

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ (ВНЕШКОЛЬНОЕ) ОБРАЗОВАНИЕ ДЕТЕЙ

Копылова Людмила Викторовна

преподаватель по классу фортепиано

МБУ ДО «Солнечная детская школа искусств»

г. Сургут, ХМАО-Югра

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНИКА ПОСРЕДСТВОМ ПРИЕМОВ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

***Аннотация:** статья посвящена педагогической ошибке – искусственно ускоренному техническому развитию начинающего пианиста, которое ведет к мышечной зажатости и скованной игре. Физические и умственные способности младшего школьника не готовы к исполнительским задачам произведений повышенной сложности. Для последовательного технического развития в статье рассматриваются методы работы над техникой – приемы фортепианной игры, упражнения. Опираясь на основные дидактические принципы работы над техникой, опыт отечественных педагогов-пианистов, автор предлагает некоторые пути решения проблемы.*

***Ключевые слова:** музыкальная педагогика, фортепианная техника, фортепианный прием игры.*

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 [6, с. 8]. Музыкальная педагогика имеет большой опыт отечественных педагогов – музыкантов в области овладения фортепианной техникой, в том числе детской. В своих трудах Е.Я. Либерман, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, А.А. Шмидт-Шкловская, Е.Ф. Гнесина, И.М. Лещинская раскрывают основные принципы овладения техникой в исполнительском процессе.

У многих учащихся форма и движение рук одинаковы при исполнении самой различной музыки, самой разнообразной фактуры. Все играется одной манерой – низкой или высокой кистью рук, с отставленными или прижатыми к корпусу локтями, более или менее размашистыми пальцами [6, с. 88]. Движение рук профессиональных пианистов отличаются большим многообразием. В зависимости от музыкально – звуковых и фактурных задач, их руки принимают самые разные положения. Какова музыка – таковы и движения рук. Если музыка тихая – руки двигаются тихо и мягко, если музыка величава – руки должны быть пластичными, если требуется острый, звонкий звук – руки играют энергично, концы пальцев обострены. В повседневной педагогической работе, эти простые истины не всегда находят себе применение. Таким образом, существует проблема. Рассматриваемая нами тема – актуальна. Новизна данной работы в том, что мы адаптировали опыт работы отечественных педагогов-пианистов, их методы работы по развитию техники, к своей методике с младшими школьниками-пианистами. Учитывая, что навыки ученик приобретает в первые годы обучения игре на инструменте, когда формируется его пианистический аппарат, вопросам работы над техникой следует уделить особое внимание. Необходимо развивать технику на специальном инструктивном материале: упражнениях, гаммах, этюдной литературе, в которых музыкальные и пианистические задачи органично слиты. Важно отметить, что в фортепианной литературе встречаются самые разные фактуры изложения: одноголосные мелодии, мелодии аккордового склада, гаммаобразные и арпеджированные построения, двойные ноты, трели, скачки и т.д. Всем этим элементам музыкальной ткани, соответствуют различные приемы фортепианной игры, постепенное овладение которыми необходимо каждому ученику, начиная с младших классов. Цель данной работы – обосновать влияние приемов фортепианной игры на развитие техники младших школьников-пианистов. Объект – фортепианная техника младшего школьника. Предмет – приемы фортепианной игры. В процессе работы, мы поставили задачи:

- изучить проблему данной работы в отечественной и зарубежной музыкально-педагогической литературе;

- рассмотреть особенности методик, направленных на развитие техники младших школьников;
- изучить психолого-педагогические особенности младших школьников;
- теоретически обосновать влияние приемов фортепианной игры на развитие техники младших школьников.

В процессе теоретического исследования, были использованы методы: приемы фортепианной игры, словесного пояснения, показа, сравнения, обобщения, анализа.

В результате длительного исторического развития сформировалась современная методика работы над фортепианной техникой. Появились новые имена великих композиторов – пианистов: Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена, К. Дебюсси, С. Прокофьева, П.И. Чайковского. Фортепианная фактура становилась сложнее и многообразней, менялись средства музыкальной выразительности. Методы технического воспитания оставались старыми. Суть их заключалась в том, чтоб изолировать пальцевые движения от действия всей руки. Пианисты, исполняя произведения своих современников старыми методами, приобретали заболевание рук. Образовывался разрыв между новыми требованиями музыки и старыми приемами игры. Старые методы столкнулись с неразрешенными проблемами. Начались поиски нового. Исполнительская и педагогическая деятельность Ф. Шопена, Ф. Листа разрабатывала новые образцы работы над техникой. Основными установками в работе над техникой стали – естественность игры, включение в игровое действие всей руки, кисти и плеча. Они доказали, что работа над техникой, является психофизическим процессом, но не механическим. В процессе этого обсуждения, которое включило в себя осмысление всего предшествующего развития фортепианной музыки, исполнительской практики и педагогической мысли, сложились новые взгляды на технику. «Техника без музыкальной воли – это способность без цели, а становясь самоцелью, она не может служить искусству» – писал И. Гофман, один из известных пианистов двадцатого века [6, с. 8]. Многие понимают под техникой только то, что касается скорости,

