

Управление культуры администрации Старооскольского городского округа  
муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного  
образования «Детская школа искусств с. Федосеевка»

## **Работа над техникой в классе специального фортепиано**

Обобщение опыта преподавателя  
МБУ ДО «ДШИ с. Федосеевка»  
Лукановой Натальи Николаевны

2015 год

## Содержание

1. Условия возникновения и становления опыта-----	3
2. Актуальность опыта-----	3
3. Теоретическая база опыта-----	5
4. Ведущая педагогическая идея опыта-----	5
5. Уверенность, беглость. Ровность-----	6
Работа над гаммами-----	9
Работа над этюдами-----	11
Упражнения-----	13
Профессиональные заболевания-----	14
6. Технология опыта-----	18
7. Оценка результативности опыта-----	19

## 1. Условия возникновения и становления опыта

Луканова Наталья Николаевна работает в МБУ ДО «Детская школа искусств с. Федосеевка» преподавателем по классу фортепиано с 1993 года. За время работы Наталья Николаевна проявила себя инициативным преподавателем, работающим на хорошем профессиональном уровне, обладает творческим потенциалом, что создаёт благоприятные условия для творческого развития обучающихся и реализации их индивидуальных творческих способностей. Нельзя не отметить коммуникабельность, высокую исполнительскую дисциплину, трудолюбие уважительное отношение к коллегам, родителям и обучающимся.

В классе Натальи Михайловны обучаются учащиеся в возрасте от 7 до 15 лет с разными музыкальными способностями, поэтому преподаватель находится в поиске новых путей обучения и развития обучающихся.

В соответствии с поставленными целями и задачами педагогической деятельности в рамках представляемого опыта используются разнообразные формы, методы и средства учебно-воспитательной работы.

Работа ведётся по следующим направлениям:

- уроки-исследования, построенные с помощью методов и приёмов исследовательской работы;
- использование отдельных исследовательских методов и приёмов на различных этапах уроков.

## 2. Актуальность опыта

Обучение фортепианной игре – сложный и многогранный процесс. Он включает в себя не только пианистическое, но и общемузыкальное развитие учащихся. Техника, основанная на природосообразных приемах, необходима в игре на фортепиано так же, как и в других видах исполнительского искусства. Техническая несостоятельность обедняет художественную сторону исполнения и тормозит дальнейшее развитие ученика. Развитие музыкальной техники ребенка начинается с первых уроков и продолжается на всем протяжении обучения. Правильная постановка руки становится основой дальнейшего технического развития юного музыканта. Иногда недооценивается специальная тренировка. При этом считается, что всевозможные упражнения и внимание к приемам и ощущениям уведут ребенка от музыки. В результате ученик с самого начала не получает базы, необходимой для исполнения более сложного репертуара. Это приводит к тому, что между художественным развитием ученика и его техническим развитием со временем происходит разрыв. В дальнейшем этот разрыв может усугубляться неправильным подбором репертуара. Когда в пьесах встречаются технические трудности, к которым ученик не подготовлен, его

аппарат вынужден выполнять непосильную работу, что не проходит для него бесследно. Иногда интуитивное, а подчас и осознанное стремление к художественному результату может привести ученика к формированию естественной пианистической техники, в большей или меньшей степени физиологически оправданной. Но чаще происходит абсолютизация отдельных находок без учета того, что можно и чего нельзя требовать от человеческой руки, как использовать ее природные особенности. В итоге руки начинают болеть.

Для воспитания естественной рациональной техники педагог должен знать природные возможности пианистического аппарата. Он должен уметь анализировать состояние ученика, понимать и чувствовать. Что ему мешает, какие движения вызывают неудобства, чтобы вовремя прийти на помощь, - ведь самого ученика его ощущения во время игры не занимают, и он часто на в состоянии заметить напряжение.

Выдающийся педагог и профессор Г.Г. Нейгауз писал: «Прежде чем начать обучаться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь то ребенок, отрок или взрослый – должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слыша своим слухом. Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он в первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне».

Обучение фортепианной игре требует наличие целого комплекса как различных способностей, так и различных педагогических приемов, для их формирования и развития. Начальное обучение едва ли не самый ответственный и трудный этап в работе преподавателя. Первые уроки с учеником имеют особенно важное значение. Начальный этап воспитания юного пианиста является тем своеобразным этапом, на котором постепенно раскрываются особенности общемзыкального и музыкально-профессионального развития ребенка. В последнее время заметнее выступают неравномерности в музыкальном и пианистическом развитии детей, обусловленные индивидуальными различиями в усвоении ими музыки и постепенно более усложняющимися в процессе обучения видами техники. Все это порождает необходимость поисков таких форм и методов преподавания, в которых общие принципы обучения тонко сочетаются с индивидуальными особенностями ученика. У учащихся младших классов происходит первое соприкосновение с музыкой. Как правило это близкие слуховому опыту пьески (например, песенно-танцевального характера). Дети младшего школьного возраста воспринимают музыку непосредственно, конкретно и эмоционально. Зная общие и музыкально-психологические особенности развития младшего школьника и уже имеющиеся в его опыте элементарные навыки восприятия и исполнения музыки, педагог должен тонко улавливать реакцию ребенка на поставленные перед ним творческие и учебные задачи.

Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует для

своей реализации и высокий уровень личностного развития и отлаженную работу психических процессов – воли, внимания, ощущений, восприятия, мышления, памяти, воображения – и безупречную согласованность технических движений. Высокого художественного результата невозможно достигнуть, если ученик не владеет техникой игровых движений, через которые он и передает при помощи музыкального инструмента свои мысли и чувства.

Основными видами человеческой деятельности являются игра учение и труд. Как это не покажется на первый взгляд странным, игра музыканта имеет много общего с детской игрой. В обоих случаях общим моментом является игра воображения, которая позволяет в реально совершаемых действиях музыканта и ребенка выявить отражение каких – то более серьезных жизненных событий и ситуаций.

