

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музично-практичної підготовки

Тетяна Кривицька

ФОРТЕШАНО

методичні рекомендації

з вибіркової навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво» для студентів
спеціалізацій «Хорове диригування» та «Естрадний спів»

Луцьк – 2018

УДК 78.071.4+781.68
ББК 85.03(0).85.31.70/79
К-63

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
 (Протокол №4 від 21.12.2016 р.)

Рецензенти:

Коменда О.І.,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
 доцент кафедри історії, теорії мистецтв
 та виконавства Східноєвропейського
 національного університету
 імені Лесі Українки

Тиможинський В.А.,

Заслужений діяч мистецтв України,
 голова Волинського осередку
 Національної спілки композиторів
 України, голова предметно-циклової
 комісії музично-теоретичних дисциплін
 Волинського коледжу культури
 і мистецтв імені І.Ф. Стравінського

Кривицька Т.А.

К-63 Фортепіано: методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання для студентів спеціалізацій «Хорове диригування» та «Естрадний спів». – Луцьк: Вежа-Друк, 2018. – 16 с.

Методичні рекомендації з дисципліни «Фортепіано» для студентів спеціалізацій «Хорове диригування» та «Естрадний спів» освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» складено на основі навчальної програми та робочої навчальної програми курсу. Вони розкривають зміст і послідовність роботи над розвитком фортепіанної техніки у студентів, що опановують володіння інструментом на загальному рівні, і можуть використовуватися в навчальному процесі як для підготовки до аудиторних занять, так і в процесі самостійної роботи.

УДК 78.071.4+781.68

ББК 85.03(0).85.31.70/79

Кривицька Т.А., 2018
 Східноєвропейський національний
 університет імені Лесі Українки, 2018

ЗМІСТ

1. КОНТАКТ З КЛАВІАТУРОЮ.....	4
2. РОБОТА НАД РОЗВИТКОМ ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ.....	6
3. ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ФОРТЕПІАННОЇ ГРИ.....	10
4. БОРОТЬБА З НЕДОЛІКАМИ ПОСТАНОВКИ ПІАНІСТИЧНОГО АПАРАТУ.....	15

1. КОНТАКТ З КЛАВІАТУРОЮ

Фундаментом оволодіння прийомами фортепіанного виконавства є контакт пальців виконавця з клавіатурою – відчуття безперервного зв'язку вільної керованої руки з клавішою. Це передбачає уміння спрямовувати вагу руки в клавішу, навички користуватися в процесі звукоутворення вагою вільної руки.

Контакт з клавіатурою змінюється залежно від характеру музики, динаміки, темпу, фактури. Проте головною у всіх випадках залишається необхідність досягнути відчуття опори на клавіатуру. Причини відсутності належного контакту з клавіатурою навіть серед студентів коледжів та університетів можуть бути різними. Серед них найпоширенішими є затисненість виконавського апарату взагалі та неправильне виконання активних пальцевих ударів.

Для відновлення або налагодження контакту руки виконавця з клавіатурою існує ціла серія прийомів. Зокрема, в якості технічних вправ варто використовувати швидкі одноголосні послідовності, мелодії кантиленного характеру і акорди. Важливою умовою тренування при цьому є слухова активність виконавця. Як правило, технічна довершеність виконання йде в нерозривному зв'язку із активністю слухового контролю. Ісування одного без іншого можливе лише як рідкий виняток і є дуже короткочасним.

При виконанні одноголосних вправ слід дотримуватися повільного темпу. До натиснення клавіші палець має доторкнутися до неї, кисть в цей час має бути опущеною дещо нижче клавіатури, плече вільно висіти вздовж корпусу. Взяття звуку здійснюється шляхом енергійного, короткого поштовху всієї руки від плечового суглобу, кисть рухається вверх, палець, що витримує в момент поштовху велике навантаження, немов би хапає клавішу. Таке забезпечує звукоутворення міцне, але позбавлене неприємної різкості. Після цього рука швидко повертається до початкового положення, для того, щоб взяти наступний звук. Вправи граються legato. Має бути відчуття, що рука «входить» в клавішу.

