**Развитие двигательных навыков в начальных классах специального фортепиано.**

Замиралов Сергей Владимирович,

преподаватель фортепиано,

МБУ ДО *«*ДШИ им. Г. Кукуевицкого*»* ,

г. Сургут, ХМАО- Югра

*«Педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела, добиваясь того, что является целью всякой техники, то есть максимальной экономии времени, силы и движений; воспитывать в нем умение работать и слушать себя и, главное и одно из труднейших, - сообщив ему общие, основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности»*.

*А.Б. Гольденвейзер [7, стр.54]*

Потребность к музыкальной деятельности наблюдается у большинства детей. Многие с ранних лет хорошо и «чисто» поют, эмоционально реагируют на звучание различных тембров, ритмично двигаются под музыку (особенно если дома имеется какой-то музыкальный инструмент или родители активно и всесторонне стараются развивать чадо). Всё же в последнее время наблюдается общая раскоординированность, тормозящая естественное перенесение бытовых (игровых) движений в русло инструментального исполнительства. Поэтому многие начинающие пианисты испытывают трудности в извлечении качественного звука.

Безусловно, все они проходят предварительное прослушивание, в котором выявляется (или хотя бы прогнозируется) пригодность аппарата будущего музыканта (в основном, физические свойства руки: ширина ладони, упругость пальцев, гибкость, подвижность суставов кисти и т.д.), проверяется музыкальный слух, чувство ритма и метра, проводятся тестирования на наличие эмоциональной отзывчивости. При явном несоответствии физических требований для игры на фортепиано, родителей и ребенка всегда тактично переориентируют, предлагая альтернативный инструмент. Однако, недостаток контингента (число учащихся на отделении регламентируется учредителем) вынуждает формировать класс из имеющихся детей, подчас с весьма «средними» музыкальными способностями. А далее, зачислять их на предпрофессиональные программы, которые, как известно, имеют довольно-таки высокие требования по всем предметам, и, в особенности по «специальности». Противоречие между нынешними образовательными стандартами и недостаточной методической осмысленностью данного процесса обуславливает нахождение индивидуальных подходов (и техник) для продуктивного обучения детей всех уровней физического развития.

Формирование двигательных навыков – одна из основополагающих задач начального этапа обучения игре на фортепиано. Начиная с первых еще «донотных» занятий, ребенок должен приспособиться к инструменту: почувствовать клавишу, понять механизм «взятия ноты», научиться слышать и различать качество извлекаемого им звука, координировать свои движения. То есть понять техологию, с помощью которой он сможет создавать нужный для музыкального произведения образ, воплощать «*художественный замысел композитора».*

Техника[[1]](#footnote-1) фортепианной игры зиждется на свободном владении не только пальцами рук, но и всем телом. А также умением управлять силой и качеством звука, воздействуя на клавиши собственным весом. Об этом пишет Генрих Густавович Нейгауз. Уподобляя пальцы «колоннам или аркам, поддерживающим свод», он подчеркивает особое значение каждого из них в выполнении своих функций – игре разнообразных штрихов различными приемами. Именно через крепкие, уверенные пальцы достигается «контакт с клавиатурой», определяемый Е. Я. Либерманом, как «ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей, или умение направлять вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки» [6, стр.17]. Научить детей грамотно использовать игровой аппарат, применять вес рук и тела непросто, так как при словесном объяснении и даже практическом показе они часто копируют лишь внешнюю форму движений. Все же методистами такая практика описана. А. Д. Артоболевская в своем сборнике «Первая встреча с музыкой» подробно описывает свою работу с маленькими пианистами, уделяя особое вниманием развитию двигательных навыков. Анна Даниловна предваряет постановку руки гимнастическим комплексом, в котором ребенок учиться «освобождать» тело и руки. А затем «лепит», по ее собственному выражению расслабленную руку, формирует своей рукой правильное положение кисти, локтя и предплечья и только после этого впервые погружает пальцы ребенка в клавишу.

