

**ГБУДО Г.МОСКВЫ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ
ИМЕНИ А.А. АЛЯБЬЕВА**

**ПОСАДКА ЗА ИНСТРУМЕНТОМ, ПОСТАНОВКА РУКИ И
ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ НА ФОРТЕПИАНО В РАБОТАХ
ВЫДАЮЩИХСЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ-ПИАНИСТОВ**

Методическое сообщение

Любая деятельность требует сознательного и направленного труда. Поэтому с учащимися, особенно начинающими обучение игре на фортепиано, необходимо последовательно развивать мышление и волю, приучать их к преодолению трудностей, вырабатывать стремление самостоятельно справляться со сложными задачами, а также развивать в обучающихся творческую инициативу и воображение. Качество умений и навыков, глубина знаний и правильное суждение играют очень большую роль в развитии художественной деятельности. В работе с начинающими эти требования должны всегда соответствовать индивидуальным особенностям детей, их природным музыкальным особенностям, их возможностям усваивать учебный материал, отвечающий принципам доступности.

Учащиеся должны знать, что исполнение художественного произведения, пусть самого небольшого и лёгкого, является передачей смысловой сущности во всей полноте художественных образов, выявлением музыкальными средствами человеческих мыслей, чувств и переживаний. В музыке это можно сделать с помощью выразительных средств звучания, и это звучание нужно найти. Способами и средствами являются: с одной стороны яркость и точность музыкальных представлений, с другой стороны система исполнительских умений и навыков.

Художественное исполнение требует:

1. Правильной, удобной посадки, постановки рук;
2. Правильного звукоизвлечения с помощью правильной организации движения рук от плеча до кончиков пальцев;
3. Собранности руки и готовности к взятию того или иного звука, координации обеих рук;
4. Правильного переноса рук по клавиатуре;
5. Экономичность и пластичности движений руки и независимости пальцев;

6. Точного соблюдения приёмов звуковедения (легато, стаккато, портаменто, а также различных штрихов, лиг и т.п.).

7. Выполнения правильной аппликатуры;

8. Правильного чёткого ритма.

Все указанные умения и навыки должны служить достижению художественного исполнения, основой которого является характер и окраска звучания со всеми тонкостями и многообразием.

Посадка за инструментом.

Решающее значение для освоения всех навыков игры на фортепиано, имеет правильная посадка. Она должна быть удобной для выработки всех движений рук обучающегося и сохранять необходимую свободу во время исполнения. Садиться нужно обязательно против середины клавиатуры (примерно до-ре первой октавы). Ориентироваться можно по расположению педалей. Сидеть нужно на достаточном расстоянии от клавиатуры. Слишком близкая к клавиатуре посадка будет стеснять движения рук. Нельзя сидеть слишком далеко от клавиатуры, в этом случае руки будут находиться в вытянутом состоянии, что не даст необходимой свободы движения рук. Посадка должна обеспечивать рукам округлость, а не вытянутость. Локти при этом будут слегка отодвинуты от корпуса. Хорошо помогает обеспечить правильность посадки по высоте, стул с изменяющейся регулируемой высотой. При отсутствии такого стула нужно применять подкладки для сидения. Сидеть нужно на половине стула, чтобы корпус мог свободно наклоняться вперёд, назад, вправо и влево. Это создаёт благоприятное условие для использования в игре всей клавиатуры. Важно следить за тем, чтобы ученик не сидел на кончике стула, так как это мешает его необходимой устойчивости и опоры (опоры при игре на фортепиано в основном в стуле и в ногах). Поэтому очень маленьким детям, обучающимся игре на фортепиано, необходимо под ноги ставить скамейку-подставку.

Николаевский М. И. о посадке за инструментом:

-Корпус: В каждом отдельном случае отыскивается в соответствии с требованиями художественного исполнения наиболее удобный и подходящий к данному моменту наклон корпуса.

1) Корпус нужно держать совершенно свободно, стройно и непринужденно. Внешний вид корпуса должен быть живым, а не застывшим. Такое положение корпуса особенно важно в первоначальной стадии обучения.

2) Наклоняться корпусом к клавишам и откидываться от них можно только в том случае, когда это оправдывается художественными приёмами исполнения, отнюдь не

изменяя при этом прямой линией его, не горбиться при его движении, а также избежать сутулости, которая часто является следствием небрежности или усталости.

