**Работа над мелкой техникой в классе специального фортепиано**

 Проблемы, связанные с развитием техники у обучающихся, принадлежат к числу наиболее острых, волнующих педагогов любых специальностей. Техническая база закладывается в младших классах детской музыкальной школы, поэтому в это время следует уделять развитию техники особое внимание.
 Начало обучения – это самый трудный и ответственный период. Основная цель технического развития - *обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу*. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях. В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. *«Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать»* - сказал *А. Блок*.
 Инструменталист может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. Эта техника - результат многолетнего труда - требует неустанной заботы о её поддержании на должном уровне, не говоря уже о естественном стремлении к совершенствованию своего исполнительского мастерства. Отсюда - необходимость систематической тренировки того «живого механизма», от которого зависит художественная сторона исполнения.
 В художественной деятельности музыканта само понятие талантливости складывается из сочетания музыкальных и технических данных, и только при наличии обоих компонентов возможен успех в области исполнительства. Поэтому развитие технического мастерства должно занимать чрезвычайно важное место в работе музыканта. И не удивительно, что этому вопросу всегда уделялось много внимания в практической педагогике, в методических пособиях и трудах по теории исполнительства.

 **1. Сущность понятия «фортепианной техника».**

Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, мно­гие её виды настолько сложны, что без специальной и многолетней рабо­ты овладеть ею невозможно*.* Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, с 6-8-лет­него возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобрете­ния техники.
 Подход к технической стороне исполнения менялся в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами развивающейся фортепианной музыки. В настоящее время под *фортепианной техникой понимают ту сумму умений и навыков приемов игры на фортепиано, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата*. Но каждой технической работе должно предшествовать уяснение, осознание музыкально художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения, его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в концертный звуковой идеал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы.

*А. Бирмак* классифицирует технику на два вида: *крупная техника (аккорды, октавы) и мелкая техника (пальцевая игра).*

*А. П. Щапов*, рассматривая вопрос о фортепианной технике, обозначает два крупных вида: *исполнение пальцевых узоров (мелкая фортепианная техника), и игра октав (крупная техника).*

*Г. Нейгауз* выделяет несколько видов (элементов) фортепианной техники (*от одного звука до переноса руки на большие расстояния и полифонии*), из которых в конечном итоге создается великое «здание» фортепианной игры как целого.

Техника по формулировке *М. Лонг* – понятие широкое. Подобно Нейгаузу, отождествляющему технику с самим искусством (греческое «техне» - искусство). Лонг говорит: *«Техника – это туше, искусство аппликатуры, педализации, это знание общих правил фразировки, обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведений, которые он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением.* Резюмирую: ***Техника*** – **это *владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство».***

*И. Гофман* говорит: «Техника – это общее определение, включающее гаммы, арпеджии, аккорды, двойные ноты, октавы, легате и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки». В другом месте он образно обобщает: *«Техника – это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет то, что ему нужно в данное время и для данной цели».*

*Ф. Штейнгаузен* считает, что *«Техника есть безусловное повиновение воле, строгая зависимость от художественного намерения».*

*К. Мартинсен* разделят фортепианную технику на: *классическую технику и пальцевую (подушечную) технику.* В процессе занятий со своими учениками над подушечной техникой употребляет выражения: «поющая подушечка», «техника певучести».

Как и во всякой хорошей технике, главным является ощущение пальца. Но если в классической технике это ощущение движущегося в своем главном сустава, основное пальцевое ощущение в «подушечной» технике переносится значительно ближе – к подушечке пальца.

Большой труд, посвященный этому виду техники, принадлежит *Р.М. Брейтгаупту*; его книга в свое время привлекла всеобщее внимание и по сей день, сохранила свое выдающееся значение.