Научное объяснение действа, описанного выше мы нашли у Валентины Александровны Гутерман[[2]](#footnote-2), которая предлагает развивать двигательные навыки путем передачи «мышечных ощущений». Размышляя о роли движения в обучении музыканта-исполнителя, она подчеркивает важность тактильного или «осязательно-кинестетического» контроля мышц ученика, который осуществляется через сравнения различных состояний рук - плеча, предплечья, кисти, педагога и ребенка при игре на инструменте, а затем анализа собственных физических ощущений. Сутью ее метода, основанного на глубоком изучении физиологии человека (и с медицинской точки зрения) можно считать стремление к созданию стойких слухомышечных связей, как прямых, так и обратных, при которых каждое движение корригируется реальным звучанием и живой музыкальной интонацией, а каждое конкретное звучание связывается с определенным мышечным ощущением. Кинестетический метод, по мысли Гутерман, - благотворно сказывается и на развитии исполнительского слуха. Который, в свою очередь начинает контролировать моторные навыки, выравнивает метрическое ощущение, придает лёгкость исполнению, выстраивает элементы музыки в единое целое. То есть устанавливается прямая и обратная связь между слуховыми, эмоциональными и мышечно-двигательными ощущениями: «…руки учат голову, затем, поумневшая голова учит руки, а умные руки снова и уже сильнее способствуют развитию мозга» [Цит. по 5, стр. 41].

Наряду с привычными первоначальными упражнениями[[3]](#footnote-3), которые распространены в педагогической практике, Гутерман вводит различные подготовительные действия. Одни служат для активизация рецепторов кончиков пальцев (осязание различных по фактуре поверхностей), другие направлены на «освобождение рук» (выполнение гимнастики, раскрепощающей плечевой пояс) или обретение пластичности всего тела (шаги с ноги на ногу, по типу имитации легато, с осмысленным переносом веса тела).

Надо сказать, что метод Гутерман был апробирован многими педагогами в городах России, успешно применяется и для работы с «проблемными» исполнителями, которым нужна помощь в излечении профессиональных болезней рук.

С самыми маленькими будущими пианистами начать кинестетическое обучение можно с пальчиковых игр, которые предвосхитят движения рук за фортепиано в доступной для ребенка форме[[4]](#footnote-4). Даже когда обучение за роялем перейдет в более активную стадию, ученик сможет придумывать собственные пальчиковые игры. Это поддержит творческую инициативу и позволит педагогу посредством уже имеющихся (пусть еще неустойчивых) навыков осваивать важнейшие свойства музыки: такие как фразировка, динамика, штрихи, нюансировка. Все то, что в исполнительском искусстве формирует «культуру фортепианного звучания».

Время, необходимое для освоения правильных двигательных и слуховых представлений, у всех детей различно в силу природных способностей. Ускоряет процесс индивидуальная последовательная программа, разработанная преподавателем с учетом личностных особенностей ученика, а также регулярное содействие родителей. Размышляя над общими факторами, влияющими на способность ребенка к наиболее интенсивному развитию двигательных навыков, мы можем выявить некоторые общие психологические закономерности. Постоянная ориентация на эти, казалось бы, элементарное вещи, поможет скорректировать работу даже с теми детьми, которые имеют проблемы с игровым аппаратом.

**1)** Чем более ребенок увлечен и вовлечен в «игру» на фортепиано, тем быстрее он преодолевает трудности, связанные с извлечением звука, нюансировкой, фразировкой и всем тем, что принято называть «техническими трудностями». Поэтому все чаще педагогами применяются коммуникативно ориентированные[[5]](#footnote-5) и креативные[[6]](#footnote-6) подходы обучения, которые особенно актуальны на начальном этапе. Все больше практикуют метод Карла Орфа, предполагающий совместное музицирование на основе трех составляющих: речи-движения-игры. Так, небольшие мелодии можно подтекстовывать или наоборот сочинять мелодию/ритм на уже готовые стихи, придумывать пальчиковые игры, подготавливающие руку для игры на фортепиано или даже делать театрализации. Например, в сети интернет можно встретить «Фортепианные орф-сказки», авторы которых вовлекают ребенка в игру, где он может экспериментировать над звуком инструмента, представляя, что рука – это определенный персонаж. А его практические действия – задания для малыша (скажем, движения руки, кисти, пальцев, плеча и т.д.) направлены на выработку правильных физических ощущений, нужных в фортепианной практике[[7]](#footnote-7). Безусловно, выбирая такой подход нужно иметь много сил, фантазии и энергии, уметь балансировать между игрой и работой, не позволяя себе и ребенку уйти в «развлекательное русло».