Природа допускает человеку совсем немного времени в детском возрасте, чтобы он успел заложить фундамент для реализации своих способностей. Поэтому музыканты вынуждены начинать свое обучение в раннем возрасте, в тот период, когда формируются двигательные центры. По истечении этого периода развития, формирование и развитие навыков сталкивается с большими трудностями.

Педагогическое искусство – не строгое соблюдение плана урока, а способность разрешать непредвиденные ситуации, возникающие на уроке так, чтобы не повредить главной линии развития ученика, потому что, полученные и закреплённые знания и навыки, воспитанная самостоятельность мышления и умение анализировать являются залогом того, что музыка прочно войдет в жизнь учеников, а через - них в жизнь многих людей.

### 3. Теоретическая база опыта

Теоретико-методологическими основами опыта являлись педагогические концепции А.Шмидт-Шкловской, Н. Гутерман, Э. Сафаровой, Б. Милича, А. Алексеева, а также психологические разработки В. Петрушина..

### 4. Ведущая педагогическая идея опыта

**Цель** – создание фундамента, на котором построится дальнейшее развитие ученика.

**Диапазон опыта** - Внедрение технологии «Развитие техники в классе специального фортепиано» осуществлялось Лукановой Н. Н. в классе фортепиано на уроках специальности и музицирования.

### 5. Уверенность, ровность, беглость

В истории исполнительского искусства существовало много школ и направлений, пытавшихся определить и найти наиболее рациональные приемы игры на том или ином музыкальном инструменте. Каждое новое поколение музыкантов вносило в рассмотрение этой проблемы свои новые взгляды и представления о том. Как надо правильно играть на инструменте, в результате чего в наше время мы можем говорить о более или менее сложившихся принципах рациональной исполнительской техники музыкантов.

Первыми теоретиками в области методов освоения двигательной исполнительской техники были пианисты и скрипачи, представляющие собой наиболее массовые музыкальные профессии. Сначала исследователи подходили к решению проблемы в большинстве случаев достаточно традиционно, полагая, что для достижения наилучшей двигательной техники музыканту необходимо как можно больше двигательных упражнений, отчего этот подход получил название «механистический». Его утверждал в своей работе «Метод пальцевой механики» знаменитый французский композитор и клавесинист Ж. Ф. Рамо (1683-1764). Этот же подход прослеживается и в работе профессоров Парижской консерватории П. Роде, П. Байо, Р. Крейцера. Однако уже в то время известные педагоги говорили о необходимости подчинения технической стороны дела художественной. Знаменитый педагог Филипп Эмануэль Бах, второй сын И. С. Баха, в книге «Опыт правильной игры на клавире» изданной в 1753-1762 г. полагал, что «исполнители, избравшие своей специальностью быстроту игры и точность попадания. Только этими свойствами и обладают. Их пальцы повергают глаза в изумление. Но душе слушателя, способного чувствовать, такие исполнители не говорят ничего». «Нельзя играть как дрессированная птица, - исполнение должно идти от души», - писал Ф. Э. Бах.

Бурный период развития фортепианной техники отмечен в середине 19 в. после блистательных концертов Ф. Листа. Который опрокинул все представления о том, как можно и нужно играть на фортепиано. Пытаясь найти секреты его необычайного мастерства, методисты стали искать ключи к исполнительской технике и приемам, в которых закодированы всевозможные технические трудности, встречающихся в музыкальных произведениях. Так появились на свет упражнения Ш. Ганона.

Начало 20 в. ознаменовалось анатомо-физиологическим подходом к технике построения пианистических движений.

Его представителями стали Р. Брейтгаупт, Н. Тетцель, Фр. Штейнхаузен. Постановка рук, взятие звука рассматривались с позиции анатомии строения человека. Сторонники э того подхода недооценивали управление движением со стороны художественного образа. Нои здесь, несмотря на некоторые упущения данного одхода, мывидим поразительно точные наблюдения природы техники музыканта. Так, Фр. Штейнхаузен указывал, что учиться движениям – значит приобретать новые мозговые процессы, уметь сделать

движение – значит овладеть нужным планом, нужной картиной мозгового возбуждения. Такого обладания мы достигаем с помощью упражнений. Проекция кисти руки занимает одну треть проекции всех органов на кору человеческого мозга. К тому же она находится рядом с зоной Брока, являющейся речевым центром. Тонкие, дифференцированные движения пальцев стимулируют развитие речи, укрепляют нервную систему, стимулируют более активное усвоение нового материала во время обучения не только в музыкальной, но и в общеобразовательной школе. Существует понятие «умная рука учит голову» Именно руками маленький человек начинает познавать мир, и только потом в процессе «включается» голова. Это очередной раз доказывает, что активизация работы нервных окончаний на кончиках пальцев стимулируют развитие отделов головного мозга. Благодаря этому классы музыкальных школ и школ искусств так же могут работать и в системе реабилитации детей, имеющих особенности развития. Кроме этого необходимо учитывать и особенности строения кисти руки, которая состоит из мелких элементов, переплетенных сухожилиями и мышцами. Именно это делает кисть наиболее уязвимой. Рука маленького ребенка в этом смысле находится в группе риска и педагог должен всегда помнить об этом.

#### **Начальный период обучения**

Кисть руки ребенка 6 -7-лет еще до конца не сформирована. Еще не закончен период окостенения. Вместо твердых косточек кисть состоит из мягких хрящей, которые очень легко могут травмироваться. При начале работы на инструменте необходимо подготовить руку к будущим нагрузкам. Начальный этап включает в себя

1. Посадка,
2. Массажные упражнения,
3. Упражнения на столе,
4. Упражнения на инструменте.
5. Упражнения на расслабление.