Важливим елементом тренування контакту з клавіатурою є виконання одноголосних послідовностей групами з кількох звуків, кожна з яких береться одним порухом руки. Рука спирається при цьому не на кожен палець окремо, а на всю групу сумарно. Вправа починається з невеликого пластичного замаху, необхідного для отримання інерції руху, потім відбувається занурення пальців в клавіатуру і зняття кисті. Все це повинно відчуватися як один, цілісний процес. Пальці при цьому повинні грати без підйому. Їхня самостійність зосереджена в кінчиках останньої фаланги.

Наступний етап опанування контакту з клавіатурою полягає у виконанні одноголосних послідовностей з великою кількістю звуків в швидкому темпі. Тут треба слідувати за правилом: чим швидший темп – тим меншою повинна бути вага руки. Пальці в швидких темпах вже набувають певної

самостійності. Звучання повинно бути дзвінким, розсипчастим. В кожній групі звуків необхідно знайти інтонаційний центр, виражений двома-трьома звуками, і відповідний йому центр фізичного натискання. Як правило, музична і рухома доцільність співпадають і припадають на 3-й, 4-й та 5-й пальці. В якості матеріалу для розробки вищевказаних прийомів можна використовувати етюди Карла Черні, Муціо Клементі, ноктюрни Фридеріка Шопена, Ференца Ліста, Петра Чайковського.

Для набуття хорошого контакту з клавіатурою корисною є гра акордів. На початковому етапі засвоєння цих прийомів треба застосовувати підходи, описані при виконанні одноголосних послідовностей. Проте в подальшому, коли буде розпрацьовуватися навичка браття акордів зверху, без попереднього доторку до клавіш, необхідно шукати відчуття занурення руки в клавіатуру і пальцевого хапання в момент взяття акорда. Починати здобуття навички взяття акордів рухом зверху необхідно в повільному темпі.

Тренування пальцевої гри повинно здійснюватися в умовах слухового контролю, щоб удар пальцями не підмінявся яким-небудь іншим рухом руки. Пальці повинні діяти самостійно, при цьому рука має залишатися вільною. Вимога свободи обмежує силу, з якою палець опускатиметься на клавішу. Для різних рук і різних пальців вимога ударяти клавішу якомога сильніше буде мати різну якість. Слід пам'ятати, що удар пальця повинен бути сильним, але самостійним, і не викликати затиснення руки.

Важливо, щоб підйом пальця, яким треба буде грати звук, відбувався одночасно із взяттям попереднього звука. Жодних повторних підйомів пальця перед грою допускати не можна. Дуже корисно повторювати сусідні звуки, на зразок трелі. Також слід стежити за тим, щоб палець піднімався на значну висоту і був точно спрямованим в центр клавіші. При цьому рука повинна залишатися вільною. Про це треба пам'ятати постійно. Вправи треба продовжувати лише до того часу, поки не відчувається втома. Якщо рука починає втомлюватися, то продовжувати вправу не варто. Також слід пам'ятати, що після повільних, з високим підйомом пальців вправ, грати в швидкому темпі не можна. До швидкого темпу необхідно переходити поступово і зі знанням справи.

2. РОБОТА НАД РОЗВИТКОМ ТЕХНІКИ ВИКОНАННЯ

Усілякій технічній роботі повинно передувати усвідомлення музично-художніх завдань твору, який вивчається. Піаніст повинен конкретно уявити собі характер звука, його силу, тембр, співвідношення різних фактурних пластів, темп. При розучуванні гам і арпеджіо також необхідно вибирати тембр, силу звука, спосіб артикуляції. Важливою музичною вимогою є знання темпу і відчуття енергії руху твору, який вивчається. Необхідно прагнути до справжнього темпу. Досягнення необхідного темпу пов'язане із розвитком відчуття пульсації, яка є проявом ритмічного темпераменту.

При роботі над художнім твором, тоді, коли в цілому, скелет музичного тексту здається вивченим, розпочинається робота над дрібними деталями тексту, їхнє шліфування. Саме в цей момент, як правило, студенти не можуть відповісти на питання, що саме в їхній грі їх не задовольняє. Вони розуміють, що їхнє виконання сповнене недоліків, проте яких саме – сказати не можуть. Таке явище пов'язане із їхнім невмінням слухати себе – повним чи частковим. Технічна робота протікає за схемою: почути помилку – усвідомити її – виправити.

