

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ФАКУЛЬТЕТА К РАБОТЕ С НАЧИНАЮЩИМИ ПИАНИСТАМИ

Е.И. Захаренкова, Цзя Сьюй

**Аннотация.** *Статья посвящена одной из актуальных проблем фортепианной педагогики — методическому обеспечению процесса обучения начинающих пианистов. Именно в этот, начальный период обучения закладываются базовые умения и навыки, обеспечивающие все последующие этапы формирования профессиональных компетенций пианистов (как исполнителей, так и педагогов). Авторами статьи подробно рассматривается процесс первоначального формирования двигательных навыков учащихся фортепианных классов, составляющих фундамент фортепианной техники.*

**Ключевые слова:** *фортепианная педагогика, начальный период обучения, формирование двигательных навыков, техника игры на фортепиано, базовые элементы фортепианной техники.*

**Для цитирования:** *Захаренкова Е.И., Цзя Сьюй. Теоретико-методическая подготовка студентов музыкального факультета к работе с начинающими пианистами // Преподаватель XXI век. 2021. № 2. Часть 1. С. 212–217. DOI: 10.31862/2073-9613-2021-2-212-217*

## THEORETICAL AND METHODOLOGICAL PREPARATION OF MUSIC FACULTY STUDENTS FOR WORK WITH NOVICE PIANISTS

212

E.I. Zakharenkova, Jia Siyu

**Abstract.** *The article is devoted to one of the actual problems of piano pedagogy — the methodological support of the learning process of novice pianists. It is during this initial period of training that the basic skills are laid down, which ensure all the subsequent stages of the formation of professional competencies of pianists (both performers and teachers). The authors of the article consider in detail the process of initial formation of motor skills of students of piano classes, which form the foundation of piano technique.*

**Keywords:** *piano pedagogy, the initial period of training, motor skills formation, piano playing technique, basic elements of piano technique.*

**Cite as:** *Zakharenkova E.I., Jia Siyu. Theoretical and Methodological Preparation of Music Faculty Students for Work with Novice Pianists. Prepodavatel XXI vek. Russian Journal of Education, 2021, No. 2, part 1, pp. 212–217. DOI: 10.31862/2073-9613-2021-2-212-217*

© Захаренкова Е.И., Цзя Сьюй, 2021



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**П**рофессиональная подготовка пианиста не заканчивается исполнительским обучением в фортепианном классе. Довольно часто приходится наблюдать ситуацию, когда выпускники музыкально-педагогических учебных заведений, обладая достаточно профессиональной подготовкой в области фортепианного исполнительства, совершенно не готовы к основной для них, педагогической миссии — работе с детьми, начинающими играть на фортепиано.

В российской системе дополнительного музыкального образования методика обучения игре на фортепиано разработана достаточно полно. Однако работа с начинающими всегда составляла и будет составлять довольно сложную проблему, и далеко не каждый начинающий педагог может найти ключ к сложному комплексу педагогических задач, от правильного решения которых зависит становление и дальнейшее развитие юного пианиста. В числе этих задач — первоначальное формирование двигательных навыков, составляющих фундамент фортепианной техники.

Понятие «техника пианиста» трактуется в современной педагогике фортепианного исполнительства довольно широко и разносторонне, подразумевая наличие у исполнителя не только и не столько моторно-двигательной составляющей, сколько значительного арсенала исполнительских компетенций, которые нужны для создания яркого художественного образа и его адекватной реализации в фортепианном звучании. В данном контексте становится очевидной глубинная связь между внутренне-слуховыми образами и теми формами их реализации, которые в наибольшей степени адекватны художественному содержанию исполняемого произведения. «Все технические приемы рождаются из поисков того или иного звукового образа... — говорил К.Н. Игумнов. —

Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения» [1, с. 100].

Но существует и обратная связь, проявляющаяся в воздействии технических достижений пианиста на его слуховую культуру: поиск необходимого движения, приёма, способа звукоизвлечения нередко рождает соответствующие творческие импульсы, обогащающие звуковую палитру и образное содержание исполняемой музыки.

