**Классификация видов фортепианной техники**

В музыкальной педагогике неоднократно предпринимались

попытки систематизировать и классифицировать различные виды

техники. Говорят, например, о мелкой (пальцевой) технике, о круп-

ной (аккордовой и октавной) технике; выделяют технику игры

двойными нотами (терциями, секстами), технику исполнения ар-

педжио, трелей, репетиционных последовательностей, тремоло и

т. д. Знаменитый французский пианист и педагог А. Корто, вычле-

нял в качестве особого вида технику подкладывания первого паль-

ца (хотя в данном случае точнее было бы говорить, по словам

Г. М. Цыпина, об особом техническом приѐме); некоторые упот-

ребляют такие выражения, как «техника кистевой игры» и проч.

Несмотря на многообразие технических формул и типов фор-

тепианного изложения, исторически сложилась определѐнная клас-

сификация видов фортепианной техники, ставшая классической.

Она делится на:

1) мелкую (пальцевую) технику;

2) крупную технику;

3) технику двойных нот.

**Мелкая техника** является основой будущего технического

мастерства учащегося. Она встречается в бесчисленном количестве

этюдов, сонатах, пьесах, полифонических произведениях. Мелкая

техника включает в себя различные виды фигураций и пятипальце-

вые последовательности, всевозможные виды гамм, арпеджио и

упражнений, репетиции, трели.

*Гамма* – поступенная восходящая или нисходящая последова-

тельность звуков какого-либо лада (мажора, минора, пентатоники

и т. п.) в пределах одной или нескольких октав. Термин «гамма»

произошѐл от названия одной из букв греческого алфавита, которой

в средние века обозначали самый низкий из употреблявшихся тогда

звуков (соль большой октавы – G). Этот звук служил как бы осно-

ванием, фундаментом всего звукоряда. Вскоре словом «гамма» ста-

ли называть музыкальный звукоряд.

*Хроматическая гамма* – по-

следовательное движение звуков по полутонам

*Арпеджио* – способ исполнения аккордов, при котором звуки

извлекаются не одновременно, а один за другим (ит. Arpeggio –

«как на арфе») в быстрой последовательности (большей частью от

нижнего звука к верхнему).

*Репетиции* – быстрое повторение одного и того же звука.

*Трель.* Этот термин произошѐл от итальянского слова trillane –

дребезжать. Трель представляет собой быстрое чередование звуков,

расположенных рядом. Существует несколько видов трели: простая

пальцевая трель, трель переменными пальцами, трель – тремоло.

*Фигурации и пятипальцевые последовательности* – разнооб-

разные комбинации и последовательности, включающие в работу

все пять пальцев.

*Глиссандо* (от ит. glissando – скользя). Этот термин означает,

что звуки извлекаются не по отдельности, а путѐм проведения кис-

ти одним движением над всей клавиатурой.

**Крупная техника** подразделяется на несколько видов: октавы,

аккорды, тремоло, скачки.

*Октава* – один из основных интервалов (латинское octava –

восьмая). Наиболее распространѐнная разновидность этого интер-

вала – чистая октава (шесть тонов). Термин «октава» употребляет-

ся также при характеристике интервала.

ся также при характеристике интервала.

*Аккорд* – слово, происходящее от итал. accordo (согласие), оз-

начает сочетание трѐх или более музыкальных тонов различной

высоты, звучащих одновременно.

*Тремоло* – итал. cлово tremolo – означает дрожащий. В музыке

этим термином называют очень быстрое чередование двух созву-

чий или не соседних звуков.

Октавная и аккордовая фактура чрезвычайно распространена и

часто служит средством выражения мыслей и образов широчайше-

го диапазона, нередко – максимальной значимости.

Также к крупной технике относятся *скачки*. Их можно считать

одним из вариантов аккордовой техники. Размер скачка зависит от

широты растяжения кисти.

**Техника двойных нот** очень распространена в музыкальной

литературе. Это всевозможные виды последовательностей и пас-

сажей состоящие из созвучий двух не соседних звуков (большей

частью состоящие из интервалов в диапазоне терции и сексты, но

не исключающие сочетания и других интервалов).

Всем этим элементам музыкальной ткани, наиболее типичным

формулам фортепианного изложения соответствуют различные

приѐмы фортепианной игры, постепенное овладение которыми и

происходит в процессе работы над музыкальным произведением и

в специальных упражнениях.

Несмотря на сложившуюся классификацию видов техники,

многие музыканты по-своему систематизируют технические фор-

мулы и типы фортепианного изложения. Так, Й. Гат традиционно

классифицирует виды техники на крупную и мелкую. Но к круп-

ной технике он относит и арпеджио, которое, по его мнению, явля-

ется специфической разновидностью аккордов, а глиссандо выде-

ляет в отдельный вид техники.

Г. Г. Нейгауз виды фортепианной техники называет «заготов-

ками, сырьѐм, полуфабрикатами», работа над которыми закладыва-

ет фундамент для развития техники исполнителя. Он утверждает,

что от этой работы зависит качество технического мастерства и в

конечном итоге создаѐтся великое здание фортепианной игры как

целого. Основные виды техники знаменитый музыкант

классифицирует в восьми элементах, заменяя термин «виды» сло-

вом «элементы».

*Первым элементом* Г. Г. Нейгауз считает взятие одной ноты.

На фортепиано можно один звук исполнять разнообразными спо-

собами. По словам педагога: «На одной ноте можно исследовать

весь колоссальный динамический диапазон фортепиано. Кроме

того, можно одну эту ноту брать разными пальцами, с педалью и

без педали. Кроме того, можно еѐ брать как очень «длинную» ноту

и выдерживать до полного исчезновения звука, затем как более ко-

роткую – вплоть до самой короткой».