Природне для емоційної людини емоційне ставлення до твору, який вивчається, суперечить отриманню навичок слухового самоконтролю. Більшість студентів сприймають свої музичні відчуття, як тотожні реальному звучанню, і не помічають багатьох погрішностей в своїй грі. Як правило, найшвидше усвідомлюються фальшиві ноти, слабкість звучання, пов'язана з м'язовою втомою. Набагато важче почути незначні нерівності в пасажах, акомпанементах, ті численні випадки, коли пасаж в цілому немов і виходить, але якісь окремі звуки «вилазять» або «пропадають». Особливо поширеною серед студентів є неточність артикуляції при грі *non legato* і *staccato*.

Предметом особливої уваги професійних педагогів є виховання у студентів смаку до гармонійно виконуваних акордів, боротьба з нерівністю звуків, які входять до складу співзвуч. Студенти нерідко не помічають різкого *forte*, незвучного, гаснучого *piano*, невідповідності і неузгодженості мелодії та акомпанементу, особливо в плані динамічної збалансованості звучання. Для багатьох студентів притаманні динамічні прорахунки – зміщення динамічних центрів фраз, випереджений або запізнілий прихід до кульмінації, а також занадто поспішний чи запізнілий її спад. Поширеними є випадки передчасної підготовки нюансів, котрі мають бути раптовими.

Всі ці недоліки гри походять від невміння слухати себе і усвідомлювати почуте. Таким чином, першою обов'язковою вимогою в технічній роботі піаніста є свідомо поставлена звукових завдань, другою ж – сумлінний звуковий контроль, що дає змогу в кожен момент занять зафіксувати і усвідомити все, що зіграно неправильно і що треба виправити в подальшому.

Фіксувати недоліки звукоуворення при виконанні п'єси повністю або ж крупними розділами – досить важко. Оскільки, поки студент дограє твір до кінця, то багато з допущених помилок він встигає забути. Звідси витікає обов'язкова вимога вчити твір невеликими фрагментами. Для того, щоб ліквідувати помилку, необхідно задуматися над її причинами, тобто поставити собі питання: «Чому не виходить те чи інше місце?» В деяких випадках лише постановка цього питання фактично дорівнює перемозі над проблемою, в інших – підказує, як правильно працювати, щоб побороти труднощі та помилки.

Причини технічних невдач студентів можна звести до кількох груп – способи гри в повільному темпі механічно переносяться в швидкий темп, рука не бере належної участі в ігровому процесі, допускаються аплікатурні помилки, відсутнє розуміння особливостей фактури, манера гри – графаретна і не враховує «малюнок» пасажа, його рельєф, студент не володіє позиційною грою і методом технічного групування (фразування). Все разом це приводить до порушення принципу «економності» гри.

Граючи твори класичного репертуару, студент повинен дбати про те, щоб дії плеча і передпліччя допомагали б пальцям, а самі пальці витрачали якомога меншу кількість м'язової енергії. Особливо важливо дотримуватися цього в момент переходу від розучування твору в повільному темпі до гри в швидкому темпі. Способи гри в швидкому темпі є кардинально іншими порівняно з повільним темпом. Для того, щоб грати швидко, необхідно грати «близько», а для того, щоб рука не втомлювалася необхідно опанувати навичку відпочинку під час гри. При всій різноманітності швидких послідовностей в класичному репертуарі можна стверджувати, що ступінь натискання є зворотно пропорційним темпу: чим швидшими є рухи, тим легшими будуть додаткові натискання. Перебільшення натискань може привести до втрати рухливості пальців.

Швидкі пальцеві побудови у творах композиторів ХІХ–ХХ століть відрізняються від класичних творів більшою широтою охоплення клавіатури і відмовою від загальних форм руху. Звичайні гами, короткі, ламані та довгі арпеджію поступаються місцем більш складним, індивідуалізованим видам фактури. Те ж відбувається в сфері акомпанементу. На зміну альбертієвим басам, коротким арпеджію та гамоподібним секвентним побудовам приходять широко розміщені по клавіатурі, мелодизовані акомпанементи композиторів-романтиків. Значно збільшується кількість подвійних нот, акордів, октав, що ставить перед піаністами складні технічні завдання.