силы, выносливости в фортепианной игре. Но техника – понятие более широкое, оно включает в себя то, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению произведения. Фортепианная литература ставит перед пианистами самые разнообразные требования: умение играть громко и тихо, мягко и остро, добиваться легкого и глубокого звучания, владение всеми градациями фортепианного звука в разной фактуре [6, с. 8]. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Пианист должен представить внутренним слухом то, к чему он будет стремиться. Не терять идеал из виду, всегда стремиться к содержательному исполнению – вот основная установка для работы над техникой», – писал известный педагог-пианист Г. Нейгауз [8, с. 82]. Выдающийся педагог-пианист А.Б. Гольденвейзер в своих статьях, посвященных детскому воспитанию, писал: «Мы часто наблюдаем у начинающих пианистов излишнюю зажатость, напряжение рук. Эта наша вина и ошибка. Всякое движение есть напряжение. 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 профессиональных артистов, должно быть соответствие звукового образа с движениями и ощущениями рук. Надо поставить руку в такие условия, в которых она просто не может быть напряженной. Необходимо начинать играть легкие, доступные произведения, и на этом вырабатывать привычки [2, с. 69].

Большинство пособий по начальному обучению не обеспечивало преемственности с достижениями отечественной исполнительской школы. Необходимо было совершенствовать систему детского музыкального воспитания, создавать новые методические пособия. Методика известного педагога А.А. Шмидт-Шкловской, представленная в книге «О воспитании пианистических навыков» – универсальна. Используя простые и эффективные упражнения, разработанные автором, педагог любого уровня сможет не только правильно решать проблемы постановки рук у младших школьников-пианистов, но и излечивать профессио-

нальные заболевания. Композитор, педагог Е.Ф. Гнесина воплотила свои методические воззрения и установки в реальном звучании. Ее методика помогает преодолевать разрыв между теорией и практикой. В ее пособиях для педагогов и учащихся, она изложила систему начального образования. В ряде сборников детских пьес и этюдов, эта система получила развитие. «Фортепианная азбука» – сборник этюдов для начинающих пианистов – первое звено в цепи начального обучения. Предисловие к этой книге представляет методическую записку, практическое руководство для педагога, работающего с начинающими. Взгляды и убеждения автора по многим существующим вопросам этого важного периода обучения систематизированы в соответствии с целесообразной последовательностью, необходимой для воспитания начальных навыков на фортепиано. Продолжением «Фортепианной азбуки», является методический труд «Подготовительные упражнения к разным видам техники». В этой работе к понятию «фортепианная техника», Е.Ф. Гнесина подошла широко, поместив среди упражнений на подготовку к гаммам, аккордам, трелям, сочетаниям различных метроритмических фигур, упражнения на подготовку легато, полифонии, педали. К каждому разделу составила комментарии, в которых она изложила смысл и значение упражнений, а также направила внимание педагогов на последовательность овладения тем или иным навыком. Методическая направленность, тщательная разработка проблем воспитания профессионального владения инструментом, придают значительную ценность этому пособию. И.М. Лещинская – ее методическое пособие «Ежедневные упражнения для юного пианиста». Все упражнения можно разделить на четыре раздела: упражнения на различные виды техники, упражнения, помогающие устранить недостатки в организации игрового аппарата, подготовительные упражнения к разучиванию произведений, упражнения для разыгрывания перед занятиями и выступлениями. И.М. Лещинская активно использовала метод транспонирования. Ее пособие имеет ценный материал для педагогов и учащихся. Методическое пособие Б. Милича «Воспитание ученика-

пианиста» посвящено обучению и воспитанию учеников. В нем освещены вопросы творческо-слухового и пианистического развития учащихся. Особое внимание уделяется проблеме музыкально-исполнительского воспитания в процессе работы над произведениями разных стилей и жанров и усвоению исполнительских навыков. Всех педагогов объединяет единство принципов: доступность, последовательность, сознательность, прочность, научность, связь теории и практики. Е.Ф. Гнесина писала: «При неправильном обучении развитие ученика тормозится, а иногда принимает непрофессиональные формы. На последующих этапах приходится возвращаться к тем фундаментальным вопросам музыкального воспитания, которые принято называть – школой» [3, с. 13].