*Второй элемент* – две, три, четыре, затем все пять нот, здесь

же шопеновская формула, трель. Сочетания из трѐх и четырѐх нот

Г. Г. Нейгауз предлагает рассматривать, с одной стороны, как под-

готовку к пятипальцевым упражнениям, с другой – как слагаемые

диатонической гаммы.

*Третьим элементом* музыкант считает всевозможные гаммы.

Отличие гаммы от предыдущих элементов состоит в том, что рука

не остаѐтся в одной позиции, как было до сих пор, а переносится

на любое расстояние вверх и вниз по клавиатуре.

*Четвѐртый элемент* – арпеджио во всех его видах (по трезву-

чиям и всевозможным септаккордам).

*Пятый элемент техники* – всевозможные двойные ноты (от

секунд до октав, а кому это дано – до нон и децим).

*Шестым элементом*, подлежащим изучению, Г. Г. Нейгауз

считал всю аккордовую технику (трѐх-, четырѐх-, и пятизвучные

одновременные сочетания нот в каждой руке).

*Седьмой элемент* – скачки (переносы руки на большие рас-

стояния). Термин «скачки» пианист предлагает заменить словами –

переносы, перелѐты, опускания и т. д.: «ведь прыгают ногами, а не

руками, а скачут верхом на лошади, но не на рояле», – говорил

Г. Г. Нейгауз.

*Восьмым* и самым чудесным элементом в фортепианной музы-

ке педагог считает полифонию.

А. В. Бирмак в своей книге «О художественной технике пиани-

ста», опираясь на традиционное подразделение техники на мелкую

(пальцевую) и крупную, расширяет понятие мелкой техники. Из-

вестный педагог и исполнитель считает, что данная классификация

не может охватить всего неисчерпаемого богатства фактурных

приѐмов. Она говорит о том, что мелкую технику, не понимая еѐ

характерных особенностей, нередко рассматривают узко, только

как умение быстро и чисто играть гаммообразные и арпеджиро-

ванные пассажи, без учѐта еѐ выразительных качеств.

А. В. Бирмак пишет о том, что в зависимости от стиля и со-

держания музыкального произведения пальцевая техника по харак-

теру звука и тембра очень разнообразна и потому еѐ следует под-

разделять на несколько видов: технику martellato, «жемчужную»

(jer perle) leggiero, мелодическую, пальцевое glissando. Сравнивая

технические пассажи из различных произведений, например, в

«Блестящем рондо» К. Вебера, Концертном этюде № 3 Des-dur

Ф. Листа, Балладе № 1 g-moll, Этюде ор. 25 № 11 Ф. Шопена, пиа-

нистка отмечает, что сходные в них по фактуре технические мо-

менты отличаются по своему характеру и звучанию. Они требуют

разных приѐмов звукоизвлечения и лишь условно могут считаться

пальцевой техникой.

Далее А. В. Бирмак продолжает, что само название «пальце-

вая» техника часто вносит путаницу в работу пианиста. Например,

говорит педагог, при исполнении Этюда ор. 25 № 11 Ф. Шопена

никакими стальными пальцами без помощи верхних частей руки

нельзя добиться сильного, бравурного звука, которого требует его

содержание. Технику в этом этюде, наиболее полно и выразительно

выявляющую его героический характер, А. В. Бирмак определяет

как *технику martellato*.

«Блестящее рондо» К. Вебера она считает ярким примером

«*жемчужной» техники*. Данный вид техники создаѐт в звуке впе-

чатление звонкости, округлости. Такая техника свойственна не

всем пианистам, отмечает педагог. Ею отличалась игра И. Гофмана,

В. Горовица, С. Т. Рихтера, Э. Г. Гилельса и др.

Пальцевую технику в концертном этюде Des-dur Ф. Листа

А. В. Бирмак называет *техникой leggiero*. Гармонические фигура-

ции аккомпанемента являются фоном поэтичной мелодии. Харак-

тер звука пассажей в этом этюде усиливает впечатление лѐгкости и

прозрачности.

*Мелодической техникой* пианистка называет такой вид техни-

ки, где мелодические фигурации звучат певуче и «поѐт» не только

сама мелодия, но и аккомпанемент (концертный этюд Ф. Листа fmoll).

В некоторых произведениях встречается техника *пальцевого*

*glissando* (Испанская рапсодия Ф. Листа, кода Баллады № 1

Ф. Шопена). В этих пассажах не требуется отчѐтливости каждой

ноты, нужна возможная быстрота, так как основной задачей явля-

ется не чѐткость, а стремление к последней ноте пассажа, создаю-

щего впечатление glissando.

Рассмотренные подразделения видов пальцевой техники на

основе еѐ зависимости от стиля и содержания музыкального про-

изведения А. В. Бирмак распространяет и на пятипальцевые груп-

пы, гаммообразные и арпеджированные пассажи.

Несмотря на разнообразие классификаций видов фортепиан-

ной техники, все прогрессивно мыслящие педагоги и музыканты

прошлого и настоящего в своих методических и педагогических

трудах вопросы техники игры на фортепиано связывали с задачами

художественного исполнения, нахождения технических приѐмов,

дающих нужный художественный результат. Отвергая механиче-

скую тренировку пальцев, они считали, что в любом упражнении

надо следить за качеством звука и задуманной нюансировкой. Каж-

додневный труд они понимали как умственную, аналитическую и

критическую работу, подчинѐнную слуховому контролю. Техника

игры рассматривалась в тесной зависимости от художественных

требований исполнительского искусства.