 ***Итак,*** *мелкая фортепианная техника включает в себя: пальцевую (подушечную) технику; репетиционную технику; а также мелизмы (форшлаг, группетто, мордент, трель), тремоло, репетиции.*

 **2. Приёмы и методы развития мелкой техники.** Основными видами, элементами мелкой техники, на которых построены упражнения и этюды, являются *гаммы, гаммообразные пассажи, всевозможные арпеджио, пятипальцевые последовательности, трели.* Значение гамм в системе технического (да и музыкального) обучения очень велико. ***Гаммы*** нужны не только для выработки основ техники, но и для *свободной и уверенной тональной ориентировки на клавиатуре*. Фортепианная педагогика рассматривает гаммы как важное и эффективное средство для технического развития ученика. Их значение в том, считает наш отечественный педагог *О. Потехина*, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными фактурными формулами, над самым ядром пианистических трудностей, что способствует рационализации процесса .
 Но самая большая практическая ценность гамм в том, что они *приучают руку к определённой аппликатуре и способствуют выработке уверенной тональной ориентировки рук на клавиатуре.* Этим во многом облегчается и чтение нот с листа, так как рука автоматически выбирает наиболее логичную и удобную аппликатуру. Учащийся должен твёрдо знать и уметь выполнять стандартную аппликатуру гамм, сложившуюся в первой половине XIX века. Гаммы встречаются в большом количестве произведений и довольно часто играются нестандартной аппликатурой, особенно на коротких отрезках. Однако традиционная аппликатура является основной точкой, от которой начинаются поиски тех пальцев, которые наиболее подходят для данного места произведения.
 Выполнение точных пальцев в гамме воспитывает, кроме того, *аппликатурную точность игры*: «ученик, не умеющий “выучивать пальцы” в гаммах, не сумеет выучивать их и в пьесах», – говорит О. Потехина. С точки зрения аппликатуры, диатоническая гамма для правой руки состоит из повторного чередования двух групп по три и четыре звука, что и определяет смену позиций по этим аппликатурным группам. Соответственно гамма делится на два движения руки в каждой октаве.
 Главная цель гамм и гаммовых упражнений, по словам *А. А. Шмидт-Шкловской,* заключается в выработке *плавного непрерывного исполнения гаммообразных пассажей без толчков, ровных по звучанию и временным соотношениям.* Такое исполнение зависит от спокойного подкладывания первого пальца при смене позиций кисти. *Главная причина толчков и неровности игры гамм – малая подвижность и напряжённость первого пальца*. Поэтому, для того, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо *развивать его ловкость и лёгкость, подкладывать его незаметно, готовя заранее, не меняя уровня кисти*. При движении гаммы вверх, в правой руке подведение первого пальца должно происходить плавно и постепенно, что при соответствующем слуховом контроле обеспечивает ровность звучания. При подкладывании большого пальца нужно следить за тем, чтобы он *ударял клавишу не вертикальным, а косым, диагонально-боковым движением*. Так как при вертикальном ударе руку пришлось бы переносить в новую позицию толчками, а это наполнило бы гамму неровностями и лишними акцентами.
 При смене позиции руку следует переносить через первый палец свободно и располагать на клавишах следующей позиции. Кисть при этом ведётся плавно и спокойно на одном уровне (в медленном темпе она слегка поворачивается, чтобы подготовить подкладывание первого пальца). Перекладывание третьего и четвёртого пальцев через первый производится по тем же правилам. Ровность и полнота звучания достигаются при постоянном ощущении опоры. Приспособление руки дополняется её боковым движением. Для облегчения смены позиции пальцев при быстрых гаммообразных движениях кисть следует слегка наклонять по направлению игры. В данном случае следует избегать кистевых движений, в быстром темпе они будут заметны и помешают ровности в переходах, соединяющих позиционные группы. Рука плавным, как бы глиссандирующим движением, объединяет гамму в единое целое и кисть не дробит её по позициям. В сдержанном темпе это становится невозможным.
 По словам *Й. Гата*: «В более медленном темпе на первый план выдвигаются приспособления, и сохранение постоянного наклона кисти мешало бы этим движениям». Главным фактором в игре гамм является пальцевая работа. Й. Гат считал, что «взмахивание пальцев необходимо выполнять и в медленных упражнениях при помощи движений, точно соответствующих быстрому темпу». *Даже в медленном темпе палец должен активным, быстрым движением схватить клавишу*. После быстрого и сильного взятия клавиши кончик пальца моментально прекращает давление. Это способствует освобождению всей руки, которая как бы пружинит наподобие свободной «отдачи» после толчка. При этом важно, чтобы «отдача» направляла и приводила руку и пальцы в позицию для взятия очередной клавиши. При данном способе работы свобода руки и пальцев, интенсивность и непрерывность движений сочетаются с экономией и целесообразностью. Таким образом, закладывается прочный фундамент, необходимый для работы над техникой в более быстрых темпах.
 Для развития беглости многие педагоги используют в работе *приём игры с остановками*. Применение остановок может быть весьма разнообразным. Легче делать остановки на метрически более тяжёлых пунктах: сначала на одной ноте из четырёх, затем переходить к более разряженным остановкам, делая их, например, на одной ноте из восьми. *А.П. Щапов* предлагает делать остановки и на лёгких пунктах (не превращая их в тяжёлые), что значительно труднее – и потому полезнее. Советует часто менять места остановок, чтобы они не входили в привычку. *Е. М. Тимакин* предлагает играть гаммы быстрыми, стремительными *«перебежками» с остановками* на первых нотах каждой октавы (или через две октавы. На остановках с лёгким акцентом рука должна мгновенно освобождаться, как бы взлетая вверх и чуть придерживая клавишу пальцем, спокойно опускаться в исходное положение. *А. П. Щапов* говорил, что *«остановка позволяет спокойно охватить воображением очередной «пробег» и сыграть его затем наиболее совершенно*; остановка может быть произвольно долгой (т.е. с воображаемой ферматой на одном звуке) настолько, насколько это необходимо для наилучшей подготовки пробега. Также остановка позволяет сознательно „очистить” руку от лишних напряжений, а потом наилучшим образом приспособить положение пальцев, руки, корпуса к очередному пробегу».
 Помимо способа с остановками, полезно также гаммообразные *пассажи проучивать способом разнообразной ритмизации*. Так, группа из четырёх шестнадцатых может быть превращена в группу из двух восьмых и двух шестнадцатых и т. д. Можно предложить учащемуся самостоятельно изобретать ритмические варианты. Ритмизация сильно активизирует внимание и благодаря этому способствует лучшему усвоению и отделке рисунка.
 В некоторых произведениях встречаются пассажи, требующие *возможной быстроты*, а не отчётливости каждой ноты. Основной задачей в данном случае является не чёткость, а *стремление к последней ноте пассажа, создающего впечатление glissando* (*А.В. Бирмак* определяет подобный вид техники как технику пальцевого glissando). Характер звука и темп пассажей не позволяет применить здесь нажим или толчок. Для такой техники лучше всего применить скольжение пальцев по клавишам без подъёма и размаха. Рука, поддерживаемая в плече и плечевом поясе, ведёт пальцы по направлению пассажного рисунка.