Якщо при грі творів класичного репертуару участь руки в грі має допоміжне значення, то у романтиків і композиторів ХХ століття поряд з рухами пальців суттєво зростає роль кисті, передпліччя і плеча. Рухи руки піаніста значно різноманітніші, ніж рухи пальців. Як правило, студенти порівняно легко оволодівають рухами пальців, але свідомою роботою над рухами рук дається їм набагато складніше. Перше – однообразне, і тому досягається легше. Друге – багатообразне, і тому вимагає самостійного

мислення, здатності знаходити зручні ігрові відчуття, доцільність технічної роботи.

До ключових труднощів романтичного репертуару належить необхідність грати розтягнутими пальцями. При цьому пальці втрачають силу, а рука втомлюється швидше. Щоб уникнути вказаних загроз необхідно застосовувати так звану позиційну гру. Ознакою позиції є незмінюване положення першого пальця. Будь-яка гама, арпеджіо складаються з кількох позицій. Вони граються шляхом напівлегатного зісковзування з позиції на позицію. Рука при цьому рухається найкоротшою траєкторією, а підкладання першого пальця замінюється перекладанням. Кожна позиція, а в подальшому і кілька позицій виконуються єдиним рухом руки. Це дає вигравш в швидкості і розвантажує увагу виконавця (замість численних «наказів» зіграти кожен ноту свідомість має дати їх значно менше, залежно від кількості позицій).

Уміння зв'язати позиції між собою більшість студентів набуває достатньо швидко при намаганні досягнути мелодичної неперервності, злитності руху. Однак важливо, що при зміні позицій рука (кисть) має пересунути на всі ноти наступної позиції. При цьому рух кисті має бути гнучким і м'яким і вести пальці до їхніх клавіш найбільш прямим шляхом.

При позиційній грі дуже велике значення має взяття останнього звуку перед зміною позиції. Він береться легким самостійним рухом пальця. Натискування руки на останню клавішу є шкідливим і може зробити занадто тяжким переліт руки на нову позицію. Самостійний пальцевий удар на останній ноті дає змогу руці отримати необхідну інерцію для перельоту (заміняє підготовчий замах). Це немов трамплін, від якого відштовхується рука. Щоб досягнути максимальної ефективності при зміні позицій дуже корисно грати останню пару нот з подвоєннями, що допомагає зосередитися на виробленні комплексу: чіткої гри останніх пальців позиції – раптового перельоту руки на нову позицію.

Іншим, не менш важливим боком оволодіння складною фактурою, є метод технічного фразування або групування, відкриття якого пов'язують з ім'ям Феруччо Бузоні. Технічне фразування – наступний, значно вищий порівняно з позицією, ступінь технічного мислення. Позиційна гра входить до методу технічного фразування, як її складова частина. На відміну від позиції, технічна група не визначається зовнішніми ознаками. Для того, щоб навчитися шукати зручне технічне фразування, необхідно усвідомлювати, що незручно, і якому пальцю важко. Можна спробувати почати виконувати групу нот з того пальця, якому найважче. Можна спробувати почати грати групу нот з різних пальців і таким чином виявити, що є зручним, що допомагає, а що навпаки є незручним. Типовим завданням технічного фразування є об'єднання кількох позицій з метою досягнути дуже швидкого темпу.

Метод технічного фразування допомагає піаністу в організації доцільних дій руки (кисті, передпліччя, плеча). Не треба думати, що рухи руки повинні бути помітними, оскільки помітні рухи, як правило, позбавлені економності.

Натомість, рухи рук в пальцевій техніці повинні бути пластичними, малопомітними і знаходяться в сфері м'язових відчуттів. Аплікатуру треба вибирати свідомо, при чому на початковій стадії роботи. Для цього треба, передусім, добре вивчити авторські та редакторські вказівки. Але не варто сліпо, бездумно завчати все, що написано в нотах. Найкращою є та аплікатура, яка дає змогу найбільш точно передати смисл того чи іншого музичного твору. Інший важливий принцип – зручність аплікатури для піаніста, із врахуванням індивідуальних особливостей його руки. Аплікатуру треба вибирати, граючи в швидкому темпі. В швидких пальцевих побудовах необхідно прагнути до того, щоб один і той самий палець використовувався по-можливості рідше.

