускоряются и сокращаются до минимума. Игровые движения всей кисти непрерывны. Кончик пальца начинает двигаться, попав в точку опоры.

Существует прием «винтообразного» движения кончика, помогающий пальцам не расползаться по клавишам, а спокойно с той же точки опоры доставать следующий звук («собранные пальцы»): заключается он в том, что отыгравший кончик, не отрываясь от поверхности клавиши, вместе со скольжением ладони должен поворачиваться вокруг своей оси (вспомним «певучий звук», который продолжает тянуться отыгравшими кончиками, постепенно отпускаящими клавишу). «Винтообразное» движение кончика почему-то трудно усваивается, хотя техника его очень проста. Обычно ученик давит на палец, стараясь удержать его в точке опоры, чего не следует делать, чтобы не задерживать движение кисти. Смысл упражнения именно в том, что кончик, зацепив клавишу, сразу становится подвижным, не задерживая, а наоборот, открывая движение всей руки. Так как вращательное движение кончика связано с отведением всей руки, поворот его на клавише направлен против часовой стрелки (в левой руке — наоборот, палец поворачивается по часовой стрелке). Тренировка при разучивании приводит к автоматизму движений, связанных с игрой. Наступает момент, когда уже не нужно думать, как играть. Пальцы играют сами, остается только слушать себя — пьеса выучена!

При «выгрывании» открываются еще новые оттенки, обогащающие исполнение. Недаром говорится: «мы начинаем чувствовать, когда перестаем думать, и физические движения становятся рефлекторными». Само собой разумеется, что все физические движения являются результатом осмысления нотного текста. Без грамотного прочтения нотной записи — определения музыкальных фраз, акцентировки, темпа, динамики, невозможно организовать и физические движения, реализующие исполняемую музыку.

На что следует обратить внимание ученика перед началом игры?

1. Нельзя допустить, чтобы ученик сжимался, готовясь играть. Некоторым это свойственно. Обязательно надо помочь ученику освободить плечи и расслабить мышцы, чтобы почувствовать полную свободу нависающей руки.

2. Часто ученики приходят с тяжелыми от природы руками, когда локти висят, с трудом отодвигаются от туловища. О какой же «проходимости руки» может идти речь, пока она не раскрепостится и не заработают мышцы плечевого пояса?!

3. На уроке приходится объяснять, зачем нужна легко раскрывающаяся ладонь. Во-первых, раскрывая ладонь, раздвигая первый и пятый пальцы, мы освобождаем все пальцы. Во-вторых, раскрепощенная ладонь нужна для охвата аккордов и широких интервалов.

4. Со всякой вычурностью и неестественностью в манере держаться (часто от большого старания или

дурной привычки) приходится бороться примером простых бытовых движений, которые, кстати, невольно вызывают активное участие мышц плечевого пояса, что помогает при игре легко снимать с клавиатуры пальцы. Например: просто перекладывать на столе свою собственную руку; передавать кому-то портсигар или солонку; поднять руку и нажать кнопку звонка и т.п. Движения во время игры должны быть простыми и рационально направленными.

5. Некоторые ученики привыкли играть плоскими пальцами; у них отсутствует столь необходимое ощущение кончиков. Это чисто пальцевое ощущение можно вызвать, если при полной неподвижности руки, хотя бы положив ее на стол, шевелить закругленными кончиками (подушечкой на конце пальца), легко нащупывая поверхность, но не отталкиваясь от нее.

Разберем наиболее важные упражнения для правильной организации всей руки учащегося. Остановимся на двух самых существенных. Это — некоторые приемы для укрепления пальцев и работа над ощущением веса всей руки:

1. Как укрепить пальцы, иногда еще наделенные природными недостатками? Например, такими, как прогибающиеся суставы, укороченный пятый палец, который не может играть вровень с остальными; первый палец, «пришитый» и не отодвигающийся от ладони, или просто слабые пальцы, требующие специальной подготовки.