Перед тем, как начать ребенка учить игре, его надо правильно посадить за инструмент – удобно, свободно. Важно обратить внимание на то. Чтобы ребенок не сутулился и не сидел напряженно, словно «аршин проглотил», чтобы во время работы он не поднимал плечи. Локти не следует ни прижимать к туловищу ни выворачивать в стороны. По высоте они должны быть примерно на уровне клавиатуры. Большое значение для результативной работы имеет хорошая опора ног, особенно каблуков. Так как ребенок еще не вырос, следует использовать подставки. Для проверки правильности посадки можно проделать следующее упражнение: ребенок ровно сидит на стуле, спина ровная, но не напряженная, руки опущены. Предложите ему встать, опираясь только на ноги и не помогая себе руками. Если ребенок сидит очень далеко или близко к инструменту, у него ничего не получится.

Посадка должна всегда находиться в поле зрения педагога Но, как и во всем, что касается двигательной области, обращать на нее беспрестанно внимание нецелесообразно. Желательно последовательно и в связи с

конкретными задачами как бы формировать хорошую посадку, не загружая вначале сознание ребенка второстепенными моментами, а останавливаясь лишь на самом существенном, на важнейших недостатках

Очень полезно перед началом работы провести упражнения с элементами массажа. Это приведет мышцы кисти маленького пианиста в рабочий тонус и сделает работу на уроке более комфортной и результативной. Одно из таких упражнений приводит в своем сборнике «Пальчиковые игры» Э. Сафарова:

Есть у нас пятерка братьев (ребенок показывает ладошку)

Дома все они без платьев (свободные движения пальцев)

Но на улице зато

Нужно каждому пальто (ребенок массажными движениями «одевает» каждый пальчик, начиная с 5-го сверху вниз в пальтишки, затем «обувают сапожки» массажными движениями основания пальцев и «одевают шапочки» массируя подушечки пальцев.

Пальчиковые упражнения на столе могут использоваться как параллельно с постановкой руки, так и как самостоятельный вид работы. В процессе занятий рука ребенка знакомится с движениями, которые будут выполняться при последующей работе, не испытывая при этом дополнительных трудностей. Совершить подобную работу на инструменте ребенку будет сложно, так как возникнут проблемы с узнаванием клавиш и внимание рассеется. Ученику будет сложно сосредоточиться на выполнении упражнения. При выполнении подобного задания на столе учеба становится игрой. Для ребенка 6-7 лет это очень важно, так как в этом возрасте игра еще является основным способом познания мира. Вот одно из таких упражнений: «гонки двуногих». Выполняется 1-2 пальцем. Рука «ходит человечком» по столу. Важно следить за тем, чтобы кисть не проседала и не кисть тащила руку, а пальцы вели руку. Кисть хорошо опирается на пальцы. Очень хорошо поиграть в эту игру вместе с ребенком. Дух состязательства очень заводит малышей. Например: чей человечек громче топает? Кто быстрее добегит до края стола? А если еще педагог «проиграет» ученику, то тот великодушно уступит просьбам преподавателя проделать эту работу еще раз с исправленными ошибками. Следующее упражнение уже более высокого уровня сложности, и поэтому им лучше заниматься после «гонки двуногих», так как в этом случае возрастает нагрузка на руку. Эта игра называется «гонки слонов». Рука «идет» 1-2 и 4-5 пальцами. Задачи стоят прежние: пальцы ведут руку, устойчивые пальцы, не опущенная кисть. Следует обратить внимание на то, чтобы пальцы двигались параллельно. В этом случае так же правильно использовать соревнование на лучшую «пробежку». Еще одно упражнения «краб». Рука как краб движется по столу 1-2 и 3-4-5 пальцами. Кисть как настоящий краб идет по столу. Это знакомство с движениями, которые будут применяться во время исполнения интервалов и аккордов.

Упражнения на инструменте так же могут быть поданы в процессе игры. Одно из первых – спонтанная импровизация. Руки ребенок свободно

перемещаются по клавишам без ограничения октав. Часто малыши стесняются, боятся сделать не правильно. Следует объяснить ученику, что в этом задании нет правильного и не правильного. Самое главное – показать себя. В процессе выполнения упражнения ребенок знакомится со всей клавиатурой, пропадает страх новых регистров. Впоследствии, когда преподаватель вместе с малышом выбирает тему импровизации, работа становится действительно творческой. Ребенок думает, как можно изобразить шум ветра, свет солнца, злую бабу Ягу и т. д. Для поддержки педагог поддерживает импровизацию ученика аккордами со своей стороны. Часто при помощи данного вида работы удается успокоить возбужденного ребенка и настроить его на работу. Следующая игра которую я часто использую на этом этапе обучения – «ходьба человечка по клавишам». Это задание аналогично ходьбе по столу, только здесь уже нет соревнования, рука ребенка гуляет самостоятельно. Задачи стоят те же, что и при «ходьбе по столу»

Маленький ребенок не может долго фиксировать внимание на одном виде работы, к тому же малышу еще трудно просидеть без движения все время урона. Вместе с рассеянием внимания нарастает физическая усталость от малоподвижного вида работы. В итоге результативность урока резко понижается. Что бы этого избежать, необходимо проводить «минутки отдыха», направленные на смену умственной и физической деятельности. Одна из таких игр «Мишка»

Шел Мишка к броду - ребенок марширует  
 Стал на колоду - топ ногой  
 Бу-у-лтых в воду - сел на стул  
 Уж он мок. мок, мок  
 Уж он кис. кис, кис - наклоняется и полощет руками  
 Вымок, выкис. - поднялся  
 Вылез - встал  
 Высох - встряхнулся  
 Стал на колоду - топ ногой

Я остановилась так подробно на начальном этапе обучения потому, что именно в это время закладывается фундамент будущего технического развития. Я не рассмотрела проблемы чтения с листа, обучения нотной грамоте вопросов голосоведения и т. д. Я остановилась только на вопросах формирования двигательных функций, которые впоследствии станут основой технического роста.