3) При игре наизусть наклон можно сделать большой. Клавиатура тогда от самых низких басов до верхних дискантов окажется совсем близко, а это способствует чистому исполнению самых, крупных прыжков руками.

Плечи:

1) Плечи должны свешиваться вдоль корпуса совершенно свободно. Руки тогда будут находиться в спокойном состоянии, и движения их будут мягкими.

2) Нельзя сидеть во время игры за фортепиано с высоко-поднятыми плечами: такое положение плечей, считается неестественным, вызывает напряжение мышечной системе и через некоторое время боли в затылке, вследствие неестественного положения головы, так как шея принуждена при этом уйти в корпус. Этого недостатка следует особенно тщательно избегать.

Локти:

1) Локти должны сохранять непринужденность, данную им свободно висящими плечами

2) Локти должны находиться на одном уровне с клавиатурой.

3) Локти не должны ни в ком случае прижиматься вплотную к корпусу, а также и отдаляться, то есть, слишком отклоняться в сторону от него

4) Внешний вид локтей должен служить показателем полнейшей непринужденности, свободный и спокойствия рук.

Задача правильного положения корпуса и посадки - предвидеть все условия, чтобы равномерность и стройность игры была во всех случаях независима от корпуса, и чтобы корпус никогда не принимал бы в игре существенного участия. Вопрос, о правильной посадке должен быть сознательно продумано, весьма важный вопрос потому, что корпус имеет влияние на руки, рука имеет влияние на кисть, а кисть на пальцы. Отсюда связь постановки рук с посадкой.

Постановка рук.

Огромный диапазон возможностей звучания фортепиано, разнообразия динамических и агогических оттенков исполнения, различных технических приёмов, требуют от рук определённой эластичности, обеспечения координации всех частей руки. Движения руки должны быть просты и экономичны, они должны содействовать наиболее выразительному исполнению. Такими являются основные правила постановки руки:

1. Рука должна быть лишена всякой скованности, свободна от плеча до

кончиков пальцев. В то же время недопустимо расхлябанность и вялость. Образно говоря, рука не должна быть «палкой», но и не должна быть «тряпкой». На клавиатуру нужно ставить всю руку от плеча, держа её кругло, так, чтобы локоть был слегка отведён от корпуса и был на одном уровне с клавиатурой или чуть выше.

2. При соприкосновении с клавишами пальцы должны быть слегка округлыми, но не скрюченными. Подушечка пальца соприкасается с поверхностью клавиши и хорошо её чувствует. При этом не следует ни отпускать, ни поднимать лучезапястный сустав (кисть). Рука должна быть в естественном положении это можно показать ученику, предложив ему посмотреть на руки, спокойно лежащие на коленях; в этом положении руки всегда в кисти принимают правильное положение.

3. Пальцы должны лежать на поверхности клавиш, располагаясь достаточно близко друг к другу, но не «склеиваться». При этом 2,3,4 пальцы стоят на одной линии, ближе к чёрным клавишам, 5-й палец ставится ближе к краю клавиши. 1-й палец соприкасается с клавишей боковой поверхностью.

4. Перенос руки с клавиши на клавишу на любое расстояние должен быть свободным, осуществляться одним движением, целенаправленно и экономично.

Николаевский М. И. о постановка руки:

- 1) Рука от локтя до сгиба пальцев должна представлять собою прямую линию.
- 2) Положенные руки возвышающееся над пальцами, или, наоборот, опускающиеся ниже прикрепления их, оказывается совершенно неправильным.
- 3) Кисть не должна быть напряженной, а также вялой, так как при вялой кисти вся тяжесть руки неминуемо падает на пальцы.
- 4) Кисть должна пребывать в горизонтальном положении, в состоянии эластичности, свободы и полной независимости.

Вся посадка должна быть рассчитана на полнейшую свободу и непринуждённость, движения рук и пальцев во время игры. "Вишней вид" должен оправдывать это положение. Игра должна быть спокойна, натуральна и без лишних эффектов. Нельзя забывать того правила, что иногда то, что для выучившихся может пройти без всяких последствий, для начинающих может оказаться губительным.

Техника правильного звукоизвлечения на фортепиано

Существует несколько технических вопросов о правильном звукоизвлечении, которые на определенном этапе обучения начинают волновать исполнителя:

- 1) Причины зажатия рук.
- 2) Причины статичного, негибкого запястья.