Преподавателю необходимо применять знание о психолого-педагогических особенностях младшего школьника. Возраст младшего школьника – от 7 до 10 лет. Важной особенностью рассматриваемого нами возрастного периода является тот факт, что младший школьный возраст содержит в себе значительный потенциал умственного развития детей. За первые три года обучения прогресс умственного развития детей заметный. От доминирования наглядно действенного и элементарного образа мышления до понятийного уровня развития, от бедного логикой размышления, школьник поднимается до словесно-логического мышления на уровне конкретных понятий [4, с. 173]. В этом возрасте происходит художественно-эстетическое развитие детей. Дети интересуются музыкой, рисованием, пением. На основе соответствующей деятельности и восприятия у них формируются эстетические чувства. Важно, чтобы рядом с ребенком оказался преподаватель, который смог бы раскрыть перед ним красоту музыки.

Рассматривая технику как средство музыкальной выразительности, педагог использует в своей работе наиболее эффективные методы работы над техникой. Если на профессиональном уровне можно говорить о многочасовых технических тренировках, дающих возможность проработать большое количество инструктивных этюдов, специальных упражнений, то в обычных музыкальных школах учатся дети, их большинство, не ставящие перед собой целей профессионального

образования. Если учесть, что природные данные, в том числе двигательные, у учащихся чаще всего скромные, можно понять, сколь велика роль педагога, его мастерства и методики, которую он использует, чтобы, несмотря на объективные трудности, научить ученика владению инструментом и профессионально-художественному исполнению музыкальных произведений разных стилей. Фортепианный прием – это игровое движение, при помощи которого пианист наиболее простым и удобным способом преодолевает специфические фактурные трудности, добиваясь при этом нужного ему художественного, звукового результата [6, с. 90]. Анализируя детскую фортепианную литературу для младших классов, можно сказать, что по сравнению с двумя начальными годами обучения, работа над этюдной литературой в 3 классе приобретает все большее значение. Появляются новые виды фортепианной фактуры в репертуаре для детей, усвоение которых требует соответствующей технической подготовки. Уделяется большое внимание систематической работе над разными видами мелкой техники. Так, в легких произведениях для начинающих, предназначенных для начального обучения, все пять пальцев размещаются по ступеням в пределах квинтовой позиции. В этом, наиболее удобном для детской руки позиционном расположении, пальцы находятся в естественном состоянии, позволяющем развивать в равной мере навыки кантиленой и подвижной игры. Дуговые движения – они наиболее рациональные для скачков, бросков, переносов рук на большие расстояния. Дуговые движения обеспечивают большую точность попадания и легкость выполнения. Они воспитывают свободную ориентировку на клавиатуре, мускульное ощущение расстояний. Во время выполнения этих движений, необходимо контролировать свои ощущения: постоянно чувствовать включенную, прочную спину и нижние мышцы, переносящие руку. Все движения скупые и точные. Большая дуга, дуговые отрезки, дуговые движения «из руки в руку». Чередование позиционных движений рук. Этот прием развивает одновременно самостоятельность рук и пальцевую беглость. При игре этого приема, необходимо слушать, играть

ровно, без тряски рук. Прием симметричной игры. Этот прием рассчитан на разучивание расходящихся движений рук с соблюдением одинаковой аппликатуры. Для одновременного развития техники обеих рук полезны симметрично расположенные технические фигуры в партиях обеих рук, исполняемые синхронно совпадающей аппликатурой. Этот прием ценен в работе над гаммами и арпеджио. Гаммообразный прием – цель этого приема, добиться плавного, непрерывного исполнения пассажей без толчков, ровно по звучанию и временным соотношениям. Данный прием используется в этюдной литературе, в пьесах подвижного характера, сонатной, вариационной форме. Основная причина толчков, неровностей игры гаммообразных движений – напряженность, малая подвижность первого пальца. Чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо использовать его природную ловкость и легкость. Подкладывать его незаметно, готовя заранее, не меняя уровня кисти. При смене позиций кисть переносится через первый палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции [9, с. 59]. Приемы репетиционной одноголосной игры. Эта техника строится на вибрационном движении, с помощью которого рука хорошо освобождается и приобретает наибольшую подвижность. Данный прием с переменной аппликатурой удобнее играть, не забирая пальцы под ладонь, а сменяя их на одном упругом вибрационном движении руки, при котором они отходят в сторону и освобождаются, уступая место друг другу. Кисть не поднимается. Все пальцы вибрируют одновременно, их движения незаметны и почти неощутимы. При таком способе исполнения репетиций концы пальцев не скользят по клавише, и репетиция получается более точной. После первого звука, остальные звуки играют «рикошетом», легко, как бы сами собой. Во время игры – слегка «рессорить» и не давать клавише подняться до конца. Применение этого приема, мы наблюдаем в этюдной литературе, характерных пьесах [9, с. 54]. Прием стаккато – звукоизвлечение происходит в результате взаимодействия опускающейся на клавиатуру руки с хватательным движением пальцев. Рука – вниз, палец – к

