

2. *Петрушин В. И.* Музыкальная психология: Уч. пособие для студентов и преподавателей. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
3. *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. – Л., 1965 – 296 с.
4. *Тарасов Г. С.* Проблемы духовной потребности (на материале музыкального восприятия). – М., Наука, 1979 – 190 с.
5. *Тарасов Г. С.* Психология музыкальной потребности ( на материале классического музыкального искусства): Автореферат дис. на соискание ученой степени д-ра наук в форме научного доклада. – М., 1991 – 47 с.
6. *Узнадзе Д. Н.* Экспериментальные основы психологии установки. Из-во Академии наук Грузинской ССР. – Тбилиси, 1961. – 210 с.
7. *Фохт-Бабушкин Ю. У.* Эффективность интересов школьников к различным видам искусства и художественной деятельности // Эстетическое воспитание школьной молодежи. – М., 1981.

УДК 37.013

*Холоденко В.О.*

### **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТЕХНІКИ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО У СТАРШОКЛАСНИКІВ ДМШ**

*Стаття посвящена проблемі розвитку фортепіанної техніки у старшокласників ДМШ. В статті виділені індивідуально-психологічні особливості дітей старшого шкільного віку, що сприятимуть інтенсивному розвитку їх виконавської техніки. Обґрунтовано значення інструктивного матеріалу в формуванні технічного мистецтва школярів, а також розглянуті шляхи його вивчення. Проаналізовані способи раціоналізації роботи над технікою з учнями старших класів.*

**Ключевые слова:** фортепіанна техніка, старшокласники.

Техніка є основою майстерності піаніста будь-якого віку: як учня-початківця, так і концертуючого виконавця. Тому питання пов'язані з вдосконаленням технічних можливостей музикантів завжди залишатимуться актуальними.

Методична література містить велику кількість публікацій про природу фортепіанної техніки, закономірності її формування, шляхи технічного розвитку піаніста. Відображений в літературі багатий досвід відомих піаністів-виконавців та педагогів (О.Алексєєва, Ф.Бузоні, І.Гофмана, Г.Когана, М.Лонг, Н.Метнера, Я.Мільштейна, Г.Нейгауза, Н.Перельмана, С.Савшинського, С.Фейнберга, Р.Шумана та ін.), їх індивідуальна методика оволодіння фортепіанною технікою є безцінним матеріалом для вивчення, аналізу та реалізації на практиці. Внаслідок переосмислення історичного розвитку фортепіанної музики та виконавсько-педагогічної практики сформувався сучасні погляди на техніку: їх принциповою основою є доцільність, економність та музична виправданість ігрових рухів.

В поняття «техніка» входить весь комплекс технологічних засобів – навичок музиканта-виконавця, необхідних для реалізації своїх художніх задумів: різні прийоми звуковидобування, пальцева моторика тощо [5, с.64].

Формування, засвоєння, шліфування та ускладнення комплексу вмінь та навичок гри на фортепіано відбувається на протязі всього періоду виконавської діяльності людини. Однак фундамент техніки закладається в ДМШ, і, час навчання в старших класах є найбільш сприятливим для посиленої роботи над технікою.

Діти 11-15 років (середній вік старшокласників ДМШ) вже мають певний виконавський та слуховий досвід, результатом якого є абсолютно індивідуальний для кожної дитини ряд: засвоєних піаністичних прийомів, розвинених музично-слухових уявлень та сформованих художніх потреб. Серед психічних новоутворень дітей старшого шкільного віку, які сприяють ефективному пошуку шляхів реалізації власних художніх потреб, можна виокремити такі: активний розвиток пізнавальних процесів: прагнення розширити та збагатити свої знання, зрозуміти сутність явищ, які вивчаються, встановити причинно-наслідкові зв'язки; розширення інтелектуальних можливостей: формування здатності до логічного мислення, теоретичних розмірковувань, аналізу, самоаналізу та узагальнення; поступовий розвиток уваги як організованого, регульованого та керованого процесу; збільшення об'єму пам'яті, як за рахунок кращого запам'ятовування матеріалу, так і його логічного осмислення; активне вдосконалення самоконтролю діяльності: рух від контролю за результативністю до контролю процесуального; зростання свідомого ставлення до дійсності та до навчання, формування

самосвідомості; прагнення до самоствердження, самостійності; винахідливість та сприйнятливність; надання переваги безпосередньо-чуттєвим враженням.

