Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

Дополнительного образования «Городской дворец детского (юношеского) творчества им. Н.К.Крупской»

**«Организация пианистического аппарата в начальный период обучения**

**игре на фортепиано»**

(методическая работа)

 Выполнили:
Манина Алена Вячеславовна
Буймова Яна Владимировна
педагоги дополнительного образования МБОУ ДО «ГДД(ю)Т им. Н.К.Крупской, МХС «ВИТА»
г. Новокузнецка

г. Новокузнецк, 2021

План работы

1. Введение. О важности вопроса.
2. Основная часть. Некоторые аспекты постановки рук учащихся-пианистов и фортепианной техники.
3. Заключение. «Надо ли заниматься?»

**Проблемы постановки рук учащихся-пианистов младших и средних классов**

Приступая к работе над произведением вместе с учеником, педагог фортепиано, естественно, сталкивается с рядом трудностей. Оставим пока в стороне проблемы, имеющие отношение к авторскому замыслу, к трактовке его учителем и учеником, к динамике и штрихам… Предметом исследования будет фортепианная техника, вернее, некоторые технические проблемы, встречающиеся в работе с учащимися младших и средних классов музыкальной школы и студии, в том числе и вопрос постановки рук учащихся на инструменте. Техническую работу со старшеклассниками мы затрагивать не будем по той причине, что дети этих возрастных категорий (условно 12-16 лет) обладают в достаточной мере поставленным исполнительским аппаратом и намного более уверенно осваивают основные технические проблемы, чем их младшие собратья (и задачи, стоящие перед ними как перед пианистами, уже другого свойства).

 Надо сказать, что проблемами постановки руки и освоения фортепианной техники вообще (и детской, в частности) педагоги-пианисты, методисты-исследователи и концертирующие артисты занимаются достаточно давно. Лучшие умы фортепианного искусства обращались к этой проблеме (из зарубежных специалистов наиболее широко известны Людвиг Деппе, Р.М. Брейхауп, Ф. Бузони и др., из российских – А.Д. Артоболевская, В.Д. Шмидт-Шкловская, Т.Лешетицкий, Г.Г. Нейгауз и т.д.). Приведем цитату из очерка А. Малинковской «Проблемы художественного интонирования в западноевропейской теории пианизма конца XIX – первой трети XX века»: «Перед пианистической (и вообще исполнительской) теорией возникла уже давно назревшая, а в конце XIX века потребовавшая безотлагательного решения задача: помочь массовой педагогике освободиться от тяжелого груза устаревших и ошибочных установок в области формирования исполнительского аппарата и развития двигательной техники» (5,с.113). Думается, что такой большой интерес к данной теме вызван насущной необходимостью решать вопрос: как подготовить маленького, начинающего пианиста к исполнению объемных и сложных в техническом отношении произведений, как приблизиться к заветной мечте пианиста – абсолютной технической свободе, чтобы ничто не мешало воплощать замысел композитора? Вообще, видимо, проблема уверенного и свободного владения техникой имеет ту же природу, что и у спортсменов, танцовщиков, людей какой угодно профессии, где тело или его отдельные части являются «посредниками» между волей и фантазией творца-человека и конечным продуктом (выдающееся исполнение музыкального произведения, спортивный рекорд, балет, потрясающий восприятие зрителей и так далее). Молодой человек, решивший посвятить себя подобным занятиям, конечно, должен быть подготовлен к большим физиологическим нагрузкам в своей профессиональной карьере, и огромная ответственность за хорошую подготовку ложится на педагога. От него зависит правильная, как говорят специалисты, постановка чего бы то ни было – руки, корпуса, прыжка, удара… Ошибки в этой подготовке обходятся очень дорого, их исправление иногда невозможно или отнимает критическую массу времени, что грозит поставить крест на едва начавшейся карьере молодого дарования.

 Работа с маленьким пианистом выдвигает, помимо общих требований к работе над фортепианной техникой, и специфические. Поясним, что имеется в виду. Первая трудность заключается в том, что, как правило, рука (прежде всего пальцы и кисть) маленького человека тоже соразмерно маленькие, физическая нагрузка на них должна быть строго регламентированной, дозированной, так как перенапряжение пианистического аппарата, естественно, недопустимо. Уровень сложности должен быть под самым пристальным вниманием педагога и возрастать постепенно (впрочем, возможны и скачки, но если они качественно подготовлены предыдущей работой).