Контролювати свої м'язові відчуття, не допускати затисненості рук, їх втомлюваності – неодмінна умова успішної технічної роботи виконавця. Нерідко причиною втомлюваності рук є невміння справлятися з фактурними труднощами. Тому важливо, щоб всі види техніки виконувалися максимально просто, легко і економними засобами.

3. ОСНОВНІ ПРИЙОМИ ФОРТЕПІАННОЇ ГРИ

Руки рук видатних виконавців є дуже різноманітними. Залежно від музично-звукових і фактурних завдань рухи піаністів набувають найрізноманітніших положень.

Фортепіанний прийом – це ігровий рух, за допомогою якого піаніст найбільш простим і зручним способом долає специфічні фактурні труднощі, досягаючи при цьому потрібного йому художнього звукового результату.

Уміння «співати» на фортепіано – один з найважливіших прийомів техніки піаніста. Руки піаніста в кантілені повинні бути сильними і точно спрямованими в клавіатуру, але одночасно м'якими і пластичними. Емоційне ставлення до мелодії – один з найважливіших боків музикальності людини. У виконанні кантілени основне – використання ваги руки, опори на клавіатуру. В кантілені вага руки регулюється м'язовою роботою. Найважчим є донести необхідну частину ваги руки в клавіатуру плавно, без поштовхів, але водночас не дати розтратити її, адресувавши в закінчення пальця. Положення пальців має бути витягнутим, м'яким, з клавішою має контактувати подушечка пальця.

У виконанні фрагментів *non legato* і *staccato* важливо не тільки підібрати відповідну артикуляцію, але і витримати її протягом усього фрагменту однаковою. Основний прийом виконання цих штрихів: рука вниз – палець до себе. Особливо важко зберегти артикуляцію у фрагментах з елементами поліфонії, коли одна рука працює за дві – виконує два елементи музичної тканини.

У виконанні акордів спостережено таку закономірність: якщо сила звука в акордах залежить від влюченої в гру маси, а також від швидкості падіння руки на клавіші, то краса звучання досягається за допомогою хапальної активності пальців в момент взяття акорда. Їх дія є немов би ресорою, яка пом'якшує удар руки.

Чітке, струнке виконання пунктирних ритмів, особливо в акордовому викладі, переважно пов'язують з особливими властивостями рук, їх пристосовуваністю, величиною, масивністю. Прийом цей заснований на принципі поділу праці. Короткий за тривалістю акорд береться пальцями «до себе», довгий – поштовхом усієї руки «від себе». Зі збільшенням темпу ці рухи зближуються. В швидкому темпі виконання акордових пунктирів представляє собою єдиний рух: поглядом розчленувати те, що відбувається, майже неможливо. Рука повинна брати кожну наступну пару акордів зверху. Попереднє торкання клавіатури в швидких темпах також неможливе. Однак, випрацювання прийому повинне починатися не зверху, а «з місця» – пальці торкаються клавіш, потім – самостійно беруть короткий акорд і в наступний момент рука відштовхується вже від другого – довгого акорду. Після цього вона спокійно опускається на наступний акорд. По мірі оволодіння прийомом

короткий акорд стає все коротшим. І під час тренування, і в художньому виконанні короткий акорд слід виконувати ріано. Адже в тих випадках, коли короткі акорди виконуються *forte*, ритм втрачає свою пружність, звучність стає важкою, а музика втрачає енергійний характер.

Невміле виконання пунктирного ритму в мелодіях приводить до порушення їхньої плавності, зв'язності. Тут більше, ніж де-інде важливою є слухова вимогливість студента, його прагнення виконати мелодію виразно. Прийом сам по собі, без уявлення про те, що має бути досягнуто, не забезпечує успіху. Якщо ж музичний задум існує, то правильний прийом стає неоціненним засобом його втілення.

Існують певні секрети роботи над трелями і тремоло. По-перше, працювати над ними необхідно в повільному темпі. Вчити трелі і тремоло краще в певній ритмічній структурі, краще всього тріолями, оскільки вони передбачають чергування наголосів на різні пальці. Переходити до швидкого темпу необхідно в тих самих ритмічних малюнках, цим забезпечується пришвидшення темпу.