 *Гаммы – это заготовки для будущей работы*, которые должны обладать определённой звуковой характерностью. Если при игре этюдов пищу для звуковой фантазии даёт их характер, указания, имеющиеся в тексте, фактурные особенности, вызывающие ассоциации с известными художественными произведениями, то при игре гамм звуковые задания должны произвольно варьироваться. *Гаммы нужно учить по-разному: forte, marcato; piano, leggiero; crescendo вверх, diminuendо вниз и наоборот; в артикуляции legatissimo или poco legato* и так далее. Чем выше задачи, тем больше пользы извлекает из работы пианист. Многие крупные исполнители постоянно играют гаммы. Для некоторых это – способ разыгрывания, для других, по выражению *Е. Я. Либермана*, ежедневный «утренний туалет», для третьих – привычная слуховая и физическая гимнастика или проверка своей пианистической формы.
 *Терцовые гаммы* по сути дела ставят перед исполнителем те же проблемы, что и обыкновенные гаммы. Но успешное овладение ими возможно только на базе значительной пальцевой техники. Для хорошего звучания терцовой гаммы необходимо, чтобы оба звука прозвучали одновременно, гладко и ровно. Специфика таких пассажей заключается в том, что заменить работу пальцевых мышц какими-либо другими действиями в данном случае невозможно. Исполняя терции, пианист должен, с одной стороны, ощущать полную свободу и самостоятельность пальцев, с другой – уметь привести эту свободу к синхронным действиям двух пальцев в самых разнообразных их комбинациях.
 Смена позиций в терцовых гаммах происходит путём перекладывания (накладывания) пальцев, а также скольжения там, где это возможно. Пальцы, участвующие в смене позиции, должны касаться клавиш движением по диагонали. Рука немного наклонена в сторону движения. Й. Гат утверждал, что «боковой удар гарантирует полную активность пальцев. В быстрой терцовой гамме боковые движения уже уменьшаются до минимума, но всё же необходимы для виртуозности темпа и уравновешенности звучания. Сыграть быструю терцовую гамму иначе невозможно, даже если учить её по-другому». *Небольшой наклон руки – важное условие хорошего исполнения терций*. Аппликатура терцовых гамм очень разнообразна. Многие мастера фортепианного искусства предлагают свою аппликатуру в зависимости от характера и мелодического рисунка пассажа. Главное же при выборе аппликатуры, чтобы первый палец по возможности реже приходился на чёрную клавишу.
 В игре терцовых гамм наиболее распространены *два аппликатурных принципа*: 1) гамма терциями разделяется на группы по две и три терции. 2) аппликатура более удобная, если гамма разделяется на две группы по три и четыре терции. Аппликатура для левой руки находится в зеркальном отношении к аппликатуре правой руки. Качественное исполнении терцовых гамм в большей мере зависит от звуковой ровности одного из голосов. Следует при движении терций вверх слегка выделять верхний голос, облегчая нижний, ноты которого должны додерживаться не до самого конца, а сниматься чуть раньше верхней ноты той же терции. При облегчённом нижнем голосе, мелодическая линия приобретает большую рельефность и связность. По мнению *Л. В. Николаева*, в терциях *«удобней обычно играть legato в верхнем голосе при восходящем движении, в нижнем – при нисходящем»*. Исполнение терцовых гамм на legato таким способом рекомендовал ещё *Ф. Бузони*. *Г. Г. Нейгауз* рекомендует для достижения legato в двойных нотах поиграть каждый голос отдельно, сохраняя аппликатуру двойных нот.