Основы фортепианной техники закладываются с первых дней обучения в фортепианном классе. Чрезвычайно важным в этот период является воспитание «дышащей, пластичной, слышащей» руки. Этот процесс начинается уже в так называемый «донотный» период, когда ребенок учится извлекать из инструмента отдельные звуки в артикуляции *non legato*, играет упражнения, осваивая различные фортепианные регистры, подбирает по слуху несложные мелодии. В это время очень полезно использовать в работе с учеником комплекс специально подобранных гимнастических упражнений. По мнению Е.Ф. Гнесиной, главная цель этих упражнений — выработка у начинающего пианиста «чувства свободы в плече, предплечье и кисти, и ощущения некоторого веса руки, как бы сосредоточенного в кончиках пальцев» [2, с. 3].

Как показала реальная учебная практика, приступая к игре по нотам, весьма эффективно использование так называемой одиннадцатилинейной системы, когда ноты изучаются в двух ключах одновременно. Начинаем играть от ноты «до» первой октавы, которая расположена между двумя нотными станами на добавочной линейке, одновременно вверх по нотам, записанным в скрипичном ключе, и вниз, по звукам малой октавы, зафиксированным в зоне действия басового ключа.

Постепенно добавляем по одной-две ноты в каждом из ключей в изучаемых учеником специальных упражнениях и пьесах.

В данном случае процесс освоения нотной грамоты проходит без дополнительных затрат времени и сил ученика, так как отпадает необходимость относительно долго «заучивать» ноты только в скрипичном ключе, и только потом, значительно позже приступать к чтению нот в басовом ключе. Кроме того, этот метод позволяет избежать дальнейшей перестройки в сознании ребенка, привыкающего длительное время первоначальные упражнения и маленькие пьесы играть только в скрипичном ключе, что, в свою очередь, приводит к плохому знанию нот в басовом ключе и, как следствие, сказывается на качестве чтения нотного текста в последующие периоды обучения.

Как справедливо отмечает Б. Печерский, «у хорошего пианиста нет левой руки. Обе правые» [3, с. 136]. Одновременное знакомство с двумя ключами позволяет довольно быстро и равномерно развивать технику обеих рук, в то время как традиционная практика закладывает «перекос» в развитие рук, когда более «сильная» от природы правая играет больше и превращается в своеобразного «лидера». Наконец, предлагаемый метод закладывает уже на раннем этапе обучения прочный фундамент для развития навыков чтения нотного текста с листа.

В работе с начинающими пианистами не стоит слишком долго ограничиваться тональностью до-мажор, что весьма характерно для существующей педагогической практики. Необходимо как можно раньше вводить в репертуар юного пианиста пьесы в различных тональностях, с большим количеством диэзов и бемолей, учить ребенка слышать различные лады, не ограничиваясь только мажором и минором, ориентироваться в нотном тексте

с большим количеством знаков альтерации при ключе и в нотном тексте.

Очень важно приучать учащегося уже на первых порах активно пользоваться незаслуженно забытым в наше время, но чрезвычайно действенным в работе над упражнениями и пьесами методом транспонирования. Транспонирование помогает ученику освоиться в различных тональностях, развивает музыкальную память и мышление, формирует свободу ориентации в топонимике фортепианной клавиатуры.

Не следует переходить к игре legato, прежде чем ученик не научится опираться на каждый палец. Новый палец в игру следует вводить постепенно. Для этого учащемуся предлагается большое количество пьес, исполняемых *non legato* сначала только 3-м, затем 2-м, и 4-м пальцем. Следующий этап — постепенное включение в работу чередующихся 2, 3, 4 пальцев, а позже — 1 и 5. Важно уже на этапе освоения *non legato* научить ученика слышать связь между звуками, образующими мелодию, правильно интонировать и мыслить фразами. Умение внимательно, сосредоточенно слушать, как один звук переходит в другой, послужит основной предпосылкой для формирования хорошего legato.

Первые фортепианные упражнения и маленькие пьесы должны быть изложены в пределах пятипальцевой позиции — без использования приемов подкладывания первого и перекладывания через первый третьего или четвертого пальцев. Такая «позиционная» техника развития пальцевых движений способствует выработке отчётливости и ровности звукоизвлечения, разнообразию «туше», выявлению особенностей строения разных пальцев и «приведения» их движений к «общему знаменателю».

Постепенно диапазон движений юного пианиста расширяется, в его техническом

арсенале к концу первого года обучения игре на фортепиано появляются «зачатки» практически всех элементов фортепианной техники — от отдельно взятых звуков разными артикуляционными приёмами (*staccato*, *non legato*, двух- трёхзвучные последования на *legato*) до трёхзвучных аккордов и коротких арпеджио. К этим приёмам планомерно добавляются репетиции, переносы рук, комбинации гаммообразных движений. Уже на раннем этапе, в первые уроки следует предлагать ученику в достаточном количестве упражнения и пьесы с техникой двойных нот — терций и квинт. Это будет хорошей основой для дальнейшего развития крупной техники.