3) Как сделать пальцы крепкими, а концы пальцев цепкими, живыми и чувствительными.

4) Как научиться «петь на инструменте».

Причины зажатия рук

Основная причина зажатия рук - это неналаженный контакт между тем, что исполнитель хочет сказать (его внутреннее слуховое представление - ВСП) и тем, как это грамотно передать на инструменте. То есть, у ученика есть «знания», но нет «умений».

На пример: ученик представляет звук с движением, но не знает, что за него отвечает запястье, и как оно выражает в движении звука. Если ученик не продолжает ВСП звука в движении запястьем, то статичность запястья начинает уже влиять на ВСП движения звука — движение звука в представлении ученика начинает постепенно угасать, то есть, неправильные движения негативно влияют на наши слуховые представления. Таким образом, мышечные зажимы постепенно вызывают и психологические зажимы.

Все это является следствием того, что у ученика нет «умений». Когда он, играя, слышит, что его ВСП абсолютно не совпадают с реальным звучанием на инструменте, ученик зажимается, так как, его энергия накапливается, не находя выхода.

Теперь рассмотрим, что происходит, когда контакт «голова - руки - голова» налажен.

Мышцы рук и запястья начинают естественно двигаться, дышать, напрягаться, как при вздохе и расслабляться, как при выдохе. Все это благодаря тому, что движение мышц рук полностью связано с ВСП исполнителя. И если исполнитель хочет что-то изменить в своих ВСП - динамику звука или штрих - движения мышц рук сразу перестраиваются на нужное ВСП. А для того, чтобы все движения были умными и естественными, у исполнителя должны быть точные ВСП того, что он хочет сказать - как и у здорового человека, который знает, что он хочет сделать (взять яблоко, например) и знает, как он будет это делать (возьмет яблоко).

И. А. Левин о напряжении на пальцах: «Шесть лет я находился постоянно под наблюдением Кризандера. Он развивал хорошую технику в старомодном стиле. Это значит, что я мог играть весьма быстро и сильно, но мои пальцы были ужасно напряженными. В самом деле, после нескольких часов занятий мои пальцы чувствовали крайнее утомление и мучительно болели. Я видел, что другие играют часами без заметных усилий, и понимал, что скорее всего иду неверным путем. К этому времени я играл несколько сонат Бетховена и многие транскрипции Листа, такие как марш из «Тангейзера» Вагнера-Листа и т. д. Именно в это время я пришел в консерваторию и стал учеником Сафонова, Тогда Танеев был директором консерватории, и дирекция настояла на том, что хоть я и был технически готов к поступлению, но еще не подходил по

возрасту. Соответственно, Сафонов учил меня частным образом дома в течение шести месяцев.

Трудно забыть мое разочарование, когда я понял, что должен вернуться к пятипальцевым упражнениям, таким как в упражнениях Ганона. Это был большой шаг назад по сравнению с Маршем из «Тангейзера». Однако Сафонов сказал мне, что причина моего утомления в занятиях была в том, что я никогда не давал возможности своим мышцам приобрести правильную силу, и что я напрягал их постоянно. Он не терпел никакой жесткости, но в то же время он не допускал неестественные движения руки. Бывало, он клал что-нибудь на тыльную сторону моей кисти, когда я играл гаммы и пятипальцевые упражнения, с предписанием: нельзя было позволить предмету упасть. Чтобы добиться этого, я поначалу действовал просто одним пальцем, но при этом должен был ударять клавишу снова и снова без малейшего напряжения. Он был одним из самых внимательных и настойчивых преподавателей, каких только можно вообразить, следил за каждым мускулом, как кот следит за мышью, никогда не позволял мне взять следующую ноту, если рука не была совершенно свободна от напряжения. Это был один из его секретов ежеминутное внимание к каждой детали. Американские слушатели, должно быть, заметили это, когда он дирижировал Нью-Йоркским филармоническим оркестром».

Концы пальцев

Концы пальцев отвечают за качественное представление звука. Поэтому причиной вялых концов пальцев является отсутствие у исполнителя четкого и качественного ВСП всех градаций звука: тембра, гармонии, динамики, баланса, окраски и педали. Именно поэтому исполнителю часто сложно сделать даже простейшую динамику.