себе. Вот основной прием стаккато. Прием кантилены – сначала надо составить себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, затем добиться осуществления своего замысла в реальном звучании. Руки ученика в кантилене должны быть сильными и точно направленными в клавиатуру, в то же время мягкими и пластичными. Прием используется в полифонии, кантилене, этюдной литературе, крупной форме [6, с. 90]. Ломаные интервалы, обеспечивающие пальцевую независимость, гибкость кистевых движений. Мелизматические фигуры – трелеобразные движения, необходимые для легкости и подвижности пальцев. Трели играют на боковом движении. Кисть и всю руку удобно поворачивают в горизонтальной плоскости к пятому пальцу и обратно. Данный прием используется как в этюдной литературе, старинной музыке, пьесах, крупной форме. Арпеджио короткое – на данном этапе, оно усваивается на коротких трех-четырёхзвучных позиционных группах, и лишь изредка – на длинных арпеджио в две октавы. Рука находится на позиции аккорда, и арпеджио играть как бы внутри этой позиции. Длинное арпеджио – первый палец подготавливать вовремя и незаметно, кисть вести на одном уровне и не поднимать ее перед подкладыванием, запястье широкое, свободное. После подкладывания, вся ладонь сразу же переносится через первый палец и располагается на следующей позиции. Аккордово-интервальная игра ограничивается исполнением узко расположенных трезвучий и их обращений, нешироких двузвучий. При постепенном овладении различными видами мелкой техники перед учеником ставится ряд задач. Следует уделить внимание на навыках беглости в сочетании с ритмо-динамической точностью исполнения. При этом пальцевая подвижность предполагает свободу, пластичность, ритмичность игры, организованность движений всей руки – в плече, локте, кисти, связанных с непосредственными пальцевыми движениями. Детальная работа над всеми приемами фортепианной игры поможет избежать мышечной зажатости и скованности в игре [7, с. 89]. Играть расслабленными руками невозможно, как и выполнять какое-либо другое действие.

Для успешной работы необходим упругий, активный тонус мышц. Для начинающих пианистов необходимо выполнять специальную гимнастику, которая поможет закрепить осанку и правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата. Игра упражнений так же призвана оказать положительное влияние на техническое развитие ученика. Обязательным условием должна быть целесообразность. Упражнения, связанные с музыкой, охватывают разные виды техники, всевозможные приемы звукоизвлечения постепенно переходят в работу над произведениями. Они легко запоминаются, их исполнение не утомляет ученика, не притупляет его внимания. Упражнения принесут пользу при условии точного их выполнения. Работа требует полной сосредоточенности. Главным критерием правильной работы является качество звучания. Перед учеником необходимо ставить не только технические задачи, но и музыкальные, то есть слуховой контроль над качеством звучания. Технические недочеты в игре ученика связаны не только с проблемами рук, но с определенными трудностями мыслительных процессов – торможения, отсутствие быстроты реакции. Несмотря на то, что звукоизвлечение на инструменте осуществляется пальцами, ведет исполнение слух. Не следует понятие слуха представлять узко. Речь идет не только о звуковысотном, мелодическом, гармоническом, ладовом слухе, но и о слуховом контроле всего исполнительского процесса. Если на протяжении всего периода обучения в школе опираться на всестороннее слуховое развитие ученика, то это обеспечит успешное его продвижение и в музыкальном, и в техническом отношении. Слуховое представление ученика должно складываться таким образом, чтобы он чувствовал ее движение, развитие. Такое восприятие мелодии воспитывается с первых шагов, с простой пьесы, построенной на одном звуке. Опора на слуховую активность ученика ориентирует на широкое использование в работе над техникой метода транспонирования. Упражнения, небольшие инструктивные этюды следует проходить в нескольких тональностях. Разное расположение, чередова-