Досягнення дітьми старшого шкільного віку позначається не тільки на них самих, а й на тій літературі, яку вони вивчають: змінюються її масштаби, вона стає більш різноманітною жанрово, стилістично та піаністично. Освоєння учнями такої музичної літератури дає можливість забезпечити єдність їх технічного та художнього розвитку.

Цілеспрямований розвиток техніки старшокласників в ході навчання в ДМШ відбувається як на художньому, так і на спеціальному інструктивному матеріалі. Інструктивний матеріал, до якого належать гами, арпеджіо, вправи та етюди, має допоміжне значення у формуванні юного музиканта. Однак без систематичної роботи над інструктивним матеріалом виконавцю дуже важко досягти майстерності у володінні інструментом, а значить, і створити технічно досконалу інтерпретацію художнього твору.

В процесі вивчення гам та арпеджіо старшокласники набувають вміння чути та грати в різних тональностях: на практиці оволодівають системою кварто-квінтового кола, аплікатурою, активними рухами пальців, здатністю охоплювати одним вольовим зусиллям групу звуків, пристосовуватися до чорно-білого рельєфу клавіатури. На думку М. Лонг, гра гам та арпеджіо є «дуже важливим прийомом щоденного розвитку м'язової гнучкості» [4, с.216]. Однак серед дітей старшого шкільного віку цей прийом не користується популярністю. Тому викладачам, які працюють з дітьми цієї вікової категорії варто прислухатися до дуже доречної, на наш погляд, поради Н.Перельмана: «Не псуйте радість ранкової зустрічі дитини з роялем «манною гамою». Хай краще почне з того, що вона любить, а потім... потім і гама піде краще» [6, с.44].

Хоча м'язова гнучкість дітей дозволяє їм досить швидко оволодівати активними рухами пальців, які є основою розвитку гамоподібної техніки, більшість учнів старших класів не в змозі досягти досконалості у виконанні гам і арпеджіо. Тому на початковому етапі такої технічної роботи вимоги до її якості мають бути дуже помірковані і зводяться до чіткості й рівності звучання. Щоб забезпечити рівність руху гами вгору у правій руці потрібно спокійно, поступово але швидко підвести 1-ий палець до клавіші, яку він повинен натиснути. Так само спокійно, але швидко, у виконанні гами вниз 3-й і 4-й пальці правої руки в момент натискання 1-им пальцем попередньої клавіші мають опинитися над своїми. В грі довгих арпеджіо підведення 1-го пальця відбувається за тим же принципом. З приводу забезпечення рівності у виконанні дуже цікавими нам видаються міркування Н.Перельмана. Він вважає, що рука піаніста має 6 пальців: 1-2-3 і 3-4-5. Перші важкі, але вільні, другі легкі, але скуті. Третій палець має дві іпостасі: в першій він вільний, в другій залежний. Для того, щоб пальці грали вирівняно, необхідно: важкими торкатися легше, легкими – важче [6, С.15]. Досягнувши рівності звучання, учень отримує можливість зосередитися на роботі над звуком, тембром, динамікою, артикуляцією та швидкістю темпу.

Вчити гами можна по-різному. Приміром, Є.Ліберман пропонує гру *forte*, *marcato*, *piano*, *leggiero*; *crescendo* вгору, *diminuendo* вниз і навпаки; в артикуляції *legatissimo* або *poco legato* і т.д. В.Сафонов вважає доцільним вивчати гами у різних ритмічних варіантах, зокрема, самостійно створених учнями [3]. Н.Перельман рекомендує спробувати «виконати до-мажорну гаму без усіляких агогічних та динамічних хитрощів – рівним звуком: 1)вольовим, 2)розслабленим (так-так!!!), 3)власним, 4)покірним, 5)скорбним, 6)радісним, 7)тремтячим, 8)різким, 9)пошепки, 10)криком. Але тільки не наспівним, цим ми займаємося вдосталь» [6, С.63]. Використання вищезазначених способів вивчення гам та арпеджіо перетворює їх на матеріал для художньої роботи.