**Работа над гаммами.** Работа над гаммами и другими упражнениями - это не только необходимая составляющая часть воспитания пианиста, она может стать увлекательнейшим занятием. Все дело в том, как эти занятия организовать. «Музыкальной таблицей умножения» назвал гаммы Иосиф Гофман. Определение выдающегося виртуоза не вполне точно. Да. Играющему на рояле необходимо знать гаммы, арпеджио аккорды, одним словом, все составляющие комплекса так же хорошо, как таблицу умножения, но если эту таблицу мы проходим один раз в школе мы ее не

повторяем всю жизнь. А вот гаммы нужны пианисту всегда. Они изучаются на всех ступенях музыкального обучения. Их освоение начинается в младших классах детской музыкальной школы и продолжается в консерватории. Они «одинаково полезны и даже как начинающему, так и подвинутому ученику и даже опытному подвинутому исполнителю, - замечает К. Черни. – Нет такой степени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах делается излишним»

Знакомиться с гаммами, как правило, начинают во втором втором полугодии первого класса. Надо стараться избегать механического заучивания звукоряда. Полезно подобрать самые первые варианты по слуху. Например, детская попевка «Мама – гамма»

Жила – была мама,

Звали ее гамма,

Было у ней семеро детей.

До, ре, ми, фа соль, ля, си - вот все.

Название нот звукоряда можно изменить на звуки гаммы соль – мажор, фа – мажор, ре – мажор и др. Следующая работа – выстраивание аппликатуры. Здесь то же следует избегать механического заучивания, важно, что бы ребенок осознал необходимость использования именно нужного пальца. Такая информация не «выветрится» уже из головы, опять на помощь при работе придут упражнения. Например «колючий еж», «качели». Выстраивая аппликатуру важно выявить систему последовательностей. Объяснить, что все последовательности подчиняются следующей системе: 4+3 или 3+4. Полезно с самого начала не использовать сплошное legato в следствии несовершенства игрового аппарата ученика. К тому же у ребенка рассеивается внимание, ему трудно запомнить моменты подкладывания и переключивания. Правильнее играть legato по группам со снятием после каждой последовательности. Для работы над подкладыванием и переключиванием так же полезно использовать детские песенки. Например «Паровоз», «Жучка», «Как под горкой под горой». Обязательно следить, чтобы первый палец не заваливался. Переключивание через первый палец (для правой руки при движении гаммы сверху вниз) освоить сравнительно легко. Рука описывает при этом поверх первого пальца, как некоей оси, небольшую дугу. Движение это не трудное, его легко наладить. Гораздо больше хлопот доставляет подкладывание. Умело подложить первый палец – дело непростое. Первый палец не должен быть низким.» \ «Лежащий первый палец, - замечает Лев Оборин, - неловок, неуклюж в движениях, и более напряжен, чем высокий.» На первом этапе гаммы исполняются каждой рукой отдельно сначала в одну, потом в две октавы. Чтобы быстрее закрепить в памяти и в мышечном ощущении порядок следования пальцев, полезно поиграть гамму по позициям – терциями и квартами либо кластерами. Очень интересно поиграть гаммы в стиле польки, вальса, мазурки, марша в сопровождении педагога.

Начинать работу над арпеджио следует когда основная работа по постановке руки уже ведется и ребенок владеет основными приемами подкладывания и переключивания. На первом этапе следует «собрать» арпеджио в аккорды. В

этом случае ученику легче увидеть всю последовательность. Пальцы активно «берут» аккорд, взяв его не торопитесь с ним расстаться. Пусть ученик, покачивая запястьем, приподнимая и опуская его, ощутит как рука опирается на пальцы. Следующий шаг – игра коротких арпеджио из 3-х звуков с остановками на основном тоне каждого следующего построения, затем игра без остановок.

При работе над гаммами в дальнейшем уровень сложности, конечно, возрастает. Гаммы исполняются 2-мя руками в 4 октавы, добавляются новые виды комплекса. Работа становится сложнее, но интереснее. Так, например, можно пополнить обычный гаммовый репертуар битональными гаммами. Как и гаммы в разных ладах, битональные гаммы обогащают и обостряют слуховое восприятие, развивают музыкальное мышление, способствуют выработке двигательной координации. Вообще настоящая работа над гаммами начинается когда ученик уже может играть гаммы и арпеджио в достаточно подвижном темпе ровным, «учебным звуком» средней громкости и правильными пальцами. Можно ставить такие, например, задачи как исполнить гамму в разных темпах, то очень медленно, то подвижно, а то так быстро, как только возможно. Полезно также поиграть с постепенными ускорениями или замедлением движения, хотя злоупотреблять этим не следует: сначала надо научиться соблюдать ритмическую ровность. Сыграть гамму *legatissimo* и *staccato*, причем *staccato* может быть разным пальцевым или кистевым. Играть громко и тихо, ровно по звуку или с *crescendo* и *diminuendo* (при этом не обязательно делать нарастание при движении вверх и наоборот; полезны и обратные нюансы). Можно менять и артикуляцию и динамику на протяжении одной и той же гаммы. Скажем, начать *legato*. А с третьей октавы перейти на *staccato* или сделать более подробную разбивку. А еще лучше вместо этих деловых рекомендаций делать установку на выразительность звучания, иными словами, ведя работу над динамическими, артикуляционными, темповыми вариантами, ставить задачи художественного порядка. «Никакое упражнение. Каким бы сухим оно не казалось. Не должно быть играно сухим, безжизненным тоном, - пишет В. Сафонов. – Живость звука есть единственное условие плодотворного упражнения.