Гимнастика всегда перспективна, и к этой работе следует отнестись оптимистично. Нужно запастись терпением: то, что не получилось сегодня, завтра будет удаваться лучше! Для укрепления прогибающихся или просто слабых суставов нужно упражняться, имея под пальцами твердую основу — дно клавиши при беззвучном нажатии, или любую твердую поверхность (крышка рояля, стол и т.п.). Вертикально опуская кончики, подушечкой пальца нажимать на твердую подставку, пытаясь установить закругленное положение суставов. Продолжать это упражнение, пока весь палец не примет сводчатую форму и устойчивое ощущение опоры. Недаром строили сводчатые, а не прямые мосты — они выдерживают большую нагрузку.

Суставы пясти не должны слишком выпячиваться во время игры, за исключением первого периода тренировки в укреплении пальцевой опоры.

В процессе работы каждый может придумывать свои собственные приемы для устойчивости пальцев. Важно не просто сгибать пальцы в воздухе (хотя и это приносит пользу, развивая их). Кончики пальцев должны встречать какое-то сопротивление своему действию, для чего и нужна жесткая или упругая поверхность. Можно рекомендовать еще одно упражнение: сгибать пальцы, сильно прижимая кончики к собственной ладони.

Укреплению пальцев способствуют также приемы тяжелого *staccato* и *portamento*: *staccato* начинать приготовленным на клавише пальцем, с места резко отталкиваясь от нее закругленным кончиком и быстро отки-

дывая всю руку. На приеме *portamento* взмахом сверху стряхивать свободную горсть руки, нацеливаясь пальцем на одну намеченную клавишу. Попадая в нее, попружинить на кончике всем сводом ладони для укрепления опоры кончика.

Что касается пятого укороченного пальца, ему, в первых, требуется та же тренировка. А чтобы пятый палец почувствовал себя равноправным в ряду со всеми остальными, следует движением кисти подводить его к удобной позиции на клавише.

Уже говорилось о том, что играя, мы должны заглядывать вперед, подготавливаясь к охвату следующего комплекса звуков. Предположим, играют подряд все пять пальцев (сверху вниз или наоборот — это безразлично). Предварительно очень осторожно опустить их с воздуха, чтобы все кончики одновременно коснулись каждый своей клавиши на поверхности клавиатуры. Вы увидите, как должна будет поворачиваться кисть и вся рука, чтобы привыкнуть к удобной позиции каждого кончика для охвата всего звукового комплекса. А теперь играйте, переступая пальцами, уже постепенно подводя кисть к намеченной позиции последнего пальца.

Гимнастика на укрепление и отведение суставов первого пальца несколько отличается от предыдущих упражнений, благодаря изолированному и иному назначению его «хватательных» суставов. Если все пальцы упражнялись, нажимая кончиками на жесткую поверхность, первый палец, рассматриваясь как «рычаг» для охвата комплекса чередующихся звуков, действует несколько иначе: взяв клавишу боковой стороной ногтевой фаланги, кончик прижимается к стенке соседней клавиши, в то время как ладонь, отрываясь и вытягивая пальцы, пытается отойти от сустава, этим растягивая связку «пришитого» к ней первого пальца. С той же целью можно, крепко держась первым пальцем за соседнюю клавишу, доставать по очереди всеми остальными широкими интервалами. Можно оттягивать сустав рукой или почаше сгибать палец на воздухе, стараясь кончиком достать середину ладони. Если первый палец слишком короткий, надо кистью подводить к нему кончик соседнего играющего пальца. Иногда ученик просто боится достаточно глубоко опустить первый палец в клавишу, чтобы почувствовать опору, а оставляет его на весу. Конечно, палец при этом не может окрепнуть. Чтобы помочь ему глубоко опуститься в клавишу, сверху нажимать на кончик первого кончиком второго пальца. Полезно, опять-таки, для устойчивости, попружинить на нем.