Как известно, активная работа над базовыми элементами технической оснащённости пианиста — гаммами, аккордами, арпеджио — облегчает пианисту разучивание самых различных музыкальных произведений, создаёт условия для стереотипизации наиболее употребляемых фактурных приёмов и элементов, тем самым позволяя использовать «заранее готовые» типовые фактурные формулы, а не осваивать каждое произведение «заново».

Однако не секрет, что подавляющее число учеников фортепианных классов не питает особой любви к штудированию гамм и арпеджио. Мудрость настоящего педагога-пианиста будет проявлена в данном случае в умелом подборе инструктивно-художественного репертуара, в процессе изучения которого ученик будет заинтересован осваиваемым музыкальным материалом, технические задачи в котором умело «спрятаны» в художественно-привлекательную форму.

Формирование исполнительской техники начинающих пианистов требует от педагога высокой требовательности к качеству исполнения осваиваемых учеником произведений. В этом отношении нельзя

не согласиться со словами Е.Ф. Гнесиной: «Всякая небрежность и неряшливость исполнения (недосчитывание пауз, неправильная аппликатура, неумение дослушать до конца пьеску, неточность ритма и т. п.), допускаемая педагогом на первых шагах обучения, порождает дурные привычки, от которых чрезвычайно трудно отучить ученика в дальнейшем процессе обучения» [2, с. 3]. Это важное замечание Е.Ф. Гнесиной актуально и в отношении чрезвычайно важного этапа — формирования двигательных навыков у начинающих пианистов. Педагогу следует тщательно следить за свободой, гибкостью, мягкостью рук ученика на протяжении всего урока, в процессе работы практически над всем предлагаемым учащемуся репертуаром, дабы исключить «дурные привычки» в виде скованности, зажатости и иных неприятностей. При этом чрезвычайно важно, чтобы работа по формированию технических навыков была художественно осмысленной, целенаправленной, контролируемой слухом.

В широкой музыкально-педагогической среде иной раз высказывается мнение, что фортепианная техника — это возможность и умение играть быстро, громко и долго, не уставая и не теряя при этом качества исполнения. В какой-то (минимальной) степени с этим можно согласиться, но отнестись к этому нужно так же, как к умению балерины сохранять лёгкость и подвижность, несмотря, порой, на боль и усталость. Поэтому при работе над техническим развитием юного пианиста необходимо умело сочетать разработку моторно-двигательного аппарата с развитием его музыкально-эстетического чувства, стремления к прекрасному, к подлинному искусству фортепианного исполнительства.

Необходимо с первых уроков обращать внимание ученика на красоту фортепианного звука, на его тембр и динамические градации изучаемых мелодий, на различные виды

артикуляции. Важно дать почувствовать начинающему пианисту певучую природу фортепианного звучания, возможность «пения на рояле». Для развития сознательного, творческого отношения к артикуляции ученику можно предложить различные творческие задания. Например, выставить собственную артикуляцию в исполняемой пьесе, штрихи в которой не обозначены.

Важно как можно раньше ознакомить ученика с правилами педализации. Педали, обращению с ней, до сих пор, как показывает практика, в учебном процессе с начинающими пианистами не уделяется должной заинтересованности и внимания со стороны педагогов. Нельзя не согласиться с Б.А. Печерским: «Случайная беспорядочная педализация, — пишет он, — своего рода „наркотическая зависимость“, от которой трудно избавиться, если не вооружить ученика стиливыми правилами применения педали» [3, с. 112]. Корни подобной «зависимости» следует искать в отсутствии разговора о чрезвычайно важном компоненте пианизма в период начального обучения, прежде всего, и планомерной поступательной работы с учащимся по развитию педальной техники в процессе обучения.

Юный пианист должен усвоить художественную функцию педализации, ее тесный контакт с характером звукоизвлечения и содержания исполняемого произведения, важность и необходимость слухового контроля. Педаль как динамический фактор, или как знак препинания, или как гармонический фон; педаль, применяемая для подчеркивания тех или иных гармонических элементов, «педальные пятна» в сочетании с последующими исполняемыми без педали эпизодами, педальные «вкрапления», педальные «уколы»; предпочтение полупедали или еще более тонких нюансов педализации — со всем спектром применения педали желательно ознакомить ученика по мере освоения им педальной техники.