**Работа над этюдами.** Искусство игры на музыкальном инструменте с одной стороны зависит от чувства высокой поэзии, а с другой от мастерства, демонстрирующего высокую точность, скорость и координированность движений. Достижение предельной степени технического совершенства исполнения должно быть непрестанной и каждодневной заботой музыканта. Многочисленные школы, учебные пособия, теоретические исследования исходили одно время из чисто двигательных предпосылок. А затем – из чисто слуховых. Пока наконец не обрели наконец необходимое единство.

Начиная с 3-го годами класса работа над этюдами приобретает все большее значение это связано с тем, что появляются новые виды фортепианной фактуры художественно-педагогического репертуара, усвоение которых требует соответствующей технической подготовки.

Главное внимание уделяется систематической работе над разными видами мелкой техники. В первую очередь это различные виды

гаммообразного движения, затем приемы репетиционной одноголосной игры и игры ломанными интервалами, обеспечивающей пальцевую независимость и гибкость кистевых движений: далее работа над разными мелизматическими фигурами. Особенно трелеобразными, необходимыми для развития легкости и подвижности пальцев. Таким образом гаммообразная техника вырабатывается в комплексе с с другими видами мелкой техники. В средних и старших классах работа над арпеджио и аккордами приобретает более широкий диапазон. Для работы над классическими видами техники в старших классах школы широко используются этюды К. Черни op. 299. Близкие по характеру этюдам сборник Черни – Гермер, они отличаются большей протяженностью. В фортепианной литературе 20 века получили широкое распространение различные виды токкатного изложения. Работу над ними следует начать уже в музыкальной школе. Для этой цели можно использовать 3 выпуски «Школы фортепианной техники» В. Дельновой и В. Натансона, содержащий несколько относительно нетрудных токкат современных композиторов. Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении типических исполнительских трудностей и что они сочетают специально технические задачи с задачами музыкальными. Тем самым использование этюдов создает предпосылки для плодотворной работы над техникой.

Чтобы извлечь из этюда максимальную пользу, важно обратить внимание не только на чисть технические задачи, но и на возможно более тщательную художественную музыкальную отделку произведений. Надо помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже в самых, казалось бы элементарных технических фактурах, воспроизведение всех деталей голосоведения – все это в большой степени способствует успешному преодолению технических трудностей. Ученику надо проникнуться мыслью, что достижение нужной беглости в этюде, как и в любой пьесе – не цель, а лишь средство для выразительного, красивого исполнения произведения. Специальное значение этюдов вызывает необходимость особо пристального внимания к разрешению имеющихся в них технических трудностей. Для того чтобы эта работа велась более осознанно, важно составить о них вполне ясное представление. Поэтому при знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора нотного текста, полезно провести разбор специально технический – выявить характерные с этой точки зрения особенности фактуры. В работе над преодолением технических трудностей следует использовать всевозможные приемы: проигрывание в различных темпах, вычленения, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности. Специальные упражнения и т. д. Нет нужды, однако, в каждом этюде обязательно использовать все эти способы. Надо выбрать те, которые наиболее полезны в том или ином случае и всего быстрее ведут к осуществлению

**Упражнения.** Показывать упражнения следует в живой, увлекательной форме и так. Что бы ученик сам убеждался в их пользе на ощущениях собственной руки. От того, насколько активны его мысли и слух. Насколько осознанно он относится к работе, во многом зависит его продвижение. Ясно поставленная цель мобилизует внимание, воспитывает ответственность, самостоятельность, интерес к занятиям. Доброжелательная и творческая атмосфера в классе способствует более спокойному состоянию ученика, который быстрее исправляет недостатки, больше верит в свои силы, отчего и играет с большим подъемом.

Что привести аппарат и весь организм в рабочее состояние, полезно проделать ряд гимнастических упражнений.

1. Раскрепощение мышц шеи, рук, плечевого пояса. Поднимаясь на носки, вместе со вздохом, медленно и плавно поднять ненапряженные руки вверх: кисти висят свободно. Затем легко развести руки в стороны и вместе с выдохом, свободно наклонившись вперед. Тяжело уронить тяжелые руки вниз. Голову также опустить. В таком положении позволить рукам раскачиваться пока не остановятся.
2. Дыхательное упражнение. Очень важно в процессе игры дышать спокойно и бесшумно. не задерживать дыхание, особенно в кульминациях. Условие нормального дыхания – хорошая осанка. Не поднимая плечи, сделать глубокий вдох так. Чтобы легкие до конца наполнились воздухом и грудная клетка расширилась, выдох постепенный, бесшумный и полный. После небольшой паузы снова вдох.
3. Смена уровня рук («три этажа»). Руки спокойно лежат на коленях. На счет «раз» положить их на крышку инструмента, на счет «два» руки на попитре, «три» - руки опять на крышке, «четыре» - руки на коленях.

Упражнения за инструментом никоим образом не являются самоцелью – их следует рассматривать как средство воспитания не механической, а музыкально осмысленной техники. Упражнения связаны с музыкой (они охватывают различные виды техники и возможные приемы звукоизвлечения) и постепенно переходят в работу над произведением. Упражнения должны быть лаконичными, легко запоминающимися работа над ними не должна утомлять ученика. Рассеивать его внимания. Упражнения необходимо связывать с музыкой, охватывать различные виды техники возможные приемы звукоизвлечения.

1. Проверка цепкости кончика пальца. Повиснуть одной рукой на кончике пальца, а другой попытаться стащить ее. Следить. Чтобы ученик не «скрючивал» палец, держался на подушечке.
2. Перенос опоры от пальца к пальцу (это упражнение может быть подготовкой к репетициям). Взять звук и незаметным движением у самых клавиш, не поднимая кисть, переносить руку в горизонтальной плоскости (почти legato) с пальца на палец. Последние не делают никаких движений. Тянувшийся полный звук передается от одного пальца к другому и обратно.