Когда у исполнителя есть четкое ВСП всех градаций звука, то в том же случае со сменой динамики ученик представляет желаемый звук и качественно выполняет пожелание педагога.

Таким образом, если у исполнителя есть четкое ВСП всех градаций звука, его концы пальцев становятся цепкими, крепкими, чувствительными и так скажем «умными». Пальцы сами начинают чувствовать, где им больше раскрыться, чтобы площадь соприкосновения подушечек пальцев с клавишей стала больше (для достижения максимально объемного и певучего звука), а где подсобраться (для четкого и ясного звука). Конец 1-го пальца также вынужден научиться «брать» звук и играть не за счет запястья, а работать самостоятельно.

Первое прикосновение это почти священнодействие. В звук надо погружаться. Нужно напомнить ученику о том, что он видел внутри инструмента, что клавиша это продолжение молоточка, который должен прикасаться к струне, и если прикосновение к

клавише будет резким, то молоточек ударит по струнам, и им будет больно. Погрузив палец в клавишу, необходимо дослушать звук до полного исчезновения. Многие ученики слышат только начало звука, упуская важный момент его протяжённости и перехода в следующий. А ведь желательно помнить, что звук имеет три одинаковые для слуха стадии: начало, продолжительность и конец.

«Дослушивание это не покой, а движение звука, именно в нём заключено зерно развития музыки», считал известный педагог Е.М. Тимакин, а А. Гольденвейзер говорил: «Должна быть иллюзия, что ноту, которую он взял, всё время ведёт как бы смычком, что она всё время в его власти, хотя на самом деле этого и нет».

И.А. Левин: Нам следует признать тот факт, что туше во многом индивидуальное качество, и что естественное строение руки исполнителя здесь значит гораздо больше, чем принято думать. В старину считалось, что хорошая пианистическая рука длинная, костлявая, худая, с твердыми кончиками пальцев. Может быть и так, для исполнения вьющихся пассажей и большой скорости; однако для извлечения красивого звука такая рука может быть очень неподходящей.

Пение на инструменте

Со стороны каждый музыкант может точно определить, «поет» у исполнителя инструмент или нет. Объяснит он это просто — если исполнитель дает лететь, жить и вибрировать звуку до конца, значит, инструмент у него поет. Если он зажимает, забивает и накрывает звук «медным тазом», значит, инструмент у исполнителя не поет. И сам он не играет, а «стучит» на инструменте. Как же петь на инструменте? Для пения нужен голос — у исполнителя это ВСП звука с движением. Ученик умеет этим голосом говорить, играя на инструменте (басом, меццо-сопрано или сопрано). Для этого он может сыграть гамму с ВСП движения звука, проследив за правильными движениями запястья, локтя и корпуса. Но для того, чтобы этим голосом петь, а не говорить, исполнитель овладевает «знаниями» правильного интонирования звуков и «умениями» грамотно передавать интонирование на инструменте с помощью веса и верной посадки. И, когда исполнитель овладевает правильным интонированием с весом и представлением звука в движении, у него появляется чувство того, что он поет, играя на инструменте. Это осязаемое чувство, дает большую свободу в мышцах, так как энергия исполнителя, благодаря весу, переливается через ноги, таз, корпус, руки и пальцы в клавиатуру инструмента, в это время у исполнителя появляется ощущение того, что один звук перетекает в другой.

Итак, правильное звукоизвлечение это:

- 1) Точные ВСП о том, что исполнитель хочет сказать.

2) Чувствительные и живые концы пальцев, которые полностью передают на инструменте ВСП о звуке.

3) Движения запястья, локтя и корпуса, которые полностью отражают ВСП.

4) Владение правильной интонацией и весом, то есть, владение "пением на инструменте".

А.П. Шапов о пении на инструменте:

Фортепианный звук возникает внезапно подобно, например, звуку колокольчика. Он складывается как бы из двух моментов: за начальным «звуковым взрывом» следует менее громкое «пение струны», постепенно угасающее. Фортепианный звук в основном непоправим: после того как он возник, единственная возможность несколько изменить его окраску состоит в том, чтобы включить или, наоборот, выключить правую педаль. Это свойство фортепианного звука (непоправимость) требует, чтобы играющий точно предвосхищал, тщательно готовил в воображении каждый ближайший мотив или фразу.