**2)** Доброжелательное и уважительное отношение педагога мотивируют ученика на старательное выполнение заданий, как на уроке, так и дома. А конкретно сформулированные задачи, поставленные перед ребенком, (особенно в младшем возрасте) влияют на продуктивность его действий.

**3)** От *темпа* изучения материала (теоретического и практического) и осмысленной работы над ним зависит *и количество* произведений (разных жанров, стилей и форм), которые освоит ученик за четверть / полугодие /   
год, и получит определенный опыт (а как известно, по диалектическому закону – количество затем будет переходить в качество).

**4)** Сам материал должен быть интересен детям. Даже если техническая сложность в нем завышена. Дети гораздо успешнее двигаются вперед, если произведение затрагивает их эмоционально.

Обобщая мысли, высказанные в данном материале, хочется подчеркнуть то, что несмотря на разработанность проблемы двигательного развития детей, универсальной методики нет и не может быть. Только применяя собственные наработки, подкрепляя их рекомендациями «мэтров» и адаптируя «классические приемы» к каждому ребенку, можно приблизиться к желаемому результату в воспитании юных пианистов.

Список источников

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины 19 века). Хрестоматия / А. Алексеев. Киев: «Музична-Украина», 1974. – 165 с.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой / А. Артоболевская. СПб.: из-во «Композитор», 1992. – с. 100.
3. Большой энциклопедический словарь «Музыка» / Большой энциклопедический словарь «Музыка». М.: Научное изд. «Большая Российская энциклопедия», 1998. – 672 с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. М., 1961. – 226 с.
5. Гутерман В. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук. / В. Гутерман. Екатеринбург: Гуманитарно-экологический лицей, 1994. – 90 с.
6. Леберман Е. Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. М.: «Классика XXI», 2003. – 145 с.
7. Николаев А. А.Б. Гольденвейзер – педагог / А. Николаев // А.Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. М.: «Советский композитор», 1969. – с. 52-76.
8. Сафарова И. «Игры для организации пианистических движений». / И. Сафарова. Екатеринбург: 1994. – 48 с.
9. Тимакин Е. Воспитание пианиста. Методическое пособие. / Е. Тимакин. М.: «Советский композитор», 1989. – 144 с.
10. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано / Г. Цыпин. М.: «Просвещение», 1984. – 132 с.

1. **Техника** – происходит от древнегреческого techne - искусство, мастерство. Само по себе понятие «техника» по природе синкретично и определяется как совокупность методов и инструментов, для достижения желаемого результата. [↑](#footnote-ref-1)
2. Смотрите подробнее в брошюре В.А. Гутерман «Возвращение к творческой жизни». Екатеринбург, Гуманитарно-экологический лицей. 1994. [↑](#footnote-ref-2)
3. Как известно, самые первые упражнения на фортепиано c детьми традиционно начинают с игры одной ноты «третьим» пальцем правой и левой руки в штрихе non legato, затем терций от белых клавиш «2-4», «1-3», «3-5» пальцами (также правой и левой рукой). Затем осваивается другие способы музыкальной артикуляции - связная игра legato и отрывистая staccato. [↑](#footnote-ref-3)
4. Разнообразные пальчиковые игры можно найти в сборнике И.Э. Сафаровой «Игры для организации пианистических движений». Екатеринбург: 1994. [↑](#footnote-ref-4)
5. Коммуникативно-ориентированный подход - это организация обучения через общение, на основе разнообразных форм межличностного взаимодействия. [↑](#footnote-ref-5)
6. От слова *креатио* – лат. – «созидание», «порождение». [↑](#footnote-ref-6)
7. Более подробно с методом можно ознакомиться в аккаунте Ксении Раго https://vk.com/xxiusha [↑](#footnote-ref-7)