При виконанні трелей в повільному темпі пальці варто заокруглювати. Це сприятиме чіткому і сильному їх звучанню. Однак, обертальні рухи передпліччя в повільному темпі робити недоцільно. Разом з тим, в швидкому темпі робота пальців навпаки добре поєднується з обертальними рухами передпліччя. При цьому пальці немов би тримаються за клавіші, підйому немає жодного. Піаніст має навчитися виконувати трелі всіма пальцями.

Короткі трелі ще важчі для виконання. Трудність ця зумовлена їхньою значною швидкістю та необхідністю легкого звучання. Саме тому виконання коротких трелей потребує великої зібраності і концентрації уваги. Тут немає часу думати про кожен звук, необхідно охопити одним вольовим імпульсом увесь малюнок трелі, що повинно проявитися у відповідному одному рухові руки, який об'єднує легкі, дрібні дії пальців.

Точки уваги в таких трелях – початок і кінець. Гра починається з невеликого помаху руки, в якому набувається необхідна інерція руху. Під час помаху пальці повинні відчувати рухливість. Цей рух нагадує холості рухи ножицями. Думати під час помаху треба не про початок трелі, а про її завершення. Подолавши цю трудність, вдається уникнути обважніння трелі.

У грі октавами завжди бере участь плече, передпліччя, кисть та пальці. Ступінь їх задіяності може бути різною. Останнім і визначається різноманітність способів, якими виконують октави, залежно від музично-звуккових завдань. Однак, починати роботу над октавами слід не з вивчення їхньої різноманітності, а з вироблення основної навички – участі всієї руки (від плеча) у взятті октави. Всі недоліки виконання октав, в тому числі й затиснення та втома рук, відбуваються через те, що студенти не вміють грати від плеча.

Початок роботи над октавами нагадує роботу над *non legato*. Рука всією вагою переступає з октави на октаву. Звучання *forte*, тривалість октави витримуються повністю. Під час помаху рука не повинна ні на хвилину

зупинятися. Помах – це момент переходу з однієї октави на іншу. Віднаходженню відчуття гри від плеча сприяє наступна вправа: октави граються зовсім витягнутою рукою. У вправах необхідно слідкувати за положенням першого пальця – на білих клавішах він знаходиться поблизу чорних, на чорних – біля їхнього закінчення. Також слід уникати випадкового торкання середніх клавіш, що забруднює музичний текст.

Роль пальців у виконанні октав – хапальна. Вони виконують функцію амортизаторів і страхують від розтягнутості зап'ястка. При помаху пальці трохи збираються, при опусканні – розкриваються. Фіксованим положенням пальців октави грати не рекомендовано, вони мають бути м'які, гнучкі і за потребою рухливі. Навичка взяття – хапання виробляється переходом лежачої на клавішах руки з однієї октави на іншу, при цьому в процесі легким взяттям октави самостійними першим та п'ятим пальцями.

Робота над розвитком кисті – одноманітна. Це гра перебільшеним, ізольованим рухом кисті в повільному темпі. Рука при цьому немов би відключається. Долоня різко відскакує від взятої клавіатури вгору, немов пальці натрапили на щось гаряче, чи на голку. Темп не надто повільний. Проте довго виконувати цю вправу не рекомендується, оскільки вона є втомливою для кисті, хоча й єдина розвиває її рухливість і гнучкість.

Навчання гри ламаних октав – досить важке. Технічних хитрощів тут майже не існує. Завдання полягає в тому, щоб відчувати внутрішню вісь обертання руки. Якщо таке відчуття знайдено, то до нього необхідно додати опору на перший палець в правій руці і п'ятий (четвертий) – у лівій. Тут всю справу вирішують самостійні пошуки зручного виконання. Можна рекомендувати чергування гри звичайних та ламаних октав, що дає змогу відчувати сильну долю як основну опору у грі ламаних октав. Головне – не давати волі пальцям, а грати за допомогою обертальних рухів передпліччя.

Терцієві пасажі, як правило, потребують значної технічної вправності. Успішне оволодіння ними можливе лише на базі значної пальцевої техніки. Специфіка терцієвих пажів полягає в одночасній грі двох пальців. Замінити роботу пальцевих м'язів якимись іншими діями в цьому випадку не бачиться можливим. Таким чином, пальцеве навантаження в терціях, як мінімум, подвоюється. Крім того, необхідно налаштувати синхронну роботу двох несусідніх пальців, що потребує значної уваги і тривалого тренування.