Значення вправ у технічному розвитку старшокласників ДМШ важко переоцінити, адже вони дозволяють оволодіти «ядром» піаністичних труднощів в їх найбільш концентрованому вигляді. Окрім суто технічних завдань виконання вправ ставить перед учнями й певну художню мету. В процесі оволодіння вправами відбувається розвиток музично-слухових уявлень, взаємозв'язок цих уявлень з руховими, вироблення на основі цього взаємозв'язку і постійне вдосконалення піаністичних прийомів і навиків. Вправи дають можливість учню відключити свою увагу від нотного тексту, зосередитися на правильній посадці, вільних рухах, якості звучання, виробити потрібний штрих і т.ін. [1]. Є.Ліберман підкреслює, що використовувати вправи потрібно вибірково, в потрібній кількості і в потрібний момент. В процесі навчання звертатися до вправ потрібно з метою: 1.ліквідації виявленого відставання, будь-якої диспропорції технічних вмінь учня (у цих випадках підходящі вправи є найбільш лаконічним, сильнодіючим, а, отже, незамінним матеріалом); 2.концентрації роботи для подолання поточних, нестандартних технічних труднощів (у разі виявлення помилкової навички учня або неможливості виконати певну технічну формулу, педагог має підібрати підходящу вправу в наявній літературі або ж придумати корисну вправу самотужки); 3.добудови, шліфування своєї технічної майстерності (деяка кількість певних вправ у репертуарі допомагає підтримувати

піаністичну форму); 4.підбору вправ для розігрування (кожен учень для розігріву своїх рук обирає найбільш ефективні вправи, які згодом стають його улюбленими) [3]. Педагогами-піаністами (Й.Брамсом, О.Бартоком, Ганоном, О.Корто, В.Сафоновим, К.Черні та ін.) створено чимало збірок вправ, але в навчальному процесі сучасної ДМШ використовуються лише окремі вправи: ті, що протягом тривалого часу в практичному застосуванні виявили найбільшу ефективність.

Велике місце у розвитку технічної майстерності старшокласників займають етюди. Корисними та доступними для вивчення дітьми цієї вікової категорії є етюди К.Черні оп.299, О.Лешгорна оп.66, І.Крамера, М.Мошковського та ін. Вибір того чи іншого етюду на кожному етапі навчання підпорядковується: завданням, що постають перед учнями при вивченні художнього репертуару, принципу послідовності у накопиченні піаністичних навиків та необхідності забезпечити формування в учнів різних видів техніки: гамоподібного руху, ломаних і арпеджованих фігурацій, подвійних нот та ін.

Л.Арчажникова вважає, що робота над будь-яким етюдом повинна починатися з усвідомлення юним піаністом її мети як у плані технічного засвоєння фактури, так і розкриття художнього образу. Необхідно скласти чіткий план роботи, роз'яснити учневі в чому полягає основна складність етюду, які прийоми слід використовувати в процесі його розучування і, навіть, допомогти розібрати нотний текст. Розбирати етюд потрібно в повільному темпі, обов'язково дотримуючись всіх текстових вказівок. Якщо розбір вдалося здійснити грамотно та скрупульозно, далі слід розпочинати аналітичне осмислення тексту та свідоме вивчення напам'ять. Як і будь-який інший твір, етюд доцільно вчити окремо кожною рукою, невеликими фрагментами, приділяючи більше уваги складним місцям. Спеціальну роботу слід проводити над легкою, на перший погляд, але дуже важливою в досягненні технічної досконалості виконання, партією акомпанементу.