 Значение технической работы нельзя приуменьшить, но и в разряд догмы возводить, конечно, нельзя. Для маленького музыканта важнее образная сторона занятий музыкой, и именно живой художественный образ «идёт впереди» технических занятий. Наверное, нелишним будет эпизодически (при удобном случае!) обращать на это внимание ученика. Приведем цитату из книги Л.А. Баренбойма «Фортепианная педагогика» (2, с.50): «Пианистические приемы, как и приемы любой инструментальной техники, находятся в теснейшей связи с художественными намерениями. Техника, как мы уже говорили, - сумма выразительных средств, а не сумма механических приемов. Каждый исполнительский стиль создает «целесообразные» приемы, соответствующие его художественным воззрениям, и эти технические приемы столь же различны, как и стили».

 Отметим еще один важный момент: дети, обучающиеся игре на музыкальном инструменте, разумеется, обладают разным телосложением, конкретнее, - разными руками. Игнорировать это обстоятельство невозможно, оно суть объективного характера. Опытный педагог все-таки составит представление о начальном «пианистическом пути» ребенка (с учетом индивидуальных особенностей его рук), о том, какие произведения будут удаваться ему легче, проще, а какие потребуют дополнительных усилий. Например, если кисть у ребенка массивная и «пухлая», то такая кисть от природы обладает большим весом, нежели плоская, «сухая», легкая кисть с тоненькими длинными пальчиками «паучьими ножками». Значит (и практика это практически стопроцентно подтверждает), и кантиленное, полнозвучное, поющее звучание дастся ребенку с массивной рукой легче, органичнее. Это, впрочем, вовсе не означает, что трудностей в овладении певучим звуком не будет вовсе, просто на каком-то этапе работы данному приему не нужно будет уделять столько внимания, сколько потребует работа с «тонкокистным» ребенком. Природные особенности пианистического аппарата детей, таким образом, могут дать педагогу некоторое «послабление» в отдельных рабочих моментах. Нельзя только слишком полагаться на эти «дары природы», иначе в один прекрасный момент окажется, что и эта сторона технической оснащенности ребенка «захромает».

 В этой связи наиболее важным представляется нахождение правильного положения руки любого типа на клавиатуре фортепиано, точнее, для самых маленьких постановка руки – это прежде всего нахождение (часто не быстрое и интуитивное, глубоко индивидуальное!) хорошей опоры руки на клавиатуру. Для рук разного строения опора в клавиатуру будет разной (сразу оговоримся, что мы имеем в виду первоначальный этап исполнительству, где не идет речь о намеренном изменении постановки руки в зависимости от разных произведений, как это могут делать взрослые пианисты!). Рука с длинными пальцами «устроится» на клавиатуре по-другому, чем, скажем, пухлая ладонь с короткими пальчиками. Но и та, и другая будет искать для себя опору. Как объяснить, показать понятие опоры ученику? В огромной степени это зависит от того, как сам педагог чувствует опору в своих руках, это самый еще «средневековый секрет», который передается от мастера к ученику, вживую, на ощущениях, без записи (вспомним А.Д. Артоболевскую с ее «лепкой рук» - ну как это можно описать словами?)! Можно воспользоваться примерами спортсменов, танцоров – всех, у кого необходимым профессиональным качеством является наличие хорошей, устойчивой, наработанной опорой в какой-либо части тела или во всем теле. Ребенок всегда может посмотреть телевизионные или интернет-трансляции самых различных соревнований и профессиональных танцев, важно только обратить его внимание на понятие хорошей опоры и устойчивости.

 «Родная сестра» опоры – свобода пианистического аппарата. У маленького пианиста ни один из участков не должен быть зажат. Зажим в руке ребенка – это «красная лампочка» для педагога, он должен быть немедленно осмыслен и устранен, так как это является угрозой всем дальнейшим занятиям за инструментом. Любая часть должна быть в рабочем тонусе, жив, пластичной, выносливой – это идеал физического состояния любого исполнителя. Кстати, здесь и можно обратить внимание ребенка на необходимость занятий подходящей физкультурной зарядкой – пусть и несложной, но нужной для первоначального приведения себя «в форму».