 При игре *длинных арпеджио* также, как и при игре гамм, большое внимание следует уделять *плавному подкладыванию первого пальца и помнить о гибкости*. Длинные арпеджио нужно играть, по словам *А. А. Шмидт-Шкловской*, «забирая в руку» все звуки, предварительно «открыв» ладонь и пальцы. Первый палец необходимо готовить вовремя и незаметно, кисть вести на одном уровне и не поднимать её перед подкладыванием, запястье – свободное. Помочь подкладыванию может небольшое отведение запястья по направлению движения. После подкладывания вся ладонь сразу же переносится через первый палец и широко располагается на следующей позиции. Перекладывание третьего и четвёртого пальцев через первый проводится по тем же правилам, что и в гаммообразных упражнениях. Однако исполнение длинных арпеджио в быстром движении требует не подкладывания первого пальца legato, а *плавных, гибких переносов руки из позиции в позицию с минимальным поворотом локтя*. Но и в быстром и в медленном темпе важно обращать внимание на то, чтобы при опускании первого пальца на клавишу не возникало акцента.
 При изучении *коротких арпеджио* следует большое внимание уделять работе первого пальца, который направляет движение, «обнимает» октаву и как бы забирает её ко второму пальцу. В медленном темпе кисть и вся рука слегка поворачивается к пятому пальцу. При движении вниз кисть поворачивается к первому пальцу.
 *Ломаные арпеджио* следует играть на боковом движении, слегка поворачивая руку к пятому пальцу. В ломаных арпеджио изложенных терцовыми последовательностями также используются боковые движения. Их нужно играть в медленном темпе с преувеличенным колебанием, в подвижном темпе – с небольшой амплитудой, ощущая вращение внутри руки. Вращательные движения рук используются и в таких видах фигураций, как *альбертиевые басы*. Нижние звуки следует брать «размаховым» движением с открытием пальца и руки, при этом запястье не должно подниматься. Такой же приём используется, когда нужен «плотный» звук и чёткость, без помощи верхних частей руки нельзя добиться сильного, бравурного звучания, которого требует его содержание. Нажим с глубоким погружением в клавиши или удар здесь не подойдут. Чтобы добиться такого качества звука, наиболее полно и выразительно выявляющего героический характер произведения, требуется *взаимодействие всех звеньев руки, которые передают вес и динамическую нагрузку приёмом толчка в крепко поставленные пальцы*. *А. В. Бирмак* определяет такую технику как технику *martellato*, когда следует использовать сопутствующие колебательные движения, размах кисти и предплечья, при поддержке руки мышцами плеча и плечевого пояса. Благодаря включению более мощных мышц эти движения, превращаясь во вспомогательные, помогают добиться нужной силы звука без лишнего напряжения. Такой способ исполнения применяется во всех случаях, где требуется сильное и плотное звучание.
 Главной целью всяких упражнений является *ровность.*
С ровностью тесно связана задача *самостоятельности пальцев*. Они должны переступать с клавиши на клавишу, не нащупывая очередную, а *активно беря её*. Кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей. Нужно *следить за моментальным выключением активности пальца* после произведённого удара, так как перенапряжение в продолжающемся нажиме клавиши может привести к зажатости и лишить руку гибкости. Во время игры *запястье должно быть постоянно подвижным* в горизонтальной плоскости, так, чтобы благодаря перемещениям, рука в момент соприкосновения пальца с клавишей создавала каждому пальцу наиболее удобное положение. При известных комбинациях с чёрными клавишами кисть может подаваться вперёд и вверх. Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа.