Граючи терції, піаніст повинен, з одного боку, відчувати повну самостійність, свободу пальців, з іншого – уміти цю свободу привести до синхронних дій обох пальців в найрізноманітніших комбінаціях. В роботі над терціями необхідно користуватися багатьма способами звичайної пальцевої роботи. Зміна позицій в терцієвих гамах відбувається шляхом перекладання (накладання) пальців, а також ковзання там, де це можливо. Аплікатура терцієвих гам, на перший погляд, багатоманітна. Проте найважливіше в ній пам'ятати, щоб перший палець, по-можливості, чим рідше припадав на чорну клавішу. Також варто враховувати небажаність використання комбінації першого та третього пальців на верхній терції.

У репетитивній техніці необхідна підвищена активність, чіпкість пальців. Спрямованість пальцевого удару має бути на рух «до себе», під долоню, дії пальців нагадувати шкрябання. Обійтися без вправ в повільному темпі тут, очевидно, неможливо, хоча швидкий темп ще не гарантує чіткості і виразності звучання репетицій в цілому. Повільний темп потрібен для «шліфування» пальцевого удару. Палець діє різким рухом і після удару різко відходить під долоню, поступаючись місцем наступному пальцю. Між ударами сусідніх пальців є проміжок, під час якого клавіша повністю піднімається. Рука не бере участь в звукоутворенні, тим не менше має залишатися вільною.

При переході до швидкого темпу найчастіше не вдається відразу досягнути безвідмовного звучання всіх нот, деякі, як правило, «провалюються», їх не чути. Це відбувається тому, що репетиції в швидкому темпі виконуються з використанням подвійної репетитивної механіки, тобто кожен звук береться до повного підйому клавіші. В повільному темпі цю особливість врахувати неможливо. Тому до виконання репетицій можна прилаштуватися лише в швидкому темпі. Таким чином, якщо робота в швидкому темпі є безумовно необхідною, то вправи в повільному темпі потрібні лише у випадках пальцевої невідповідності. Вправлятися у швидкому темпі корисно «з додаваннями», короткі ноти граються легко, остання акцентується. І ще одна важлива відмінність гри репетиціями в повільному та швидкому темпах. Якщо в повільному темпі рука, залишаючись вільною, все ж не бере участі в грі, то в швидкому темпі необхідно відчувати легку вібрацію кисті.

Точність потрапляння в стрибках залежить від доцільності прийому і так само піддається автоматизації, як і всі інші види фортепіанної техніки. Віртуозність тут проявляється, головним чином, в волі і впевненості під час концертного виступу. Однак, сама ця впевненість з'являється в процесі домашньої роботи, разом зі збільшенням кількості успішних потраплянь. Останнє залежить від успішної роботи.

Стрибки в фортепіанних творах можуть бути однократними і багатократними, більш або менш частими. Прийоми їх виконання можуть бути різними. Найтяжче виконувати багатократні стрибки. Їх виконання необхідно мислити парами акордів (октав або звуків), які складають стрибок. Перший та другий акорди кожної пари береться по-різному. Перший – зверху, рука при цьому ні на мить не затримується на ньому, немов би глісандуючи до другого. Миттєвий перехід руки на другий акорд забезпечує «прицільність» – пальці можуть доторкнутися до «своїх» клавіш раніше, ніж їх необхідно взяти. Початок наступної пари береться знову рухом зверху.

При такому способі гри два стрибки (туди й назад) замінюються одним (назад). Гра парами акордів допомагає рукам «запам'ятати» відстань, відчувати впевненість у своїх діях, рятує піаніста від неупорядкованого «метання» з боку в бік. Незалежно від метру першим доцільно вважати акорд, який знаходиться на периферії клавіатури, другим – той, що знаходиться в центрі.

Але бувають випадки, коли приходиться об'єднувати пари акордів від центру до периферії.

Точність в стрибках можлива лише при достатній відпрацьованості прийому. Це стосується як самого взяття акордів, так і того, що відбувається між їхнім взяттям. Перша умова виконання стрибків полягає в тому, що опускання руки на акорд має органічно поєднуватися з хапальними рухами пальців – цю навичку необхідно розвинути для виконання будь-яких акордів. Друга важлива для виконання стрибків умова – строга економія часу. Тому необхідно особливо старанно відпрацьовувати миттєве ковзання руки до другого акорду і так само миттєве відскакування від нього до другої пари. Можна порадити відпрацьовувати цей прийом окремими елементами: взяття першого акорду – «глісандування» – відчуття пальцями клавіш другого акорду – зупинка; взяття другого акорду – зупинка; взяття другого – підскакування від нього – зупинка над наступним першим акордом.