 При всей сложности процесса постановки руки главным критерием является звук, который слышен и ребенку, и педагогу. Идеальная ситуация – когда ребенок может передать звуком содержание произведения, выразить его, когда рояль «поет», «разговаривает», иногда «ворчит» и «сердится». В общем, правильный звук – это «живой» звук. И у ребенка обязательно получится его извлечь из всего сложного молоточно-рычажного механизма рояля, пусть и не на очень пока долгое время на первом этапе занятий – иногда труднообъяснимое словами дело, существующее на каких-то тонких уровнях физических движений показа педагога, эмоций на уроке и еще многого. Не оттого ли невозможно профессионально научится играть на музыкальном инструменте, танцевать, плавать и еще много чего делать без живого педагога, например, только лишь по описанию процесса на интернет-странице?

 Исходя из практики занятий с детьми, можно отметить один важнейший момент: ребенок, приступающий к занятиям именно на фортепиано, должен в идеале воспринимать клавиши как продолжение своих пальцев, ощущать и осознавать свои достижения за инструментом. (С детьми 5-7 лет, впрочем, ощущение, скорее, превалирует над осознанием, осознание своего «пианистического поведения», думается, нарастает с нарастанием возраста маленького музыканта). Вернее, как представляется, он должен осознавать, что весь этот огромный деревянно-металлический «монстр» (а для маленького ребенка рояль и вправду не маленькая и не простая игрушка!) зависит от него, от ребенка, от того, как его пальцы прикасаются к клавишам. Удивительно в этой связи, насколько быстро первое детское определение маленькими музыкантами процесса игры на рояле – «нажимать на клавиши» - сменяется вполне профессиональными понятиями «прикосновения к клавишам», «взятия звука». Ребенок очень быстро переориентируется на восприятие инструмента как «существа», которое может ответить, отозваться звуком, и звук этот может быть бесконечно разнообразным, даже если это всего один-единственный звук! Пластичность, чистота и «ненасытность» психики ребенка в данном случае является огромным подспорьем в работе педагога. Ребенок начинает ощущать себя настоящим творцом за инструментом, ведь он сам может воплотить свои представления о звучании своих, пусть и небольших пьес! (Заметим попутно, что качество музыкального материала имеет огромное значение, отсев произведений для работы с ребенком должен быть очень строгим, это касается как классических пьес, так и, особенно, современной музыки).

 Отсюда прямо вытекает следующий постулат в работе с ребенком (впрочем, эта мысль является «золотым правилом» не только детской фортепианной педагогики, но и вообще мирового музыкального наставничества): технический прием, используемый в данной пьесе, всегда будет зависеть от характера пьесы, первое подчинено второму.

 Возможна и изолированная техническая работа над каким-либо пианистическим приемом. Но такая работа, как убеждает практика, возможна лишь с определенного возраста, и, в среднем, это возраст примерно 8-9 лет. Педагог должен предельно внимательно следить за тем, готов ли ученик к осознанной, терпеливой и тщательной работе над техникой, постепенно расширять объем такой работы. Главное – не «пережимать» в этом деле, ребенок ведь должен прежде всего сохранять интерес к занятиям по фортепиано, это ведь не случай концертирующего пианиста, когда от его занятий техникой зависит вся его жизнь… Когда хочется сыграть произведение, выразить себя в нем, передать слушателям частичку своего внутреннего мира, хочется и преодолеть исполнительские трудности. Здесь на первый план и выступает вопрос выбора музыкального произведения, оно должно интересовать ребенка, захватить его, звучать в нем, быть ему органичным.

 И, конечно, невозможно обойти вниманием извечный вопрос всех исполнителей-инструменталистов: нужно ли заниматься с ребенком гаммами, упражнениями и этюдами? В настоящее, непростое для российской пианистической педагогики, время зримо оформились две почти полярные точки зрения. Одна гласит – да, несомненно, нужно, так как без гамм и этюдов невозможно нормальное и полноценное развитие пианиста-ребенка; другая говорит о том, что гаммы, упражнения и этюды – пустая трата времени ребенка, и так весьма загруженного многими занятиями.