 В гаммообразных последовательностях следует использовать повороты кисти (руки) по рисунку мелодии. Движения должны быть мелкие. При игре фигураций, требующих подкладывания первого пальца или перекладывания, там, где мы переносим руку вверх или вниз, встает *проблема гибкости. Гибкость достигается при участии в игре предплечья и плеча* ***Трель*** в музыке обычно связана с повышенной эмоциональностью. Никогда нельзя жертвовать выразительностью звучания трели ради быстроты и играть её машинально. Быстрые трели необходимы, но нужно уметь контролировать не только *качество её звука, но темп и динамику, уметь свободно ускорять и замедлять, усиливать и приглушать трель* в зависимости от требования различных стилей и конкретных художественных задач произведения. Трель можно учить *двумя способами*. *Первый*: исполнять трель только пальцами, подымающимися от пясти, при абсолютно спокойной, свободной руке, при non legato приподнимать пальцы над клавишами, чувствуя их лёгкий размах. Необходимо также играть, совершенно не поднимая пальцев над клавишами. Пальцы слегка вытянуты, их движение идёт от пясти. Вытянутая форма пальцев способствует свободе движения и лёгкости звучания. Простая пальцевая трель применяется в тех случаях, когда нужна небольшая сила, но повышенная динамичность и «изысканность» звучания. Такая трель звучит в ноктюрнах *Ф. Шопена*, в прелюдиях *К. Дебюсси, А. Н. Скрябина* и т.д.
 Аппликатура трели зависит от строения руки. Обычно трель исполняется вторым и третьим пальцами. Трель, по возможности, лучше не играть третьим и четвёртым или четвёртым и пятым пальцами, так как четвёртый палец в известной мере ограничен в движениях. Хотя, наиболее трудно выполнимая трель четвёртым-пятым пальцами, некоторым пианистам удаётся довольно легко. В очень длительных трелях применяются в первую очередь переменные пальцы. Смена пальцев повышает работоспособность и усиливает звучность. *Второй способ*: использование быстрой вибрации кисти и предплечья. Особенно применим этот способ, когда трель должна звучать очень сильно. Пальцы должны быть слегка закруглены. Такой вид трели исполняется 1-3, 2-4 или 3-5 пальцами, что облегчает вращательное движение руки. В случаях применения 2-4 или 3-5 пальцев вращательное движение обычно дополняется активной пальцевой работой.
 Учить трель следует в разных темпах, от медленного до быстрого, с постепенным ускорением и изменением силы звука от piano до forte и наоборот, снова возвращаясь к piano. *А.В. Бирмак* советует учить трель с акцентом через ноту, по триолям, квартолям и т.д. Во всех случаях, при ускорении темпа амплитуда размаха будет уменьшаться. На практике пианисты больше используют второй способ или синтез первого и второго. Выбор отдельных видов трели является в основном вопросом музыкальной выразительности. Но при обучении трели необходимо учитывать и индивидуальные особенности каждого ученика, принимать во внимание его музыкальные и физические данные. Однако музыкант должен владеть всеми видами трели и уметь играть её любыми пальцами.
 ***Репетиционная техника***. В этом виде техники основным является скольжение пальцев под ладонь. Она строится на вращательном или вибрационном движении, с помощью которого рука хорошо освобождается и приобретает наибольшую подвижность. Собранная форма пясти – обязательное условие исполнения репетиций. Плечо и плечевой пояс поддерживают вес руки. Также в репетиционной технике необходима повышенная активность, «цепкость» пальцев. *Репетиции играются либо одним и тем же пальцем (извлекаются всей рукой), либо переменными пальцами. Ни один из этих способов не может быть единственным: каждый из них пригоден для соответствующего музыкального выражения.* При разучивании репетиций без упражнений в медленном темпе не обойтись. Но всё же основная работа должна проходить в быстром движении, так как репетиции в быстром темпе исполняются с использованием двойной репетиционной механики, где каждый следующий звук берётся до полного подъёма клавиши. В сдержанном темпе эту особенность учесть нельзя. Поэтому к исполнению репетиций можно приспособиться лишь в быстром темпе. Упражнения же в медленном темпе нужны для «оттачивания» пальцевого удара. Репетиции с переменной аппликатурой можно исполнять *двумя способами, первый*: забирая пальцы под ладонь, с помощью вращательного движения кисти, позволяющего пальцам быстро сменяться на клавише. Движение вращения должно быть экономным, большой размах мешает скорости и ловкости