- 3 Дуговые движения. «Веселая дуга». Дуговые скачки на октаву вверх и вниз. Играть каждым пальцем по очереди, каждой рукой отдельно. Рука легкая и упругая как мяч, ощущение такое. Как будто она сама играет. Такие же скачки через две октавы. «Полетная дуга». На четверть – взлет, на половину – «приземление». Играть одним пальцем, а так же последующей аппликатурой в прямом движении: 1-2. 1-3. 1-4, 1-5; в обратном движении 5-4; 5-3.5-2.5-1.

Терции. Исполнение терций всегда помогает найти собранную позицию кисти. Хорошую опору.

1. «Прогулка терциями». Играть легко и подвижно следующей аппликатурой: 1-3, 2-4, 3-5. При исполнении терций важно, чтобы ясно звучали оба звука. Но иногда, особенно в полифонических произведениях, требуется «расслоение» звука для подчеркивания какого-нибудь одного голоса

Сексты. Исполнение секст, секстовых пассажей. Подготавливает, учеников еще не берущих октавы к октавной технике. Учить сексты следует различными приемами: «полетным движением», глубоким вкладыванием ладони в клавиатуру движением от себя, а так же играя верхний голос 5 или 1 пальцем с сохранением положения кисти. Работа над исполнением октав проводится по тому же принципу.

**Профессиональные заболевания.** В течение долгого времени педагоги пытаются понять истоки и причины профессиональных заболеваний пианистов. В большинстве случаев профзаболевания рук пианистов – так же как и недостатки техники – результат провала какого-то звена в воспитании музыканта. Практика показывает, что здесь дело не в так называемой профессиональной непригодности, а в неправильных рабочих приемах. Неверные навыки могут развиваться по самым разным причинам. Одна из них – неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе обучения, причем часто в самом начале обучения (например, часто дети судорожно цепляются за клавишу, поднимают плечи, напрягают спину, шею, мышцы лица). Скрытые напряжения при извлечении звука, если педагог вовремя не обратит на них внимания, могут войти в привычку, стать основой неправильного приема игры. С другой стороны, случается, что сам педагог не всегда понимает некоторые естественные приемы ученика, подсознательно приспособившегося к инструменту, и борется с ними (так, например, пружинность некоторые педагоги принимают за зажатость). Иногда ученику с самого начала прививаются нерациональные движения.

Как много музыкантов из-за этого недуга вынуждены были расстаться со своей профессией. Как часто даже одаренный, талантливый исполнитель не может достичь высоты мастерства: сбивчивое, прерывистое дыхание, мучительно неудобные движения сковывают его игру. Многие из музыкантов жалуются на боли в руках, спине, запястье. В большинстве случаев профзаболевания рук пианистов – как и недостатки в технике – результат провала какого-то звена в воспитании музыканта. Практика показывает, что дело чаще всего не в так называемой профессиональной

непригодности, а в неправильных рабочих приёмах. Иногда для возможности продолжить занятия музыкой приходится кардинально менять постановку руки, так как в процессе не правильно распределенных нагрузок и мышечных усилий могут сформироваться такие профзаболевания как тендовагинит, меозит, ганглий, контрактура и многое другое. Неверно проведенное лечение или реабилитация могут привести к возникновению заболеваний сердечно-сосудистой системы, неврологических заболеваний и многое другое

Человеческая природа несовершенна: музыкальный талант, музыкальные способности, музыкальный слух, пусть даже врождённые, данные от природы, не всегда (вернее - очень редко!) сочетаются с хорошим физическим развитием и с прирождённым пианизмом. «Все движения исполнителя должны быть природосообразны. Если в процессе исполнения музыкант испытывает дискомфорт, его движения теряют пластичность, а тем более возникают болевые ощущения, значит он что-то делает не правильно. Если подобные симптомы вы заметили у своего ученика, значит это ваше упущение. Ищите причину» - из лекции Г. Е. Минскер, преподавателя Санкт-Петербургского университета культуры и искусств 2001 г. Неверные навыки могут развиваться по разным причинам. Одна из них - неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе обучения, причём часто - в самом его начале (например, некоторые дети судорожно цепляются за клавишу, поднимают плечи, напрягают спину, шею, мышцы лица, иногда при исполнении легато одной рукой вторая рука повторяет движение). Скрытое напряжения при извлечении звука, если педагог вовремя не обратит на него внимание, могут войти в привычку, стать основой неправильного приёма игры. С другой стороны, случается, что сам педагог не всегда понимает некоторые естественные приёмы ученика, подсознательно приспособляющегося к инструменту, и борется с ними (так, например, пружинность некоторые педагоги принимают за зажатость). Иногда ученику с самого начала прививаются нерациональные движения.

Довольно часто педагоги в процессе постановке руки практикуют высокий замах рукой при исполнении стаккато. В итоге возникает то, что В.А. Гуттерман называла изолированной кистью, т. е. ребенок не ощущает руку как единое целое («играю от спины»), а чувствует три зоны: кисть, плечо и предплечье. «...Важный момент-собранность запястья, которое должно вместе с пястно-фаланговой частью руки образовывать единое целое...Как только кисть безвольно повисает, так пальцы, ладонные мышцы теряют связь сплечом... Это приводит к тому что я называю изолированной кистью» - В. А. Гуттерман «Возвращение к творческой жизни». Екатеринбург.

