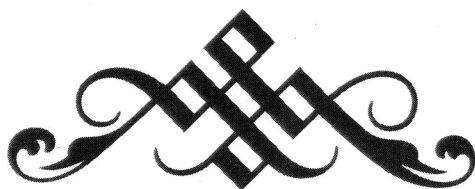
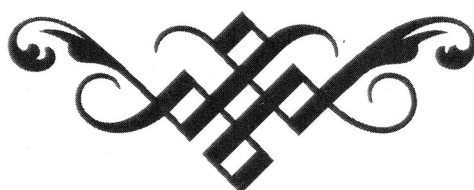


Качелаева А.И.



Доклад
о работе над
октавной техникой



Изучение произведения не ограничивается только техническими задачами. Звучность, стиль, красота фразы, полнота звучания аккордов, благородство ритма, равновесие частей – вот цели, которые ставит перед собой пианист, желая воспроизвести замысел автора. Для этого исполнитель должен быть освобожден от технических забот.

М. Лонг

Техника (греч.) – искусство, мастерство. О ней мечтает каждый художник, как о средстве, дающем возможность воплотить то, что представляется воображению.

Фортепианная техника понятие весьма обширное. М. Лонг писала: «Техника – это туше, искусство аппликатуры, педали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника – это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство».

Чтобы донести музыку до слушателя (как композитору, так и исполнителю), необходимо употребить комплекс средств, позволяющих передать эмоционально-образное содержание произведения. Но эти средства неотделимы от самой музыки. Я.И. Мильштейн утверждал: «Обучение технике – это обучение музыке».

Сочетание внутреннего слухового представления, действия воспроизведения и слухового контроля за реальным звучанием имеет большое значение в достижении технических результатов. Также важную роль играет свобода пианистического аппарата. Этот вопрос волновал представителей клавирного искусства еще с XVI века. Он освещался в трудах XVIII века, поднимался в связи с изобретением и усовершенствованием фортепиано.

Чаще техника вырабатывалась на чисто механической моторике. Использовались упражнения, лишенные музыкального смысла. Известна распространенная раньше школа Лютша, которая начиналась с выстукивания нот каждым пальцем отдельно при задерживании остальных. В процессе поисков эффективных методов выработки техники придумывались хитроумные упражнения и даже специальные аппараты, при помощи которых исполнители надеялись создать руке удобное положение и добиться независимости пальцев. Таким аппаратом, как известно, пользовался в своей работе Ф. Кальбреннер. Конечно, механическая тренировка давала положительные результаты, но только при огромных затратах времени и труда. Увлечение механистической техникой привело к преобладанию виртуозности в исполнительстве, что пагубно сказывалось на художественной стороне. Но все же в творчестве выдающихся исполнителей и педагогов XIX века таких, как Ф. Шопен, Антон и Николай Рубенштейны, Т. Лешетицкий, А. Есипова, техническое мастерство служило прежде всего художественным целям. Так в дальнейшем развитии пианистического искусства огромную роль сыграли прогрессивные идеи музыкантов XIX века.

Особый интерес представляют воспоминания о занятиях Шопена. Так, Я. Клечинский свидетельствует: «...Шопен во всех своих наставлениях безустанно обращал внимание на свободу игры и независимость пальцев. В целях освобождения Шопен начинает обучение своих учеников не с *legato*. Понимая важность для освобождения в игре поддержки в плече, Шопен требовал, чтобы рука ученика легко и непринужденно повисала в воздухе так, чтобы учитель, подложив под нее свою руку, почти не чувствовал ее тяжести». Лист также обращал много внимания на то, чтобы рука пианиста была «свободной и живой».

В своей незавершенной работе А. Есипова писала: «Прежде чем извлечь из рояля звук, важно получить ощущение свободы всей руки как чего-то единого от кончиков пальцев до плечевого пояса».