Гра етюду в повільному темпі створює умови для правильного налаштування рухів, більш точного виконання деталей, опанування технічно складних місць. Процес гри в повільному темпі й вивчення напам'ять обов'язково повинен супроводжуватись роботою над фразуванням та динамікою, адже нехтування ними протягом тривалого часу ускладнює пошук правильних рухових відчуттів, виробляє формальне ставлення до етюдів. Учень, який прагне досягнути певного звукового результату, буде підсвідомо вдосконалювати свої рухи, корегувати їх відповідно до художнього завдання. Досконале, грамотне й художнє виконання етюду в повільному темпі є підставою для поступового переходу до більш швидких темпів. Міра у нарощуванні швидкості визначається можливостями учня створити художньо-технічно досконалу інтерпретацію [1].

В процесі вивчення етюду корисно повільну гру чергувати зі швидкою. При цьому старшокласникам слід враховувати, що способи гри в швидкому й повільному темпах суттєво відрізняються, і механічне їх перенесення з одного темпу в інший неприпустиме. Гра в повільному темпі передбачає високий підйом пальця і сильний удар. В той час, як швидкий темп вимагає від виконавця мінімізації рухів пальців, завчасного розташування руки у зручному для роботи пальців положенні, допомоги вагою руки (через легке натискання) слабким від природи 4-им і 5-м пальцям та відпочинку на звуках, які беруться без докладання будь-яких зусиль (немовби по-інерції). Як стверджує Є.Ліберман, міра фізичних дій має корегуватися слухом, м'язовим відчуттям зручності та швидкістю руху [3, с.44].

Виконавський апарат піаніста, на думку Н.Перельмана, розташований на п'яти рівнях: 1)мозок, 2)вуха, 3)серце (або «душа»), 4)кінчики пальців рук і 5)благодатна права нога [6, с.77]. В порядку рівнів, визначеному Н.Перельманом, мозок справедливо займає перше місце, бо саме він керує всім процесом гри на фортепіано. З певних центрів головного мозку надходять «накази» щодо рухів рук та пальців, і успіх в технічній роботі цілком залежить від відповідності цих «наказів» об'єктивним технічним завданням. Отже, щоб навчити учнів добре грати, потрібно навчити їх правильно мислити, самостійно знаходити засоби зробити важке легким, доступним. Допомогти у цьому питанні може так звана позиційна гра, а також метод технічного фразування. Оволодіння цими прийомами дозволить юним виконавцям суттєво раціоналізувати роботу над технікою.

Позиційна гра базується на мисленні позиціями. Ознакою позиції є незмінне положення 1-го пальця. Позиційне мислення допомагає правильно організувати рухи руки, при яких пальці отримують можливість бути більш зібраними та точними. Сутність позиційної гри полягає у мисленневому розділенні складної структури пасажів на ряд простих груп, що виконуються за допомогою одного руху руки. З'єднання декількох позицій великої послідовності здійснюється шляхом м'якого напівлегатного зісковзування руки та перекладання 1-го пальця. Такий спосіб гри дозволяє запобігти зайвим рухам кисті та ліктя, адже перекладання 1-го пальця, на відміну від підкладання, не вимагає від руки повернення в попереднє положення. Крім того, увага учня розподіляється більш раціонально: вона зосереджується не на кожній ноті, а на виконанні однієї, а з

часом, і декількох груп. При зміні позицій дуже важливо, щоб рука опинялася одночасно над всіма нотами наступної позиції, долаючи при цьому якомога коротший шлях. Успішному перельоту руки на нову позицію сприяє легке відштовхування від останнього звуку попередньої. Для досягнення спритності у зміні позицій Є.Ліберман пропонує грати останню пару нот «з подвоєнням». На його думку, цей спосіб дозволяє зосередитися на виробленні комплексу: чіткість, самостійність «останніх» пальців у позиції – миттєвий переліт руки на нову позицію [3, с.50]. Слід зауважити, що вміння переходити з позиції на позицію не обриваючи звучання старшокласники набувають досить легко, але тільки за умов спрямування свого слухового контролю на досягнення безперервності мелодійної лінії. Використання позиційного способу у виконанні складних пасажів дозволяє учню суттєво збільшити швидкість гри.

