

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ  
ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 1  
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОД КРАСНОДАР**

## **РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ У УЧАЩИХСЯ ДШИ**

**Методическое сообщение  
преподавателя отделения фортепиано  
Кисловой Ирины Николаевны**

**Краснодар  
2012**

## Развитие техники у учащихся ДШИ

Вопросы овладения техникой учащимися начальных классов музыкальных школ должны рассматриваться в связи с общим направлением развития техники пианиста и с учетом возрастной специфики.

В комплексном воспитании начинающих пианистов взаимосвязанное музыкально-слуховое и техническое развитие проникает во все его сферы.

Мировой пианистический опыт прошлого и наших дней накопил немало ценнейших достижений в области овладения пианистической техникой, в частности, детьми обучающимися игре на фортепиано.

Нельзя не обратить внимание на общие рекомендации по вопросам технического мастерства, которые сближают методические принципы крупнейших мастеров пианизма прошлого и современности. Достаточно познакомиться с высказываниями Ф.Э.Баха, Ф.Шопена, Н.Метнера, К.Игумного. В трудах Г.Нейгауза, С.Фейнберга, Г.Когана, С.Савшинского раскрываются принципы овладения техникой в исполнительском процессе. В циклах брошюр для музыкантов-педагогов, в методических рекомендациях по разным проблемам начального обучения, помещенных в школах, хрестоматиях, посвященных первым двум годам обучения, педагоги найдут много полезного материала относительно развития техники в детском возрасте.

Вместе с тем настораживают отдельные проявления формального подхода к развитию техники учащегося, при котором технические достижения измеряются лишь степенью подвижности и силы пальцев при явной недооценке качества звучания. Серьезным недостатком является наблюдаемая порой чрезмерная увлеченность отдельных педагогов ускоренным развитием техники у начинающих пианистов (особенно у одаренных детей). Издержки такого подхода проявляются в последующие годы обучения ребенка. Неестественные (с психофизиологической стороны) волевые усилия учащегося, направленные преимущественно на одну исполнительскую задачу, суживают его музыкальное развитие и нередко приносят большой вред и в техническом отношении. Непроизвольно вырабатывается внешне виртуозная, бескрасочная игра с признаками напряженности мускулатуры рук и пальцев. В свою очередь стремление к собранности и экономности пианистических движений также не всегда правильно воплощается в жизнь при выработке начальных игровых навыков. Чрезмерная нарочитая собранность, по сути уже скованность, нарушает свободу и пластичность движений.

Все это свидетельствует о том, что педагог должен тщательно анализировать свою работу над развитием техники ученика, вовремя замечать упущенное и не отягощать ребенка абстрактными техническими заданиями.

Как же формируются двигательные приёмы у начинающих при разучивании ими музыкальных произведений?

Вопрос этот был уже частично затронут при рассмотрении особенностей исполнительского познания учеником выразительных закономерностей мелодии и ритма. Было отмечено, что свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений являются основой начального формирования моторики. В двигательном опыте детей, еще до начала их обучения игре на фортепиано, названные качества проявляются главным образом в условиях применения крупных движений всей руки (например, при бросании мяча, взмаха теннисной ракетки, в гимнастике и т.п.). Уже с первых уроков обучения имеющиеся в доигровом опыте детей навыки владения такими движениями переносятся в сферу элементарных приемов звукоизвлечения на фортепиано (например, игра нон легато с опорой руки на отдельных пальцах). В тесной связи с большими движениями вырабатываются начальные навыки пальцевой игры. Формирование этих навыков происходит при постепенном приспособлении пальцев к естественному звукоизвлечению и характеризуется появлением трудностей, сопровождающих усвоение многих, в том числе инструментальных, двигательных навыков. Так, например, возникают лишние судорожные, толчкообразные движения рук («тряска»).

Сокращение этого сложного периода овладения приёмами пальцевой игры возможно при условии систематической работы с учеником над связью объединяющих плавных движений всей руки с постепенно удлиняющимися последовательностями пальцевых движений. При этом пальцевые движения осуществляются пластичным самостоятельным движением каждого пальца на клавиатуру и столь же пластичным «переступанием» пальцев с одного звука на другой. Движение руки и локтя обобщает мелкие и быстрые движения пальцев: оно как бы обрисовывает контуры пассажа или фигурации, и вместо скованности создается гибкая пластика движения, следующая за направлением и выразительностью музыкального образа.

Чем сложнее произведение, тем большим разнообразием приемов фортепианного изложения оно характеризуется, что обуславливает новые трудности его разучивания.

От периода общей, слитой воедино художественной и технической работы и непосредственного преодоления пианистических трудностей учащийся постепенно переходит к периоду опосредованной, с элементами анализа, специальной работы над техникой.