ние черных и белых клавиш меняет привычные двигательные ощущения и концентрирует внимание на слуховых представлениях. Ученика при транспонировании ведет не только моторная память, но и слуховая. Все приемы и упражнения следует проходить постепенно, умело дозируя ежедневные нормы работы и выбирая для каждого ученика те упражнения, которые ему необходимы в данный момент. Последовательность изучения упражнений индивидуальна. А.Б. Гольденвейзер: «Педагог должен быть не только мастером своего дела, но и психологом. Он должен проникать в самую природу своих учеников и чувствовать, что им свойственно, чего им не хватает, и репертуар ставить в зависимости от того пути, по которому их надо вести» [2, с. 76].

Сегодня, достаточно много различных сборников для развития техники в младших классах. Изучая сборники, можно сказать, что они составлены хаотично, не имеют последовательности в овладении техническими навыками, часто не соответствуют программным требованиям. Выдающийся пианист, педагог, основоположник пианистической школы А.Б. Гольденвейзер: «Когда играют этюд из сборника С. Геллера, один из А. Лемуана, без всякого порядка, то от этого большой технической пользы не будет. Необходима система, порядок в подборе этюдной литературы». Его комментарии о сборнике этюдах К. Черни: «Этюды К. Черни особого художественного интереса не представляют. Они выстроены последовательно, от самых простых до самых сложных, с учетом использования разнообразных технических приемов для обеих рук. Если их изучать, то можно развить все предложенные технические приемы» [2, с. 77]. Особый интерес заслуживают сборники этюдов под редакцией Р. Гиндина и М. Карафинки, украинского издания, для 1, 2, 3 классов. Каждый сборник составлен с учетом программных требований, возрастных особенностей учащихся. Для индивидуального плана педагог должен руководствоваться не только художественными достоинствами подбираемых произведений, но и соответствием приемов, которые необходимы для развития техники ученика. Чем менее податлив ученик

к усвоению технических навыков, тем полнее в группах подбираемых произведений должны быть представлены схожие фигуры техники, позволяющие прочно закрепить медленно формирующиеся технические навыки.

Для музыканта-педагога необходимо знание секретов педагогического мастерства, так как приходится работать с учениками самых разнообразных музыкально-творческих, в частности технических, способностей. Культура работы над фортепианной техникой, рекомендации, посвященные исполнительскому процессу, относятся к важным вопросам методике обучения игре на фортепиано. Мы изложили некоторые существующие методы работы над фортепианной техникой. Целесообразные упражнения, употребляемые в практике приемов фортепианной игры. Техника пианиста индивидуальна. Каждый исполнитель строит технику для выражения своих художественных намерений, но трудно ее построить без опоры на всеобщие достижения. В работе есть много различных технических советов, описаний способов работы. Таким образом, мы обосновали влияние приемов фортепианной игры на развитие техники, что являлось целью данной работы. С первых лет обучения необходим педагог-воспитатель, музыкант широкого профиля, умеющий объединить развитие творческо-слуховых, пианистических, познавательных способностей в единой системе методов и дидактических приемов обучения. Обучение юных пианистов заключается в умении найти на каждом этапе необходимые методы и приемы для гармонически целостного развития ученика.

Список литературы

1. Грохотов С.В. Как научить играть на рояле. Первые шаги. – М.: Издательский дом «Классика 21», 2009. – 220 с.
2. Грохотов С.В. Уроки Гольденвейзера. – М.: Издательский дом «Классика 21», – 2009. – 248 с.
3. Гнесина Е.Ф. Педагогические принципы. – М.: Издательский дом «Классика 21», 2003. – 26 с.

4. Зимняя И.А. Педагогическая психология. Учебник для вузов. Доп., испр. и перераб. – М.: Логос, 2003. – 384 с.
5. Лещинская И.М. Ежедневные упражнения юного пианиста. – М.: Издательство «Кифара», 1994. – 46 с.
6. Либерман Е.Я. Работа над техникой. – М.: Издательский дом «Классика 21», 2007. – 148 с.
7. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. – М.: Издательство «Кифара», 2002 – 182 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Издательство «Музыка», 1988. – 238 с.
9. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – М.: Издательский дом «Классика 21», 2009. – 84 с.