Однократні стрибки зустрічаються дуже часто. Спосіб їх виконання – такий: перший акорд береться «з місця», пальці до його взяття доторкуються до відповідних клавіш. Взяття першого акорду супроводжується миттєвим перельотом пальців на інший акорд. У всіх стрибках дуже важливо розумно використовувати погляд. Як тільки пальці відчували перший акорд, погляд повинен бути зверненим на ту частину клавіатури, куди услід за поглядом буде рухатися рука. Основне правило взяття стрибка таке: стрибки (взяття акорду зверху) мають здійснюватися на один з акордів першої пари; другий акорд береться як наперед підготовлений.

Швидкі акордові послідовності є одним з найбільш небезпечних видів фортепіанної техніки. В способах їхньої гри немає нічого принципово нового порівняно з акордами в повільному русі, проте трудомісткість оволодіння ними багатократно зростає. Прийом виконання швидких акордів – сміливі (зверху) кидки на клавіатуру в поєднанні з активністю пальців. В повільному темпі необхідно досягнути, щоб пальці дуже міцно «вивчили» своє розміщення всередині акордів. З цією метою слід працювати відомими способами – «з місця» – від клавіатури і потім зверху – в клавіатуру.

В акордових послідовностях також застосовується метод технічного групування. Він дає змогу об'єднати, немов би злігувати декілька акордів, відчути їх єдиним рухом руки.

4. БОРОТЬБА З НЕДОЛІКАМИ ПОСТАНОВКИ ШАНІСТИЧНОГО АПАРАТУ

Частим недоліком фортепіанного виконавства є трясіння руки (кисті) при кожному ударі пальців legato. Для того, щоб успішно боротися з цією шкідливою звичкою, необхідно зрозуміти причину її виникнення. Виправлення цього недоліку є важким, передусім, тому що його шкідливість стає відчутною для студента лише тоді, коли він починає грати твори в швидких темпах. Для усунення цього недоліку рекомендується притримувати кисть руки, яка виконує пасаж, іншою, вільною в цей час, рукою, а також слідкувати, щоб палець піднімався ледве-ледве і тихо-тихо, однак самостійно вдаряв клавішу.

Предметом особливої уваги студентів під час занять на фортепіано має стати перший палець, який має два недоліки, пов'язані між собою – непристосованість до самостійного удару і важкість. Для того, щоб перший палець почав грати якісно, необхідно старатися грати саме цим пальцем, не підміняючи його роботою інших пальців чи інших м'язів руки. Розвивати рухливість першого пальця можна на будь-якому матеріалі. Зовнішніми ознаками його розвиненості є його випукла, закруглена форма і збільшення м'язу, який керує його рухом.

Часто доводиться стикатися з невмінням «виділити» п'ятий палець в акордах. В кращому випадку верхній звук відрізняється від інших лише трошки, тоді як у більшості творів верхній звук має все таки завжди домінувати над іншими, в т.ч. при різній динаміці. Спеціальних вправ на розвиток п'ятого пальця не існує, можна порадити лише осмислене ставлення до музичного тексту і ясне усвідомлення завдань, як правило, цього виявляється достатньо для того, щоб п'ятий палець працював активно і був достатньо міцним.

Кінцева сторінка

Навчально-методичне видання

Кривицька Тетяна Антонівна

Фортепіано:
методичні рекомендації
з вибіркової навчальної дисципліни
підготовки освітнього ступеня «Бакалавр»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
освітньої програми «Музичне мистецтво»
для студентів спеціалізацій
«Хорове диригування» та «Естрадний спів»

Друкується в авторській редакції

Формат 60×84 1/16. Обсяг 0,8 ум. друк. арк., 07 обл. вид. арк. Наклад 50 пр. Зам. 167.
Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк (м. Луцьк, вул. Винниченка, 14, тел. (0332) 29-90-
65). Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України ДК №4607 від
30.08.2013 р.