подмены пальцев и превышает двигательные возможности запястья. Репетиция переменными пальцами в быстром темпе более механична, чем без смены пальцев, и в силу этого замечательна для «брильянтной» беглости. Для достижения наивысшей скорости следует всегда применять переменные пальцы. В более длительных отрывках при репетициях переменными пальцами лучше пользоваться аппликатурой либо 4-3-2-1, либо 3-2-1. *Второй способ* исполнения репетиций с переменной аппликатурой удобнее играть, не забирая пальцы под ладонь, а сменяя их на одном движении руки, при котором они отходят в сторону и освобождаются, уступая место друг другу. В таких эпизодах кисть по мере продвижения к первому пальцу движется кверху. И в том и в другом случае кисть не поднимается. Движения пальцев незаметны и почти неощутимы. Пальцы быстро снимаются с клавиш и не погружаются в них глубоко. При этом используется репетиционная механика фортепиано, позволяющая пальцам, лишь «задев» клавишу, получить звук. Мера и дозировка этих движений зависят от требований силы звука.
 *Репетиции одним пальцем играются вибрационным движением руки*. Оно получает импульс на первую ноту, остальные ноты играются как бы *рикошетом*. Нужно следить за тем, чтобы вес не «удерживался» в руке и полностью «проходил» в клавишу. Руки должны быть упругими. Плечи полностью свободны. Играть нужно очень близко к клавиатуре, чувствуя вибрацию как бы внутри руки. Репетиция при помощи вибрато применима для более длительных повторений. *Большие динамические изменения (акценты, внезапные crescendo, subito forte или piano) легче осуществить без смены пальцев*. Пятый палец в репетициях используют крайне редко, в особых случаях, например, если этого требует ритмическое расчленение. Его участие серьёзно затрудняет достижение ровности и чёткости звучания. В большинстве случаев вопрос о том, какой вид репетиции применить в данном случае, решает музыкальное содержание произведения и принципы его интерпретирования.
 ***Глиссандо*** (от ит. glissando – скользя) – один из специфических видов фортепианной техники. Глиссандо исполняется сомкнутыми пальцами, тыльной стороной кисти. Очень часто учащиеся слишком глубоко погружают руку в клавиатуру. При такой постановке пальцы сталкиваются с рёбрами клавиш самым нежным и чувствительным участком кожи, что вызывает боль и кровь у основания ногтя. Целесообразно начинать скольжение не со дна первой клавиши, а как бы сверху, с воздуха, плавно опускаясь на клавиатуру. *Глиссандо следует исполнять лёгким нажимом пальца, погружённого в клавиши лишь частью ногтя, с небольшим наклоном руки в сторону движения*. При исполнении глиссандо большим пальцем правой руки вниз единство кисти поможет первому пальцу. Но всё же кисть не должна быть слишком жёсткой, так как тогда глиссандо может быть неровным, спотыкающимся. Исполняя глиссандо большим пальцем вверх, первый палец должен касаться клавиш сбоку. При исполнении глиссандо пятым пальцем вверх, сильное сгибание третьего и четвёртого пальцев будет способствовать упругости мизинца. Октавное глиссандо вверх при больших пальцах играется согнутым первым пальцем, а при маленьких – прямым.
Глиссандо левой рукой исполняется аналогичным образом, что и правой рукой. Отрабатывать глиссандо следует в подвижных и быстрых темпах. Подобно скачкам и отчасти октавам, оно также не допускает тренировки в медленном темпе.
 Мелкая (пальцевая) техника в зависимости от стиля и содержания музыкального произведения по характеру звука и тембра очень разнообразна. Сходные по фактуре технические моменты в обширной музыкальной литературе отличаются по своему образу и звучанию. Они требуют разных приёмов звукоизвлечения. В связи с этим, при изучении произведений в каждом отдельно взятом случае, нужно очень вдумчиво подходить к выбору методов и приёмов работы над мелкой техникой. Но в любом случае во время игры всегда нужно следить за тем, чтобы вся рука, от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, не затвердевала, не теряла своей гибкости при соблюдении полного спокойствия и использовала только те движения, которые необходимы.