Освоївши позиційну гру, старшокласники можуть починати працювати над методом технічного фразування. Цей метод є більш складним, порівняно з позиційною грою, але так само, як і позиційна гра він допомагає полегшити учням оволодіння складною фактурою. Сутність технічного фразування полягає в переосмисленні нотного малюнку віртуозного пасажу з метою його розділення на ряд простих груп-фраз, виконання яких дає відчуття м'язової зручності. Метод технічного перегруповування допомагає знаходити такі рухи рук, які ставлять пальці в найбільш сприятливе, зручне положення для гри. Наприклад, якщо учень, виконуючи 4-х-нотні фігури мимовільно акцентує перші звуки кожної групи, а решта звучать нерівно й нечітко, доцільно запропонувати йому мислити початок піаністичних фігур не з першого звуку, а з другого, тобто, в ямбічному викладенні. Таке технічне перефразування дозволить легко позбутися наявних недоліків та запобігти новим, якщо учень виконуватиме технічну фразу на одному «диханні» (об'єднуючим рухом руки), на початку групи допомагатиме пальцям вагою руки, а на стиках груп своєчасно скеровуватиме руку на наступну групу.

Як стверджує Г.Коган, найбільш зручним технічним групуванням є те, в якому головна складність, що заважає руху, знаходиться між групами, тобто, там, де все одно доводиться застосовувати «накази свідомості» [2, с.100]. Пошук зручного в технічному відношенні фразування починається тоді, коли конкретні труднощі не тільки виявлені, а й усвідомлені. Різка зміна позицій, зміна напрямку руху, стрибки на великі інтервали, широке розташування, складності в середині позиції, нерівність у звучанні через слабкість деяких пальців, неможливість досягти потрібного темпу – ось далеко не повний перелік причин, за яких доцільно застосовувати метод технічного фразування.

В шкільній практиці в роботі над технікою зі старшокласниками широко використовуються різноманітні ритмічні варіанти: гра пасажів в пунктирному ритмі, чергуванням швидких і повільних груп, з «подвоєнням», групами швидких нот із зупинкою. Пунктирний ритм застосовується для активізації пальців і за своїм значенням наближується до повільного темпу. Чергування швидких і повільних груп використовується для вирівнювання пасажу та досягнення швидкості й рухливості пальців. Суттєве значення в досягненні результативності цього способу має характер виконання швидкої групи: після декількох звуків, зіграних в повільному темпі, пальці єдиним, легким «кидком», не голосно і на *crescendo* спрямовуються до першої ноти в повільній групі. Спосіб з «подвоєнням» допомагає посилити тренування тих пальців, яким важко, які в силу фактурних особливостей змушені грати самостійно, без допомоги руки. Зазвичай це пальці перед зміною позиції. Групи швидких нот із зупинкою особливо рекомендується використовувати в складній «неправильній» фактурі. Цей спосіб допомагає руці обрати вірну траєкторію руху та розподілити вагу. Роботу над вправою доцільно розпочинати в середньому темпі, а потім поступово збільшувати до необхідного. Ці групи корисно будувати від різних долей такту [3].

Л.Арчажникова вважає, що застосовування гри пунктирним ритмом в гамоподібних пасажах руйнує безперервність лінії, звукову організованість і логічність. На її думку, найбільш корисними для учнів ДМШ є звукові та штрихові варіанти: гра глибоким звуком *non legato pp* або навпаки – дуже хорошим *legato p* чи *pp*; гра етюду, написаного штрихом *staccato – legato*; гра арпеджованих послідовностей – акордами і т.п. Л.Арчажникова також рекомендує застосовувати спосіб, запропонований Т.Лешетицьким: виконання етюду у вільному темпі з невеликим сповільненням гри в технічно складних або незручних місцях. Цей спосіб сприяє формуванню в учнів відчуття сміливості та свободи [1, с.69].

Варто підкреслити, що використовувати у навчальному процесі позиційну гру, метод технічного фразування, різноманітні ритмічні, звукові, штрихові та темпові варіанти слід розумно, обережно й диференційовано, зважаючи на особливості фактури і кожного конкретного учня: тільки тоді вони виявляться дійсно корисними.