В начале обучения полезно использовать прямую педаль — в этом случае совпадает направление движения пальцев и ноги «вниз», подкрепляемое совпадением нажатия педали с сильной долей такта. Сложнее обстоит дело с запаздывающей педалью, при использовании которой направление движения пальца и ноги противоположно. Для освоения такой педали полезно использовать упражнения на движение руки и правой ноги в разном направлении. Но главное здесь — научить ученика слушать тот результат, который получается в процессе педализации.

Первые опыты педализации такого рода можно предложить в конце музыкальных фраз, законченных музыкальных построений или пьесы, постепенно усложняя задачу и осваивая с учеником новые варианты применения педализации. В качестве инструктивной литературы в данном случае могут выступить педальные этюды Е.Ф. Гнесиной, пьесы из фортепианных циклов, адресованных юным пианистам, где, как правило, характер применения педали обозначен в нотах автором.

Важно, чтобы среди первых фортепианных опусов, с которыми познакомится начинающий пианист, было как можно больше пьес «характерных», требующих поиска тембра, портретной или образной выразительности; пьес с ярко выраженной близкой ребенку программой, заложенной в названии. Это, несомненно, будет способствовать развитию свободы, артистизма, а значит и совершенствованию технического мастерства, столь необходимого для дальнейшего творческого роста учащегося.

Современные хрестоматии и школы игры на фортепиано мало или почти не используют пьесы современных композиторов, адресованные детям, благодаря чему от подобных учебных пособий порой веет архаикой, наводящей тоску и

скуку на поколение компьютерной эры. Очень важно, чтобы наставник юного пианиста был человеком любознательным и творческим, активно интересующимся новациями не только в области фортепианной методики, но и прекрасно знающим репертуар не только клавиристов XVIII века, выдающихся композиторов XIX столетия, но и современную фортепианную музыку, адресованную юным исполнителям.

В рамках небольшой статьи невозможно рассмотреть весь спектр проблем, возникающих в процессе работы с начинающими пианистами. Это и формирование первоначальных двигательных навыков, и освоение нотного текста, и развитие слуха, памяти, мышления, артистических качеств ученика, грамотный подбор репертуара и т. д. Поэтому проблематика, затрагиваемая в настоящей статье, требует дальнейшего изучения.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мастера советской пианистической школы. Очерки. М., Государственное музыкальное издательство, 1961. 242 с.
2. Гнесина, Е.Ф. Фортепианная азбука. М., «Советский композитор», 1979. 25 с.
3. Печерский, Б.А. Экспромт-фантазия. Афоризмы о музыке. М., КЛАССИКА-XXI, 2008. 160 с.
4. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1971. 290 с.
5. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984. 176 с.

### REFERENCES

1. *Mastera sovetской pianisticheskoi shkoly Ocherki* [Masters of the Soviet Piano School. Essays]. Moscow, State Music Publishing House, 1961, 242 p. (in Russ.)
2. Gnesina E.F. *Fortepiannaya azbuka* [Piano Alphabet]. Moscow, Soviet composer, 1979, 25 p. (in Russ.)
3. Pechersky B.A. *Eksprompt-fantaziya. Aforizmy o muzyke* [Impromptu Fantasy. Aphorisms about Music]. Moscow, CLASSICS-XXI, 2008, 160 p. (in Russ.)
4. Alekseev A.D. *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Methodology of Teaching Piano Playing]. Moscow, 1971, 290 p. (in Russ.)
5. Tsy-pin G.M. *Obuchenie igre na fortepiano* [Learning to Play the Piano]. Moscow, 1984, 176 p. (in Russ.)

**Захаренкова Елена Ивановна**, кандидат педагогических наук, доцент, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Институт изящных искусств, Московский педагогический государственный университет, ei.zakharenkova@yandex.ru.

**Elena I. Zakharenkova**, PhD (Pedagogy), Associate Professor, Department of Music and Performing Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University, ei.zakharenkova@yandex.ru.

**Цзя Сяюй**, аспирантка, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Институт изящных искусств, Московский педагогический государственный университет, jiasiyu0315@hotmail.com

**Jia Siyu**, Postgraduate Student, Department of Music and Performing Arts, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University, jiasiyu0315@hotmail.com

Статья поступила в редакцию 15.03.2021. Принята к публикации 15.04.2021

The paper was submitted 15.03.2021. Accepted for publication 15.04.2021