 **Заключение.**

 Теоретический анализ психолого-педагогической и научно-методической литературы по теме позволяет сделать следующий вывод: когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музы­кальной задачи техника не может существовать.
 Таким образом, если техника — это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе долж­на предшествовать работа над пониманием этого содержания. *«Чем яс­нее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать»*, — говорит *Генрих Густавович Нейгауз.* Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «уви­деть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его сти­листические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполни­тельского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста не­обходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед со­бой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению — вот основная установка для работы над техникой! И тогда встречающиеся на пути пианиста многочисленные и кажущиеся такими непреодолимыми тернии окажутся побеждёнными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной. Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техни­ческая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрыты­ми глазами. Увидеть, что должно получиться, — основа технической ра­боты и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста.

 **Список литературы.**

1.Гинсбург Л. О работе над музыкальным произведением. - М.: «Музыка», 1981.

2.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика ХХI, 2002.

3.Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. - М.: Классика ХХ1, 2002.

4.Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано.- М.: «Музыка», 1982.

5.Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. - М.: Классика-ХХ1, 2003.

6.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1982.

7.Савшинский С.И. Пианист и его работа. - М.: Классика ХХI, 2002.

8.Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.: Классика ХХI, 2004.

9.Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. \ - М.: Классика ХХI, 2002.

10.Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика ХХI, 2002.