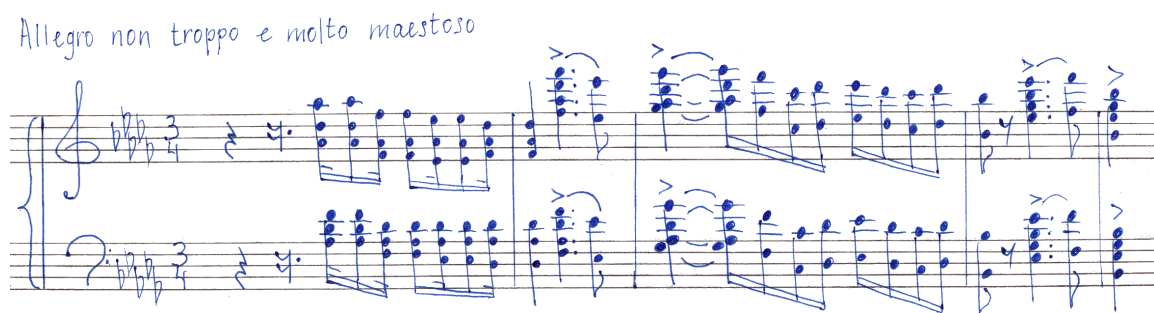
Вопрос свободы пианистического аппарата не перестает подниматься музыкантами прошлого столетия. Так К. Игумнов писал: «Надо постоянно работать над освобождением всех своих мышц. Пока мышцы натянуты как канаты, ничего путного не выйдет» Предостерегая пианистов от ошибок понимания освобождения, он говорил: «В то же время рука не должна быть расслабленной, нужно уметь организовывать руку в зависимости от конкретной ситуации, как бы кратковременно фиксируя ее и сразу же затем освобождая». Г.Г. Нейгауз также уделял много внимания вопросу освобождения

ния в игре. Его высказывания отвечают психофизическим закономерностям человеческого организма. «Важно для настоящего овладения своим телом, а пианист нуждается в этом не меньше, чем балерина, знать «начала» и «концы» активности, ноль напряжения (мертвый покой) и максимум напряжения..., и не только знать, конечно, но уметь применить в игре».

Я не случайно посвятила вводную часть вопросам свободы пианистического аппарата. Свобода движений дает возможность разнообразить действия пианиста, способствующие воплощению в живом звучании музыкально-художественного замысла, созданного творческим воображением. Содержательность исполнения, красочность звуковой палитры, блестящая виртуозность возможны только при свободе пианистического аппарата.

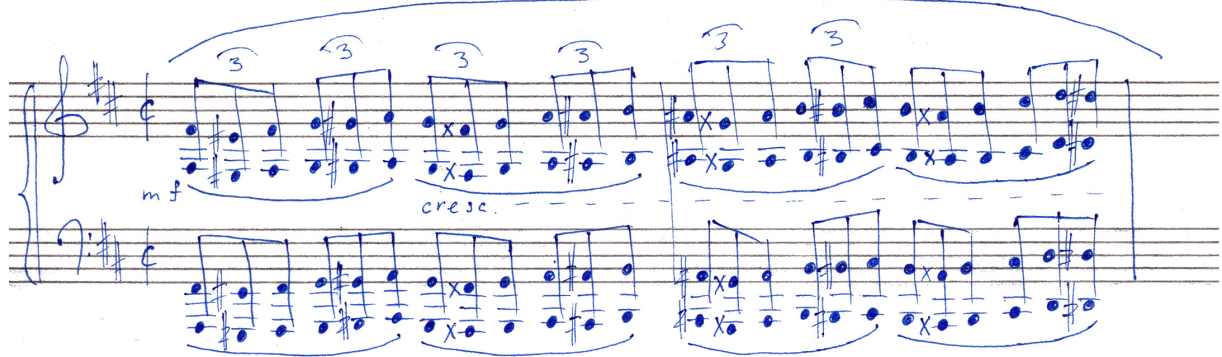
Фортепианная техника условно подразделяется на два вида: мелкая (пальцевая) и крупная. К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, мелизмы, пальцевые репетиции. К крупной технике – тремоло, октавы, аккорды и скачки. Таким образом, октавы по принятой классификации относятся к крупной технике.