При трудном приеме подкладывания первого пальца надо, скользя по поверхности свободно опущенным суставом, винтообразным движением передающего кончика опять-таки поворотом кисти подвести его к следующей клавише.

2. Палец должен ощущать вес руки. Иногда этого не происходит из-за направленности крупных мышц плеча и предплечья, которые задерживают ее опускание и мешают спокойно опереться на пальцы. Предлагаю

некоторые приемы для проверки ощущения веса руки в кончике пальца: сначала можно проверить на ладони другой руки (своей либо чужой), держа ее на весу, ощущает ли она силу нажимающего кончика. Если ладонь остается спокойной и может не сопротивляться нажиму, значит, создается ложное усилие — напряжена рука и палец остается инертным к ее тяжести. Если же рука свободна и движение пальца целенаправленно, поддерживающая ладонь принуждена будет упруго опускаться, поддаваясь его воле. Тогда упражнение достигает цели. Напоминаю, что при нажиме нужно действовать только подушечкой закругленного кончика, опуская его вертикально на упругую поверхность. Чтобы проще было ощутить вес всей руки, вначале можно опираться ладонью на ладонь. Затем нажимать на ладонь горстью собранных в щепотку пальцев. После этого легче будет проводить тренировку каждого пальца в отдельности.

Скольжение ладони при повороте пальцев хорошо усваивается на проигрывании нескольких нот *legato*. Существует распространенное среди педагогов упражнение: первый звук — взять, второй (или последний) — снять! Прodelывать эти упражнения на коротких отрезках нужно подготовленным на клавише кончиком свободно нависающей руки. При доигрывании последней доли снимается вся рука.

Таким образом, на одном дыхании проходит цепочка взаимосвязанных звуков, продиктованных переступающими пальцами («поющая рука»).

Часто ученики не дослушивают концы фраз, то есть длительность последней ноты, отчего сдвигается временная последовательность всей звучащей линии и нарушается ритм — укорачиваются или несвоевременно приходят цезуры, не вовремя вступают сильные доли и звучит следующая фраза. Чтобы дослушать длитель-

ность последнего звука, следует снимать палец «винтообразным» движением кончика.

Хорошую подготовку для пальцев и любой другой техники дают все этюды Черни, начиная с 200-го опуса. Они просты и не ставят задач более сложного художественного порядка. Играть этюды следует певучим звуком, с расстановкой штрихов и смысловых лиг, что гораздо интереснее, музыкальнее и полезнее, чем их механическое проигрывание. У некоторых «благополучных» музыкантов возникает вопрос — не вредно ли заниматься технологией, которая якобы отвлекает от музыки? Во-первых, не надо, чтобы она «отвлекала»! Если свободные правильные движения рассматривать не как самоцель, а как помощь исполнительскому процессу, то технология может приносить только пользу как исполнителю, так и ученику. В конце концов, разбираться в движениях собственной руки должен каждый музыкант. Ведь очень интересно проследить, как зарождающийся музыкальный образ реализуется в исполнении. Особую пианистическую трудность представляет собой работа над педалью. Я опускаю сложные вопросы педализации, так как они требуют специального исследования и отдельной разработки.

Подводя итог сказанному, хочется еще раз пожелать своим играющим ученикам, будущим педагогам, внимательно относиться к основным технологическим приемам и пользоваться ими при разучивании музыки. Возникающие на пути помехи, вызванные нарушением органических взаимоотношений основных принципов исполнительского процесса, предоставляется ликвидировать внимательному слуху и острому глазу педагога.

Приношу большую благодарность за помощь в работе моему редактору И. А. Шумейко.

Ленинград, 1978 год.
Публикация Е. Валевской

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полупропорционный.

Абзацы отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

Шрифтовые выделения — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные „”.

Нотные примеры — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5). **Сноски** — постраничные.

Список литературы составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.