Развитие техники осуществляется уже не только на основе художественных произведений, но и на специальном инструктивном материале. На этом этапе обучения особенно важна этюдная литература, в которой музыкальные и пианистические задачи органично слиты (например, этюды Гедике, Берковича, Лемуана и др.). Образные черты мелодических пассажей и четкая ритмика таких этюдов увлекает детей, и фактурные трудности преодолеваются ими без особых усилий.

На помощь развитию техники приходит и продумано составленный индивидуальный репертуарный план ученика. При отборе литературы для индивидуального плана педагог должен руководствоваться не только художественными достоинствами подбираемых произведений, но и соответствием приемов пианистического изложения требованиям развития техники ученика устранения имеющихся у него технических недочетов. Чем менее податлив ученик к усвоению технических навыков, тем полнее в группах подбираемых произведений должны быть представлены схожие фигуры техники, позволяющие прочно закреплять медленно формирующиеся технические навыки.

Вместе с тем успешное развитие техники происходит и на другой основе, а именно на основе одновременного владения разными типами фортепианного изложения. Например, развитие техники пальцевой игры в позициях при изучении самых несложных пьес и этюдов осуществляется успешнее, если сочетать проработку канителенных и подвижных фактур. В этом случае легатная игра является одним из средств активизации беглости.

На значение в развитии техники пианиста работы над разными фактурами неоднократно указывали видные пианисты – педагоги. Так, например, близость приемов овладения канителенной фактурой и подвижными пассажами интересно раскрыта С.Фейнбергом на примерах работы над произведениями Шопена. Влияние техники кистевой стаккатной игры или приемов полифонической техники на развитие пальцевой беглости подчеркнуто в известных циклах упражнений Р.Иозефи, И.Брамса, А.Корто, М.Лонг.

*В чем специфика методов работы над техникой с начинающими пианистами?*

В условиях раннего исполнительства, с присущей возрасту возможностью сосредоточения внимания на интересном, ярком, занимательном, в работе над техникой необходимо, избегая сухих дидактических рекомендаций, насытить показ и словесные пояснения конкретными, доступными, наглядными для восприятия детей приемами педагогического воздействия.

Например, проверка свободного движения всей руки в плечевом суставе (часто необходимая с первых уроков обучения) может сопровождаться примерно такими наглядными разъяснениями: «Сидя на стуле, закрой глаза, постарайся расслабиться и почувствуй, будто твоя рука вяло свисает, как у спящего человека. Теперь я слегка толкну твою руку, и пусть она сама, как маятник настенных часов, раскачивается вперед и назад». Ощущение прикосновения пальца к клавиатуре при исполнении разных оттенков стаккатной игры может ассоциироваться у ученика с щипковыми движениями пальца по струне.

Как часто мы наблюдаем при исполнении детьми гаммы правой рукой в восходящем движении (особенно в регистре второй или третьей октав) несогласованность движений пальцев с движениями руки в локтевом суставе.

По мере перехода к высокому регистру локоть часто остается приближенным к корпусу, кисть же и пальцы самостоятельно отодвигаются вправо. Нужно разъяснить ученику, что локоть как бы ведет пальцы, руководит им. Утрируя данный прием в показе, педагог разъясняет: «Взгляни на мой локоть, он, как рулевой, ведет за собой кисть и пальцы».

Приспособление ученика к двигательному приему сразу же положительно отразится на характере пианистического движения и звучании инструмента.

Однако гибкость приспособления двигательного аппарата к пианистическим приемам, к манере звукоизвлечения у всех учащихся различная. Нередко и педагог недостаточно, порой нецеленаправленно руководит этой стороной технического развития ученика. Чем менее гибок ученик в техническом отношении, тем разнообразнее должны быть средства эмоционального воздействия на него в сочетании с показом – вмешательством в движения.

Одним из источников познания закономерностей развития техники начинающих являются те объективные данные, которые мы получаем путем анализа фортепианной фактуры наиболее распространенных произведений детского репертуара. Эти данные могут помочь педагогу в системе подбора репертуара, рассчитанного на усвоение учеником отдельных видов и приемов техники.

Рассмотрим наиболее типичные приемы пианистического изложения в фактуре детских произведений.

Полнее всего в ней разработаны различные виды мелкой техники. Опыт показывает, что навыки мелкой пальцевой техники должны прививаться уже с первых шагов обучения. Гибкость мускулатуры детей 7-8-летнего возраста помогает приспособиться к инструменту, усвоить и быстро закрепить, навыки пальцевой подвижности.