Существует несколько разновидностей исполнения октав: октавы *martellato* могут применяться при исполнении начала Токкаты *d-moll* Баха-Таузига, легкие и стремительные – в теме первой части концерта *b-moll* П.И. Чайковского:

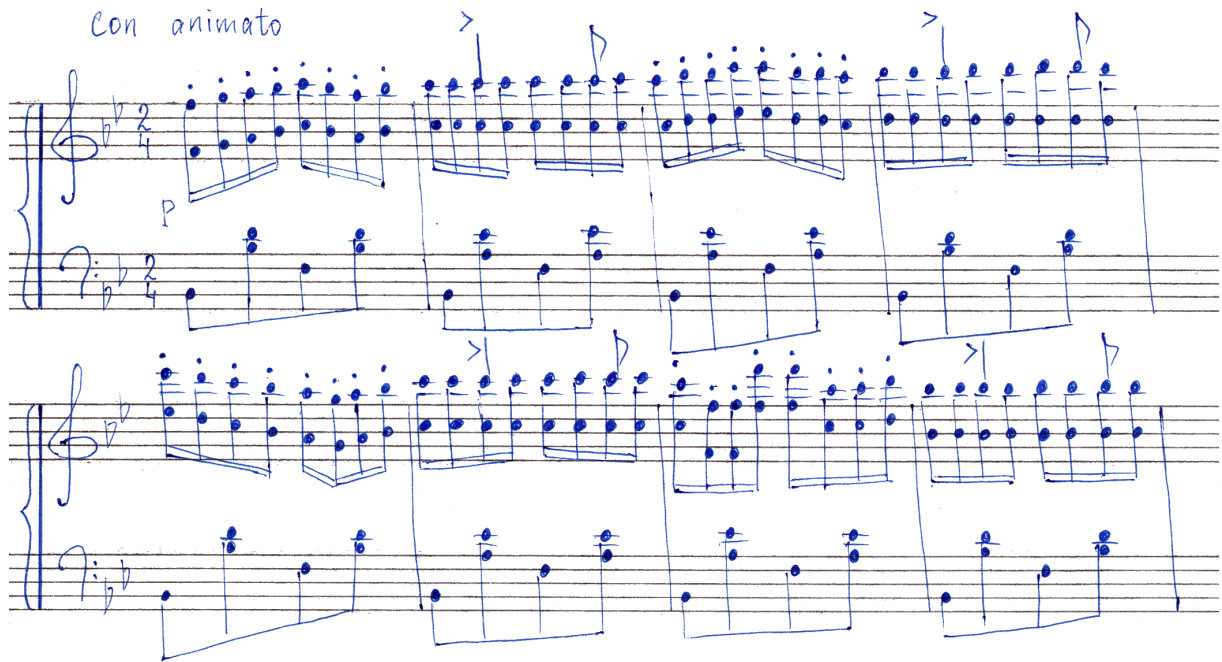


Мелодические и певучие октавы *legato* – в средней части этюда оп. 25 №10 Ф. Шопена,

Allegro con fuoco



октавы *leggiero* – в рапсодии №6 Ф. Листа:



Октавы *staccato* – в полонезе As-dur Ф. Шопена:



Октавные пассажи в коде «Рондо каприччиозо» Мендельсона. Здесь звучат октавы «в разбивку»:



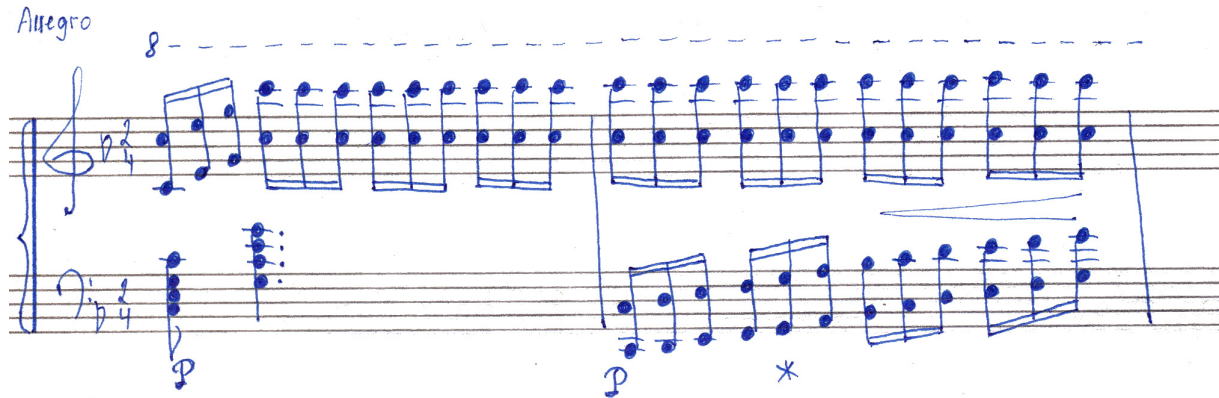
В фортепианной литературе встречаются разные виды октав, исполнение которых связано с различными приемами. По-разному происходит развитие пианиста. Многими видами техники невозможно овладеть без специальной многолетней работы. На разных этапах обучения выдвигаются различные, характерные для данного уровня развития, технические задачи. Начало работы над октавами приходится обычно на старшие классы музыкальной школы и первые курсы обучения в музыкальном училище. Подготовкой к октавам служат аналогичные последования секст. Для овладения приемом кистевого октавного *staccato* в гаммообразных пассажах, рука должна быть свободной и принимать участие в движении, нужно учить последования такого типа очень медленно, свободной рукой. Постепенно

следует переходить к более быстрому темпу и соответственно сокращать движения. При исполнении октав обычно серьезную помеху для ученика представляют лишние движения. Следует приучить брать октавы на черных клавишах ближе к краю, а на белых, в тех случаях, когда в пассажах чередуются белые и черные клавиши, – ближе к черным. Мешают и лишние движения по вертикали, для сокращения которых, следует представить октавные последования как скольжение по клавиатуре, а не чередование подъемов и опусканий руки на клавиатуру. Нужно ощущать единство линии пассажа. Очень помогает освобождению от напряжения работа над каждым голосом октавного пассажа требуемой аппликатурой. Сильное растяжение пальцев также мешает свободе исполнения октав. Важно чтобы ученик представил, что играет не октавы, а меньшие интервалы, например квинты или сексты, что поможет ему уменьшить психологическую зажатость.

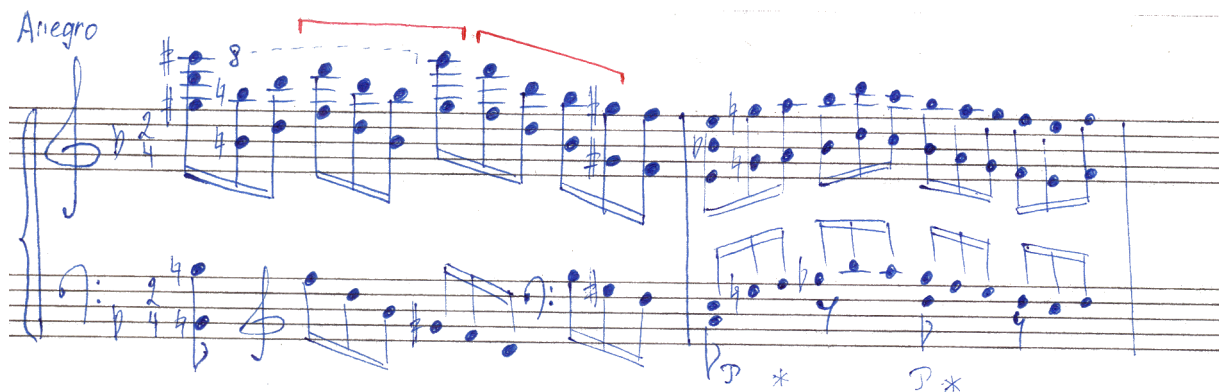
В работе над техникой большое значение имеют упражнения и этюды. Разберем этюд ор. 72 №9 *d-moll* Мошковского. Данный этюд полезен тем, что в нем встречаются разнообразные октавные последования: репетиции, арпеджио, гаммы диатонические и хроматические в правой и левой руке поочередно и в двух руках одновременно. Кроме того, в нем имеются октавы двух типов: легкие и тяжелые. Здесь при исполнении быстрых октав надо стремиться к свободе руки и максимально экономить движения. При октавных репетициях полезно менять положения запястья:



В дальнейшем уметь использовать распределение динамики. Освободить руки также возможно при помощи силы звучности между партиями правой и левой руки. Это можно сделать при вступлении басовых октав, где партия правой руки отходит на второй план и несколько облегчается:



Некоторые октавные пассажи этюда полезно мысленно перегруппировать, при этом не нарушая метро-ритмической структуры:



В достижении положительных результатов в работе над октавной техникой помогут некоторые советы и рекомендации музыкантов-педагогов, приведенные в следующем разделе.

В игре октавами участвуют плечо, предплечье, кисть, пальцы. Степень их участия и определяет разнообразие способов, которыми играют октавы. Начинать работу над октавами нужно с создания некоего крепкого «обруча» или «полукольца», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном круглообразном положении кисти (то есть запястья) ниже, чем пясти. Очень важно крепкое звучание обоих пальцев. Пальцы не должны прогибаться. В момент взятия октавы последние фаланги первого и пятого (четвертого) пальцев «берут», «хватывают» свои клавиши. Однако нужно избегать фиксации запястья. При взятии

октавы, опускании руки пальцы раскрываются, а при снятии, взмахе – собираются. Для активизации пальцевого движения «взятия» рекомендуется упражнение: распластанная рука лежит на клавиатуре, затем 1-й и 5-й пальцы самостоятельно, без помощи кисти приподнимаются и берут звуки на расстоянии октавы. Активность пальцев играет важную роль как в октавах *martellato*, так и в «кистевых» октавах.

Октавы *martellato* исполняются крепко поставленными пальцами, при сохранении в руке формы «свода». Кисть должна быть немного приподнята для передачи динамической нагрузки от верхних частей руки на пальцы. Они служат опорой и должны выдерживать вес, передаваемый от плеча, предплечья, иногда даже от корпуса. «...Если нужна большая, огромная сила звука, то пальцы превращаются из самостоятельно действующих единиц в крепкие подпорки, выдерживающие любой вес...», – писал Нейгауз. Следует обратить внимание на то, чтобы в октавах пальцы ни в коем случае не прогибались и концы их не были «распущенными», расслабленными.

Легкие «кистевые» октавы исполняются невысокими движениями кисти. Держать руку при этом лучше как можно ближе к уровню клавиатуры. Слишком высокий замах кисти здесь не нужен. Это приведет к быстрому утомлению руки. Для развития подвижности кисти Е. Либерман рекомендует упражнение: «Игра преувеличенным, изолированным кистевым движением в медленном темпе. Рука как бы отключается. Ладонь резко, быстро отскакивает от взятой октавы вверх, как будто пальцы наткнулись на что-то горячее или на иголку. Темп не слишком медленный, чтобы избежать фиксации кисти в верхнем положении. Это упражнение может быть утомительным и потому надо бдительно следить за «самочувствием» руки во время игры. Упражнение развивает подвижность кисти, ее способность к быстрой вибрации».

Исполняя октавы мелодического характера, можно пользоваться приемом мелодической техники. При этом октавы связываются *legato*. В таких последованиях можно применять (при большой руке) третий палец. При повторении одних и тех же пальцев *legato* осуществляется скольжением, *quasi legato*, при помощи педали, фразировки, интонирования. Основой штриха *quasi legato* является такое движение рук от октавы к октаве, при котором пальцы либо вовсе не теряют соприкосновения с клавиатурой, либо только совсем незначительно и мимолетно от нее отделяются. Такой почти непрерывный контакт с клавишами помогает мыслить звучания связанными, что в свою очередь способствует достижению иллюзии легкости вопре-

ки фактическим перерывам. Участки, исполняемые полным *legato*, не должны отличаться по своему колориту от тех, которые играют *quasi legato*.