Отже, все вищевикладене дозволяє зробити наступні висновки. Організація навчального процесу в сучасній музичній школі спрямована на забезпечення єдності художнього й технічного

розвитку учнів. Час навчання в старших класах ДМШ є найбільш сприятливим періодом для посиленої роботи над технікою завдяки психічним новоутворенням підліткового віку, а також попередньо набутому школярами виконавсько-слуховому досвіду. Цілеспрямований розвиток техніки старшокласників в ході навчання в ДМШ відбувається як на художньому, так і на спеціальному інструктивному матеріалі. Інструктивний матеріал має допоміжне значення у формуванні юного музиканта, однак без систематичної роботи над ним виконавцю дуже важко досягти майстерності у володінні інструментом. Суттєво раціоналізувати роботу над технікою дозволяє опанування та доцільне застосування старшокласниками позиційної гри, методу технічного фразування, різноманітних ритмічних, звукових, штрихових та темпових варіантів.

### *Література*

1. *Арчажникова Л.Г.* Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов IV курса вечернего и заочного отделений музыкально-педагогического факультета. – М.: МГЗПИ, 1982. – 82 с.
2. *Коган Г.* Работа пианиста. – 3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1979. – 150 с.
3. *Либерман Е.* Работа над фортепианной техникой: Учеб. пособие. – 2-е изд., доп., перераб. – М.: Музыка, 1985. – 136 с.
4. *Лонг М.* Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л.: 1966. – 308 с.
5. *Олексюк О.М.* Методика викладання гри на народних інструментах: Навчальний посібник. – К.: Вид-во КНУКІМ, 2003. – 128 с.
6. *Перельман Н.* В классе рояля. Короткие рассуждения. – 4-е изд., доп. – Л.: Изд-во «Музыка», 1986. – 80 с.

УДК 371.13:78(043.3)–057.874

*Дячук Н.І.*

## **МЕТОДИ МУЗИКОТЕРАПІЇ У НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНОМУ ПРОЦЕСІ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ**

*В статье рассматриваются пути внедрения музыкотерапевтических методов в учебно-воспитательный процесс начальной школы.*

**Ключевые слова:** *методы музыкотерапии, учебно-воспитательный процесс начальной школы, музыкальное восприятие младших школьников, музыкально-коммуникативное поле «ученики – музыка – обучение».*

Потужний інформаційний простір, високі освітняські вимоги, збільшення когнітивних, емоційних та комунікативних навантажень, ігнорування психогігієнічних норм організації навчання, призводять до суттєвого погіршення здоров'я та зниження навчальної успішності дітей молодшого шкільного віку. Реалізація оздоровчої функції школи як генерального напрямку державної політики в галузі освіти (Національна доктрина розвитку освіти в Україні, Закони України «Про загальну середню освіту») можлива за умов активізації внутрішніх адаптаційних резервів дитячого організму.

Відомо, що одним із засобів оптимізації розумової праці є музичне мистецтво. Завдяки популярності музики в сучасному соціокультурному просторі, діти постійно знаходяться у своєрідному звуковому ефірі, прагнуть до спілкування з музичним мистецтвом (Л.Бочкарьов, Б.Брилін, В.Дряпіка, Ю.Капустін, М.Лещенко, Г.Тарасенко). Створити гармонійне мистецьке середовище, націлене на покращення атмосфери педагогічної взаємодії, за умов відповідних знань та умінь, може вчитель початкових класів.

На сучасному етапі вплив музики на психофізіологічний стан дитини враховується в процесі її естетичного виховання та розвитку (Л.Масол, Н.Миропільська, Е.Печерська, О.Федій, Л.Хлебнікова, Ю.Юцевич та ін.) . Релаксаційні та мобілізаційні можливості музики певною мірою використовуються з метою мінімізації негативних наслідків організації навчально-виховного процесу й поліпшення успішності учнів Л.Костюхіною, Т.Метельницькою, Л.Трегубовою.

Величезний науково-практичний досвід специфіки застосування принципів і методів музикотерапії для моделювання емоційних станів міститься у дослідженнях О.Блінової, Л.Брусиловського, М.Обозова, В.Петрушина, Г.Побережної, К.Швабе, Ж.Шошиної та ін. Але визначеного узагальненого алгоритму організації навчально-виховного процесу в початковій школі з