Отличительной чертой различных фигур мелкой техники детских произведений является их устойчивое позиционное расположение. В легчайших произведениях, предназначенных для начальных месяцев обучения, все пять пальцев размещаются по ступеням в пределах квинтовой позиции. В этом наиболее удобном для детской руки позиционном расположении пальцы находятся в естественном, непринужденном состоянии, позволяющем развивать в равной мере навыки кантиленой и подвижной игры. Значение позиционной игры как исходного момента развития техники отмечается видными пианистами и исследователями. «Последования нот, расположенных в одной позиции, - пишет Г.Коган, - представляет, как правило, едва ли не самую удобную для исполнения формулу пианистического пассажа. Такое последование прочнее всего *автоматизируется*». «Статичное воспитание пяти пальцев кажется мне ключевым, - отмечает М.Лонг, - которое открывает все двери техники».

Какие же структуры фигур мелкой позиционной техники больше всего активизируют развитие навыков пальцевой беглости?

Подавляющее большинство фигур мелкой техники представлено в виде коротких, однотипных по ритмическому и техническому строению позиционных звеньев, повторяющихся на протяжении всего произведения или больших его эпизодов.

Примерами таких фактур, полезных для развития техники гаммаобразной игры, могут явиться произведения, включенные в сборники «Фортепиано. 1-2 классы». «Метелица» Л.Власовой, «Пьеса» Г.Телемана, «Бурре» Я.Сен-Люка, «Контрданс», «Украинский танец» А.Коломийца, «Плясовая» Н.Любарского; этюды – И.Берковича, Е.Гнесиной, А.Жилинскиса, А.Гедике, Л.Шитте и др.

Для развития техники ломанных интервалов и гармонических фигураций рекомендуются следующие произведения из этого же цикла: «Уречки» А.Жилинскиса, «Юмореска» Л.Моцарта, «Менуэт» Ж.Рамо; этюды – Г.Вольфарта, Ж.Армана, Н.Любарского, И.Берковича, А.Гедике, К.Черни.

Предлагаемое фактурное строение является полезным материалом для развития беглости, самостоятельности пальцев, ритмической и динамической точности звучания.

Большое распространение, особенно в этюдной литературе получило чередование позиционных движений рук в разных приемах мелкой техники. На примере разучивания отдельных этюдов из цикла «Фортепиано 2 класс» (А.Гедике, А.Жилинскис, А.Гречанинов) видно, как этот прием, так полно разработанный в детских технических пьесах (Майкапара, Гедике, Берковича и др.), развивает одновременно самостоятельность рук и пальцевую беглость.

Для одновременного развития техники обеих рук полезны симметрично расположенные технические фигуры в партиях обеих рук, исполняемые синхронно совпадающей аппликатурой (см. «Этюд» Н.Кувшинникова). Этот прием особенно ценен в работе над гаммами и арпеджио, рассчитанными на разучивание при помощи расходящихся движений рук с соблюдением одинаковой аппликатуры.

Одновременно с непосредственным усвоением технических навыков уже с конца первого класса появляется необходимость показа ученику различных приемов специальной работы над техникой. Как правило, она осуществляется на основе предварительных упражнений, построенных на многократной повторности отдельных звеньев техники.

Главная же роль отводится освоению гаммаобразной техники. Длительная систематическая отработка гаммаобразных приемов, начинающаяся уже с конца 1 класса, должна осуществляться по двум направлениям – преодоление трудностей внутри отдельных позиций и овладение приемами переходов на новую позицию.

Какие трудности встречаются учащиеся в работе над позиционными группировками?

При постепенном накоплении беглости все более сложным становится сохранение ритмической и динамической точности ровности звучания. Вот почему принцип обыгрывания отдельных звеньев позиционных групп, столь

многообразно применяемый известными педагогами-пианистами в их циклах упражнений, полностью приемлем и для детского пианизма.

Наибольшую пользу приносят упражнения, построенные на обыгрывании двух смежных ступеней, как бы (на первых порах) в виде замедленной трели, исполняемой разными парами пальцев: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5. Ввиду неодинаковой развитости каждой пары пальцев, рекомендуется начинать такие упражнения с наиболее устойчивых трех длинных пальцев (2,3,4). В последствии, уже на втором году обучения, при исполнении гамм в одну-две октавы появляется необходимость в упражнениях на соединение позиций. Например, в гамме *до* мажор, исполняемой правой рукой вверх, упражнение на соединение позиций, связанное с гибким подкладыванием первого пальца, может выглядеть так: звено их трех звуков – *ми, фа, соль, фа, ми, фа* и т.д. повторяется следующей группой пальцев – 3,1,2,1,3,1, и т.д. В дальнейшем к этому звену добавляется еще по одному звуку снизу и сверху, и аппликатурная группа становится следующей: 2,3,1,2,3,2,1,3,2,3,1,2, и т.д. По такому же принципу отрабатывается связь позиций при переходе седьмой ступени на первую, т.е. с четвертого пальца на первый.