Нельзя во всех случаях требовать строго определённого положения рук или движения, пусть даже и рационального, нельзя сковывать инициативу учащегося и во что бы то ни стало навязывать своё решение. Ученик должен находить и свои приёмы исполнения. Так, например, в моей практике был следующий случай: Вероника, 7 лет, ученица 1 класса. Не смогла исполнять трезвучие «классической» аппликатурой 1-3-5 палец, а задействовала 1-2-5. Я не настаивала на обязательном использовании 3

пальца, и через 2 урока 3 палец встал на свое место. В течении этих двух уроков ребенок почувствовал, какие группы мышц и с каким усилием должны быть использованы и проблема была решена. Возможно, если бы я настояла на обязательном использовании принятой аппликатуры на первом уроке, девочка выполнила бы мое требование, но не факт, что используемая аппликатура была бы осознанна как необходимость, а не как дань требованиям преподавателю. Еще несколько наблюдений по поводу исполнения арпеджио. Очень часто дети не хотят «заморачиваться» использованием 2 пальца, не понимая для чего это нужно. После того, как я объяснила, как устроена рука и расстояние между какими пальцами больше, а между какими меньше, данный вопрос больше не возникал. Более того, если вдруг ученик использовал не верную аппликатуру, то сам исправлялся со словами: «не удобно». Не бойтесь объяснять ученикам особенности строения руки. Каждая необходимость должна быть осознанна.

Иногда ученик находит свою собственную позицию, которая идет в полный разрез с рекомендуемой методикой: Семен- 6 класс, очень низкая кисть, следовательно, плоские, вытянутые пальцы, так называемый «ласт моржа». При моих попытках при постановке руки поднять 1 и 5 палец в руках возникало напряжение, плечи поднимались вверх. Я позволила ученику остаться в выбранной позиции и сейчас он обладает хорошим звуком, владеет и мелкой и аккордовой техникой, отсутствует скованность, может играть достаточно долго, не испытывая дискомфорта. Вообще нет единого мнения в вопросах положения руки на клавиатуре. Будет это круглая сфера с высокой кистью, или плоское положение с низкой кистью зависит строго от индивидуальных особенностей ученика. Так же крайне необходимо в начале работы обращать внимание на строение кисти ученика. Узкая, ладонь с длинными пальцами и тонким запястьем, короче то, что принято называть пианистической рукой, относится к группе риска. Именно обладатели такой руки наиболее подвержены профессиональным заболеваниям из-за недостаточной опоры. В свою очередь ученики с более короткими, крепкими пальцами, широкой ладонью и развитым запястьем, более устойчивы перед профзаболеваниями различной формы. Выше указанная форма строения руки позволяет при исполнении более равномерно распределять нагрузку по всей кисти, а, следовательно, и по всей руке. Главная цель - «не повторить движение», а «найти звук» - метод, который требует активной работы слуха. Поиски звука всегда связывались с поисками определённого тонуса мышц, состояния руки, мускульного ощущения от движения, с помощью которого извлекается данный звук. Одной из основных проблем в процессе обучения становится поиск необходимого звука при правильном распределении мышечных усилий. Академик Сечин называл работу мышц «темными ощущениями» Понять, как именно работает мышечная система, ребенок может только через свои ощущения. Если проследить процесс развития малыша, мы вспомним, как в первую очередь познавать мир начинает сначала рука. Ребенок берет игрушки и различные предметы, знакомится с их формой (круглая, квадратная, угловатая и т. д.) и качеством (мягкое, твердое, гладкое, пушистое и т. д) через свой опыт.

Одним словом «рука учит голову». Проходит время и уже голова берет на себя задачу «обучения руки». В итоге такой работы создается прочная связь рука-голова-рука., когда одно только представление о качестве и форме предмета сопровождается соответствующей настройкой, ощущением в руке. Таким же путём, «изнутри наружу», в поисках звука и ощущения, находится внешняя форма движения. Целью всей работы в области воспитания пианистических навыков - помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения, научиться осознавать и культивировать их в себе. Маша, 12 лет, ученица 5 класса. В процессе работы над вальсом си-минор Ф. Шуберта, возникла проблема отсутствия различия исполнения партии правой и левой руки. В итоге левая рука звучала очень тяжело, неуклюже, заглушала мелодическую линию. Я предложила девочке поискать левой рукой ощущение «вынимания» аккорда из инструмента. В итоге необходимое движение было найдено. Проявилось необходимое качество звука. При дальнейшей работе подобные проблемы не возникали. Ученица использовала полученный опыт

К. Н. Игумнов, говоря о закономерностях в движениях пианистов писал: «Любое наше движение должно скрыто охватывать все мышцы тела, но проявляться внешне очень скупой, сдержанно, оно должно быть точным, плавным, слитным ( даже при видимой силе и резкости), свободными во всех своих частных проявлениях и, главное, организованным по отношению к целому».

Показывать приёмы нужно в живой и увлекательной форме и так, чтобы ученик сам убедился в их правильности и удобстве на собственных ощущениях. От того, насколько активны его мысль и слух, насколько осознанно он относится к работе, во многом зависит его продвижение. Ясно поставленная цель мобилизует внимание, воспитывает ответственность, самостоятельность, интерес к занятиям.

Педагогу, особенно детскому, очень важно понимать, как устроена костно-мышечная система человека, как она развивается, каковы её особенности у детей разного возраста. Если исследовать строение кисти руки, станет видно, что она состоит из большого количества мелких косточек, соединённых между собой сухожилиями и мышцами. У малышей кисть еще недостаточно крепкая, окостенение еще не закончено, по качеству косточки еще во многом имеют качество хрящей. Большая нагрузка на руки в начале обучения в классе фортепиано может провоцировать создание ситуаций, провоцирующих возникновение профзаболеваний. Для того чтобы избежать подобных рисков, необходимо готовить руку к последующим нагрузкам, «закалять ее» Для этого очень подойдут пальчиковые игры. В увлекательной, игровой форме ребенок знакомится со своими руками, учится работать ими.