При исполнении октав *staccato*, например, в полонезе As-dur Ф. Шопена, основным являются вибрационные движения кисти. Однако в быстром темпе эти движения могут превысить двигательные возможности этого звена, создать зажимы и затруднить игру. В таких случаях нужно объединить октавы в группы обобщающим вращательным движением, также меняя при этом положение кисти с высокого на низкое, что создает освобождение. В быстрых октавных последованиях пальцы должны идти за рукой, но не наоборот.

У слушателей А. Рубинштейна складывалось впечатление словно «вытряхиваемых из рукава» октав. Пианист придавал значение только движению вниз кисти в октавах. Играя октавные репетиции, следует менять положение предплечья с низкого на высокое, создавая тем самым смену работы мышц руки.

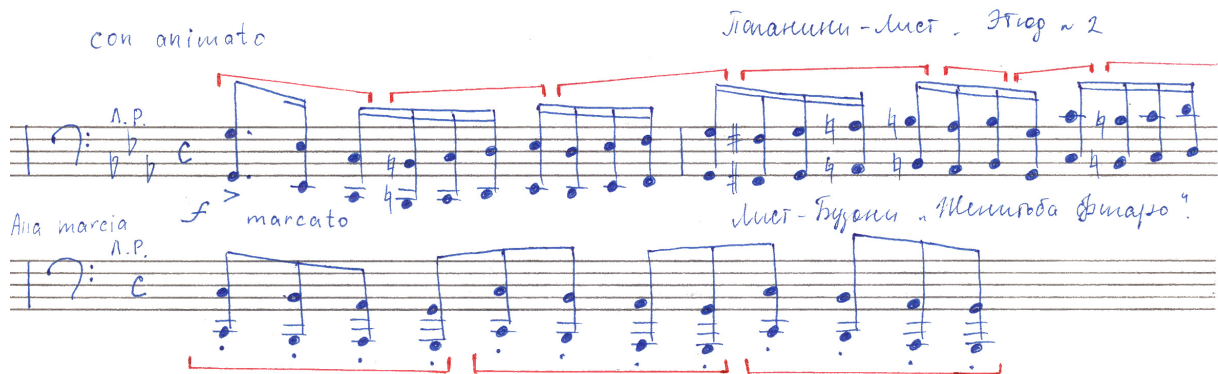
В пассажах с чередованием белых и черных клавиш нужно ориентироваться на черные клавиши и на их уровне установить и держать все время руку.

В игре ломаных октав нужно почувствовать внутреннюю ось вращения руки, к этому прибавить опору на сильные доли такта. М. Лонг рекомендует прорабатывать ломаные октавы медленно, широкими, мягкими движениями вращающейся кисти с энергичной артикуляцией 1-го и 5-го пальцев.

Полезно учить октавные пассажи отдельно 1-м и 1-м пальцами. Точность попадания вырабатывается при игре 1-м пальцем. Разучивание 5-м пальцем, держа 1-й палец на расстоянии октавы над клавиатурой «в воздухе», помогает вырабатывать крепость 5-го пальца в октавных пассажах.

При разучивании октавных пассажей большую пользу приносит фразировка. Исполнение октав в быстром темпе значительно облегчается разделением октавных пассажей на группы, которые легче охватить одним движением.

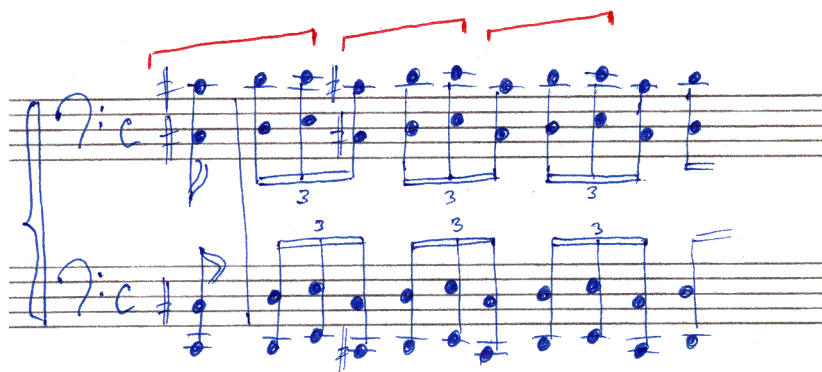
Приведу примеры технической группировки:



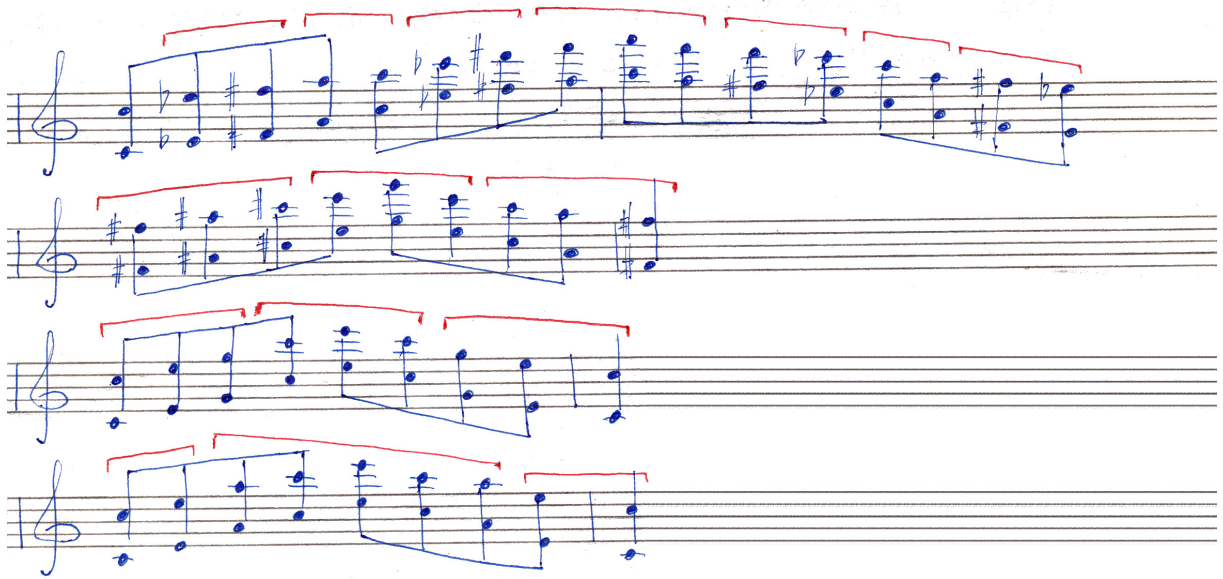
Метод «технической фразировки» пропагандировал Ферручо Бузони. В приложении к десятой фуге первой части своей редакции «Клавир хорошего строя» Баха Бузони подметил, что удобство и быстрота исполнения пассажа, образуемого рядом звуков одинаковой длительности, в значительной мере зависит от того, как мы мысленно членим этот ряд, как группируются в нашем сознании звуки, из которых он состоит.

Приведу примеры некоторых сложностей, мешающих автоматизации движения в игре октавных пассажей (примеры заимствованы из вышеназванной работы Бузони):

Смена направления движения Бах-Таузиг. Токката *d-moll*



смена плоскости движения (по белым – по черным), в особенности взлет с белых клавиш на черные



Вторжение инородного интервала в цепь однородных, особенно если «вторгшийся» интервал шире остальных.

Г.М. Коган в своей книге «Работа пианиста» говорит: «Что касается специальных упражнений и этюдов для выработки октав, то лучшее, что я могу рекомендовать – это выучить несколько двухголосных инвенций И.С Баха, исполняя оба голоса октавами. Прodelав эту работу, особенно если в вас хватит усердия, распространить ее на все 15 инвенций, вы несомненно и заметнoдвинете вперед вашу октавную технику».

Г.Г. Нейгауз в униге «Об искусстве фортепианной игры», говорит, что он разыгрывал подряд всякие октавные места из знакомых пьес, которых было очень много, и таким образом учил октаву «вообще». Все эти высказывания и советы замечательных педагогов относительно октавной техники и фортепианной техники вообще необходимо учесть пианисту в формировании и совершенствовании своей фортепианной техники, а также в педагогической работе.