Подобные упражнения должны сочетаться с проигрыванием гамм в целом. Затруднения и неточности при исполнении гамм в направлении от первого к пятому пальцу значительно уменьшаются или почти отсутствуют при игре таких же гамм от пятого к первому пальцу. В таких последовательностях первый палец, находясь в непринужденном, свободном состоянии, допускает естественное переключивание через него третьего и четвертого пальцев. Это означает, что выработка беглости в гаммах, исполняемых звеньями от 5-го пальца к 1-му, может предшествовать традиционной игре гамм в обоих направлениях (этюды №1,2, соч. 37 А.Лемуана).

Предложенные нами схемы упражнений в гаммаобразной технике нуждаются в дополнительных разъяснениях.

Всякое упражнение основано на многократном повторении одной технической детали. Однако механическое повторение притупляет внимание ребенка, снижает контроль слуха и сознания над качеством звучания и точностью пианистического движения. Вот почему, не прибегая к излишне усложненным вариантам в упражнениях, можно внести в них простейшие, доступные детям и активизирующие их восприятие ритмические, темповые и динамические краски.

Например, при исполнении коротких однооктавных гамм в одном направлении беглость отрабатывается приемом «броска» руки на первый звук с последующим стремительным взлетом к концу гаммы. Такой «бросок» может происходить на одном ритмическом дыхании, при одинаковой длительности (шестнадцатых или восьмых) или с ритмической остановкой на первом звуке, облегчающий исполнение последующих мелких длительностей. Прием использования ритмических вариантов – остановки и

взлета – применялся А.Гондельвейзером в работе над развитием техники у детей.

Особенно ослабляется слуховой контроль ученика при проигрывании трудных мест в произведениях или при игре упражнений с использованием только приемов медленной и громкой игры. Живое и полезное для слуха и техники соединение темповых и динамических красок в упражнениях должно восполнить статичность упомянутой выше формы работы над преодолением трудностей. Например, при исполнении короткой гаммы «броском» рекомендуется начинать игру медленно и тихо с постепенным ускорением темпа и возрастанием динамики.

Точно так же при выгравании в приемы соединения позиций в гаммах полезно, начиная с медленной тихой игры, постепенно ускорять темп и усиливать звучание, а потом так же постепенно возвращаться к начальному темпу и динамике. При пользовании такими темпово-динамическими приемами развивается не только беглость, но и различная звуковая чувствительность пальцев при их соприкосновении с клавиатурой.

Достижению независимости и пластичности пальцевых движений способствует применение различных артикуляционных штрихов. Особенно полезна игра пальцевым нон легато, исполняемым при необходимости ощутимым броском каждого пальца на клавишу, чередующаяся с игрой легато (кантиленным прикосновением к клавиатуре).

Уже с первых шагов обучения при игре позиционных последовательностей необходимо естественно использовать гибкие боковые движения кисти и её рессорные, пружинящие «приседания» и подъемы.

Со второго класса в этюдной литературе появляются постепенно удлиняющиеся пассажи, часто построенные на секвенционных соединениях позиционных фигур мелкой техники (например, этюды Л.Шитте, К.Черни). Этюды эти представляют собой, по сути, остроумные и занятные для детей упражнения в развитии навыков позиционной игры. Для сохранения ритмической и динамической точности звучания такие пассажи рекомендуется учить с легкой опорой руки в начале каждой четырехнотной группы.

Основное место в работе с начинающими отводится развитию мелкой техники. Вместе с тем следует отметить необходимость овладения элементарными приемами аккордово – интервальной техникой. В ней используются неширокого расположения двузвучая и трехзвучные аккорды, исполняемые на коротких отрезках приемами нон легато.

Выбор форм работы в развитии техники учащегося является предметом постоянной заботы педагога. Прививая ученику определенные технические навыки либо показывая ему необходимые приемы, педагог должен сам практически проверять целесообразность своих рекомендаций. В связи с этим не лишним будет напомнить следующее высказывание С.Фейнберга : «Внимательный анализ своих собственных технических приемов... является



существенной, если не основной, предпосылкой для плодотворных педагогических занятий».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Коган Г. «О фортепианной фактуре». – М., «Советский композитор», 1961.
2. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста». – М., «Изд. Кифара», 2008.
3. Фейнберг С. «Пианизм как искусство». – М., «Музыка», 1969.
4. Хентова С. «Маргарита Лонг». – М., «Музгиз», 1961.