Часто ученики проявляют инициативу и сами дополняют упражнения своими придумками. Кроме массирующих упражнений очень полезно заниматься упражнениями на сгибание и разгибание пальчиков. Например:  
Этот пальчик дедушка (загнули 1-й пальчик)  
Этот пальчик бабушка (загнули 2-й пальчик)

Этот пальчик папа (загнули 3-й пальчик)

Этот пальчик мама (загнули 4-й пальчик)

Этот пальчик я (загнули 5-й пальчик)

Вот и вся моя семья (показали кулачок)

В профилактике профессиональных заболеваний пианиста огромная роль принадлежит физическому развитию, правильной постановке дыхания. Гимнастика, как общефизическая, так и дыхательная, должна стать одной из составляющих учебного процесса. Специально подобранные упражнения готовят ребенка к выполнению сложных движений. В чрезвычайно богатой палитре движений пианиста есть как врожденные двигательные автоматизмы, так и приобретенные двигательные навыки, выработанные и закреплённые в процессе обучения. Резкое усложнение мышечной работы ребёнка при «наложении» новой пианистической школы на уже существующую может разрушить сложившийся двигательный стереотип, а выработка новых приёмов иногда приносит больше вреда, нежели пользы. Большое значение имеет также правильный подбор репертуара, который должен соответствовать музыкальным способностям, теоретической подготовке ученика, его двигательным возможностям. Главное - закрепить естественное, свободное, координированное движение рук и туловища, чтобы впоследствии при игре пианист не фиксировал на них сознание. Не спору - бывают редчайшие случаи врожденного, инстинктивного пианизма. Но они столь же редки, как и врожденная музыкальная сверходарённость. В повседневной же практике каждого педагога профилактика профессиональных заболеваний является одной из наиболее важных задач.

Часто возникающие профзаболевания имеют очень глубокие корни. Иногда причины нужно искать на начальных этапах работы, поэтому именно на педагога начального этапа ложится огромная ответственность. Именно от него во многом зависит, насколько удачно сложится дальнейшая творческая жизнь его ученика. Очень жаль, что в современной медицине крайне мало внимания уделяется проблемам профзаболевания и в случае болезни музыканту приходится обращаться чуть ли не к бабкам – гадалкам, так как методик лечения данных заболеваний не существует. Нет даже такого понятия как «профзаболевание музыкантов». В итоге руки пианиста лечат и терапевт, и хирург, и ортопед, и травматолог. Иногда после проведенного лечения не только не наступает выздоровление, но и вопрос возможности играть на инструменте закрывается. На фоне всех этих вопросов хочется сказать огромное спасибо преподавателям, которые не только ищут причины возникновения и возможности реабилитации, но и учат этому своих студентов. Это Минскер Г. Е. СПб ГУКИ, Сафарова И. Ю. Казанский государственный университет искусств, Гуттерман В. А. Екатеринбургский государственный университет.

## 6. Технология опыта

Целью педагогической деятельности Лукановой Натальи Николаевны является создание фундамента, на котором построится все дальнейшее

Луканова Наталья Николаевна

развитие ученика. Период духовного овладения музыкой (хранить в уме, носить, в душе, слышать своим ухом), то есть развивающее обучение.

Для достижения планируемых результатов предполагается решение следующих задач:

- развитие слуха (высотного, гармонического, динамического);
- воспитание чувства ритма;
- возбуждение интереса;
- организация мышления; освоение нотной грамоты;
- организация игрового двигательного аппарата;
- воспитание и освоение начальных исполнительских навыков;
- воспитание навыков самостоятельной работы;
- приобретение навыка концертного выступления.
- техническое развитие

### 7. Оценка результативности опыта.

В опыте Лукановой Натальи Николаевны показано, какие возникают вопросы при работе в процессе обучения и становления. С какими проблемами приходится сталкиваться. Работа над техникой – это не только период, в который закладываются постановка и начальная техника, это еще и время, когда подлежат становлению отношения между педагогом и учеником.

Помимо непосредственных профессиональных знаний, Наталья Николаевна является хорошим психологом. Это помогает более глубоко раскрыть у учащегося сильные стороны характера, войти с ним в более тесный контакт общения, завоевать доверие, что очень важно. Познаёт внутренний мир ребенка, умет направлять в нужное русло положительные, сильные черты характера, а также старается преодолеть отрицательные – вот главная задача педагога. Каждый ребенок является индивидом, обладает присущими только ему чертами характера, темпераментом. В зависимости от этого Наталья Николаевна находит индивидуальный подход к каждому из обучающихся. Очень важно найти взаимопонимание между друг другом. От этого будут зависеть дальнейшие результаты.

Обучающиеся класса Лукановой Натальи Николаевны постоянно принимают участие конкурсах разного уровня:

- районный конкурс «Юные таланты»;
- зональный Рождественский конкурс;
- региональный конкурс «Дебют»

Луканова Наталья Николаевна

- региональный конкурс исполнителей «Фантазия»
- Олимпиада искусств стран СНГ

Главным для преподавателя является, чтобы окончив музыкальное обучение, (не обязательно продолжив его в средних учебных заведениях) человек не испытывал отвращения к музыкальному инструменту, а наоборот, пронес любовь, заложенную педагогом через всю жизнь.





5.

Handwritten musical notation for exercise 5, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and fingerings. The fingerings for the top staff are: 1 3 1 4 1 3 1 4 5 4 1 3 1 2 1 3 1. The fingerings for the bottom staff are: 1 3 1 4 1 3 1 4 5 4 1 3 1 4 1 3 1 1.

Упражнения на растяжку

6.

Handwritten musical notation for exercise 6, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and fingerings. The fingerings for the top staff are: 1 1 1 4 4 3 3 3 3 3 3 3 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4. The fingerings for the bottom staff are: 5.

7.

Handwritten musical notation for exercise 7, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The notation includes notes, rests, and fingerings. The fingerings for the top staff are: 4 4 4 3 3 3 3 3 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2. The fingerings for the bottom staff are: 5 1 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1.