 Да, мы все очень ценим сейчас время – и свое, и чужое. И, конечно, занятия гаммами и этюдами, в какой-то мере представляются занятиями вынужденными, немного более скучными и однообразными для ребенка, чем занятия пьесами. Но лучшим аргументом в пользу занятий техническими упражнениями будет, наверное, следующая цитата: «Боязнь применять специальный тренировочный материал приводила к тому, что художественные произведения… превращались в тренировочный материал. Не будучи технически подготовленным к той или другой пьесе, учащийся вынужден был длительно и углубленно технически изучать художественное произведение, приобретая на нем самые элементарные технические навыки… Упорная работа над техникой подавляла художественный образ, произведение тускнело, и никакими усилиями не удавалось вдохнуть в него художественную жизнь. Пьеса превращалась в «экзерсис», и притом, плохой экзерсис» (2, с.65-66). Таким образом, нужно признать, что упускать возможность технически вооружить ученика педагог не может, и этюды с упражнениями должны присутствовать в рабочем распорядке маленького пианиста. Нельзя сбросить со счетов и еще два важнейших фактора: во-первых, занимаясь гаммами, ученик осваивается в системе тональностей, во-вторых, рука тоже осваивается в черно-белом «рельефе» клавиатуры, что имеет огромное значение для гармоничного развития пианиста. Отметим, что для учеников младшего и среднего звена этюды, как и пьесы, должны подбираться не только в «белых» тональностях, но и с б**о**льшим числом знаков, бояться отойти от простых тональностей не нужно.

 Как видно, в данной работе ввиду ее ограниченного объема невозможно охватить все аспекты проблемы профессиональной постановки рук и работы над техникой. Это чрезвычайно обширная область, которая имеет свои истоки, своих исследователей, но пока конечная точка этих исследований не видна, и это естественно (и хорошо!). В заключение хочется привести небольшой фрагмент из статьи выдающегося фортепианного педагога, преподавателя по классу фортепиано Новокузнецкого областного колледжа искусств Лазаря Ефимовича Александровского (статья носит красноречивое название – «Зачем заниматься?»): «Нужно ли музыканту-инструменталисту много и подолгу заниматься на своем инструменте? Полтора столетия назад вопроса такого вроде бы не существовало. Кто хочет по-настоящему хорошо играть, уметь исполнять «трудные вещи», то есть на более профессиональном языке, владеть виртуозным репертуаром, должен с раннего детства заниматься, упражняться, совершенствоваться – и так всю жизнь… Психологи-методисты склонны расшифровывать ход и результаты этого процесса с позиций идеомоторики, условно-рефлекторных связей и функций полушарий головного мозга, а педагоги-практики отмахиваются от всего этого и наказывают родителям и репетиторам следить за юными учениками. Психика психикой, а без нужного количества часов и «разов» ничего не выйдет… Всегда вспоминаю в этой связи принципиальную, бескомпромиссную полемику двух композиторских школ: Рубинштейна – Чайковского, с одной стороны, и Балакирева – «кучкистов», с другой. Первые были сторонниками достигать цели. В нашем случае цель – возможно более полное, всестороннее, гармоническое развитие фортепианной техники у учащихся младшего и среднего возраста, ежедневной многочасовой творческой работы, если надо, через «не могу», независимо от сиюминутных результатов…. Балакирев считал губительным рутинное «многописание» и призывал писать пусть мало, но ярко, интересно, свежо. … И все же, когда я пытаюсь ответить на вопрос, кто же был прав – Рубинштейн с его консерваторией или Балакирев с его кружком, мне хочется сказать: оба правы» (1, с.88, 97).

**Список литературы**

1. Александровский Л.Е. О многом… О разном… И все-таки об одном. Книга вторая. – Новокузнецк, 2017. – 296 с.
2. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М.: Издательский дом «Классика - XXI». 2007. – 192 c.
3. Брейтхаупт. Р.М. Основыфортепианной техники / Ред. и доп. текст Г. Прокофьева. М.,1929
4. Клещев С.В. К вопросу о механизмах пианистических движений // Советская музыка, 1935, №4.
5. Малинковская А.В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990. – 191 с.
6. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М., 1966.