Особый характер фортепианного звука (начальный «взрыв» и последующее «пение») создает при обучении некоторые трудности: восприятие «взрывов» иной раз заслоняет восприятие «пения», и ученик, как говорят, «не слышит продолжения звука»; это означает, что он не имеет правильного представления о реальном звучании и не может, следовательно, нужным образом его регулировать. В связи с этим в методических работах разных авторов неоднократно высказывалась мысль, что ученикам необходимо специально упражняться в восприятии тянущихся звучаний: для этого извлекается либо один звук, либо целый аккорд, который и выслушивается внимательно до полного затухания. Кроме того, полезно играть медленные двухголосные последования - для тренировки в непрерывном восприятии двух голосов (один из голосов может быть исполнен *staccato*). Полезно, наконец, чтобы ученик, замедленно играя полифоническую ткань, время от времени останавливался и вслушивался в звучание всех имеющихся голосов (остановки лучше делать перед переходом долгих звуков в следующий звук).

Протяжную фортепианную мелодию на этом основании принято сравнивать с рисунком, нанесенным пунктиром; при этом в воображении играющего и, одновременно, в восприятии слушателя этот пунктирный рисунок преобразуется (корректируется, наполняется, объединяется) активной работой слухового воображения и эмоциональной сферы и мысленно превращается в непрерывную певучую линию. Полноценность протяжной мелодии, интонируемой на фортепиано, зависит и от художественного качества «идеальной» мелодии, развертываемой воображением играющего, и от того, насколько точно реальные звучания соответствуют этой идеальной мелодии в каждом данном ее моменте.

Фрагменты из «беседа о музыкальном воспитании и обучении детей» и из статьи «Об исполнительстве» А.Б. Гольденвейзера о постановке рук и борьбе с напряжением.

«Когда начинают обучение игре на каком-нибудь инструменте или пению, то обычно возникает вопрос о так называемой «постановке» рук или голоса. Я считаю этот подход, который в самом термине содержит грубое противоречие, в значительной степени ошибочным. Весь процесс музыкального исполнения есть процесс постоянного движения, а понятие «постановки» включает в себе элемент неподвижности. Между тем можно говорить только о движениях и ощущениях во время игры, сам процесс игры есть скорее борьба, преодоление всякой постановки: мы во время игры должны быть все время в движении, а не устраивать «постановку». Надо исходить из естественного положения человеческой руки, помня, что руку надо не «ставить», а двигать. Постоянно наблюдается, что играющие на фортепиано напрягают руку, и педагоги с этим борются, причем часто безуспешно. В движении мы должны стремиться к тому, чтобы тот результат, которого мы хотим достигнуть, был получен с минимальной затратой напряжения и движения. Основой для исполнения как у начинающих учеников, так и у зрелых артистов должно быть соответствие звукового образа с движениями и ощущениями рук.

«Я попутно говорю о движениях, но никогда не говорю специально о постановке руки в отрыве от музыкального материала. Каждое движение должно диктоваться требованиями музыкального образа. Всегда надо знать, какое звуковое впечатление я должен произвести, и подумать, каким кратчайшим путем с наименьшей затратой сил я могу его добиться. Я убежден, что руки как таковые не имеют столь решающего значения, как это часто думают, а все в гораздо большей степени зависит от нервно-мозговых центров. Мы знаем много примеров хороших и выдающихся пианистов с не очень хорошими руками. Например, об одном из моих учеников я думал, когда он мальчиком ко мне пришел, что он очень музыкален, но виртуозом никогда не будет, так как у него очень плохие руки; между тем из него выработался отличный виртуоз. У Иосифа Гофмана была небольшая руки и т.д.» Девизом исполнителя должно стать: «Не учить тело движениям, а учиться у него».

Используемая литература:

1. Николаевский М.И. Консерваторская постановка рук на фортепиано. Изд. 6-е _
М.: Ленанд, Москва, 2021 г.

2. Левин И. Искусство игры на фортепиано: Учебное пособие / И.Левин; Перевод с английского Н.А. Александровой, С.Г. Денисова; Научное редактирование С.Г. Денисова _ 5-е изд., стер._ Санкт-Петербург : Лань : Планета Музыки, 2021 г.

3. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепиано техники, Изд. Музыка, Москва 1968 г.

4. Лауровой Н.А. Методическая работа на тему: «Основные двигательные дефекты у пианистов и методы их устранения», Москва. 2022 г.