

# ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ДВИГАТЕЛЬНОГО АППАРАТА ПИАНИСТА В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ

## FEATURES OF FORMATION OF THE PIANIST MOTOR APPARATUS IN THE CONTEXT OF PIANO PEDAGOGICS HISTORY DEVELOPMENT

А. В. Коробко, И. В. Кушнеревич  
A. Korobko, I. Kushnerevich  
БГПУ (Минск)

*Аннотация.* В статье делается попытка научного осмысления особенностей формирования двигательного аппарата пианиста, сложившихся в фортепианной педагогике в различные исторические периоды. Опираясь на современные представления о вопросах развития игрового аппарата в фортепианном классе, автор обосновывает важнейший тезис: одной из основных задач фортепианной педагогики, наряду с художественным развитием, должно стать формирование моторно-двигательных навыков на основе физиологических закономерностей двигательной деятельности человека.

*Annotation.* The attempt of scientific judgment of the features of formation of the motor apparatus of the pianist which developed in piano pedagogics during various historical periods become in the article. Relying on modern ideas of questions of development of the game device in a piano class the author proves the major thesis: one of the main objectives of piano pedagogics along with art development becomes formation of motor movement skills the basis of the person's physiological regularities of motive activity.

*Ключевые слова:* двигательный аппарат пианиста, традиционная педагогика, психотехническая школа, физиологическая закономерность, воплощение художественного замысла.

*Keywords:* pianist motor apparatus, traditional pedagogics, vocational psychology school, physiological regularity, embodiment of artistic idea.

До недавнего времени в теории фортепианной педагогики отсутствовало научное осмысление системы формирования игрового аппарата пианиста, методики обучения не всегда опирались на физиологические закономерности двигательной деятельности человека. Интерес

к анатомии и физиологии возникал в процессе исследования возможностей совершенствования исполнительской техники.

В конце XIX века болезни рук у пианистов стали настолько частыми, что это послужило толчком для научного осмысления особенностей формирования двигательного аппарата пианиста и заставило некоторых музыкантов практически пересмотреть основы методики преподавания. Актуальность решения этой проблемы существует и в сегодняшней реальности. В Берлине даже создан Институт здравоохранения музыкантов, где изучают профессиональные заболевания музыкантов, способы их лечения и профилактики. От функционального перенапряжения при игре на музыкальных инструментах возникает ряд заболеваний верхних конечностей (миозиты, бурситы, эпикондилиты, ганглии, тендовагиниты, периартриты, легаментиты и др.), вызывающих не только болевые ощущения, но и ограничивающих трудоспособность музыканта и, в ряде случаев, требующих переквалификации.

Согласно исследованиям Г. М. Когана (1968), представление о системах формирования игрового аппарата пианиста неоднократно менялось. «Старая школа» фортепианной игры, или *традиционная педагогика* (конец XVIII-первая половина XIX в), была основана на вере в механическую тренировку как единственное и универсальное средство выработки техники. В основном это касалось пальцевой игры как основного технического приема. Чрезмерный акцент на развитие мелкой моторики без привлечения в игровой процесс крупных мышц плеча и плечевого пояса, применение специальных механических приспособлений для наращивания силы мышц и развития суставов кисти («Дактилион» А. Герца, «Хирогимнаст» К. Мартинсена и др.), приводили к разрыву художественного единства в развитии пианиста и способствовали росту профессиональных заболеваний.

Противниками физического тренажа в конце XIX века стали представители *анатомо-физиологической школы* (Д. Деппе, Р. Брейнгаупт, Ф. Штейнгаузен, Е. Тетцель и др.). Они рассматривали беглость пальцев как природное качество и делали акцент в игровом процессе на крупные и сильные мышцы плеча и плечевого пояса. Силу пальцев и силу кисти подменяло согласованное действие мышц плеча и руки. Лучшей формой фортепианной техники считалась та, при которой активная работа по возможности передавалась мышечным группам, по величине и силе способным производить данное движение с большей легкостью и меньшим утомлением. Представители данной школы предлагали широкое использование в игре кругообразных движений всей руки, кисти, вращательных траекторий предплечья и плеча, дуговых бросков, так как для эллиптических шаровых суставов двигательного аппарата человека такие движения более целесообразны и естественны.

Теоретики *психотехнической* школы (Ф. Бузони, И. Гофман, В. Бардасов, Г. Коган и др.) разработали принцип художественного развития, в котором решающую роль отводили не анатомии и физиологии, а психологии. При всей важности психологических особенностей формирования двигательных возможностей пианиста признавалась необходимость развития мелкой моторики (Г. Нейгауз), движений всей руки (К. Мартинсен, Л. Баренбойм, А. Артоболевская), естественной игры без лишних напряжений (А. Щапов, А. Артоболевская). Однако при всей прогрессивности данного подхода, психотехники стали весьма легкомысленно относиться к основам мышечного воспитания игрового аппарата пианиста. Принцип единства художественного и технического воспитания особенно нарушался в массовом обучении, где основной целью стал художественный результат. Вопросы развития игрового аппарата чаще всего решались в ущерб сознательному и планомерному воспитанию рациональных двигательных навыков. Это отразилось на результативности массового обучения. Данная аналитическая ретроспектива существовавших ранее фортепианных школ выявляет отсутствие в них как практического, так и научного интереса к вопросу формирования двигательного аппарата учащихся по классу фортепиано.

Вторая половина XX века стала переломной в изучении данной проблемы. Научные достижения в области физиологии и психологии, возникновение новых отраслей знаний, использующих междисциплинарные открытия интегративной медицины, лечебной педагогики, арт-терапии, музыкотерапии, представляют исключительный интерес в педагогическом отношении. Специальные исследования сотрудников лаборатории высшей нервной деятельности ребенка института физиологии детей и подростков АПН СССР показали, что особую роль в созревании мозга играет задействованность именно пальцев рук. Учеными была выявлена следующая закономерность: если развитие движений пальцев соответствует возрасту, то и речевое развитие находится в пределах нормы, если же развитие движений пальцев отстает, то задерживается и речевое развитие, хотя общая моторика может при этом быть нормальной и даже выше нормы. Данная зависимость обусловлена скорее всего наибольшим представительством в коре больших полушарий кисти рук. Любое движение, совершаемое человеком, представляет собой серию почти автоматических действий, выполняемых последовательно. Этот сложный механизм целенаправленных действий является сложнейшей функциональной системой. Игра на фортепиано может считаться постоянным кинестетическим контролем высочайшего уровня, так как при ней взаимодействуют практически все сенсорные системы. Синхронизированная и своевременная тонкость и «членораздельность» движений требуют порой необыкновенной виртуозности, натренированности и тонкос-

ти «настройки» всего организма. Именно поэтому «постоянная забота о физическом состоянии, тренировка двигательной системы, вообще активные движения так важны для пианиста, особенно – для начинающего» [1, с. 23].

Основополагающим в работе педагога-музыканта должно стать воспитание у учащегося *целесообразных, не противоречащих физиологическим закономерностям навыков и приемов игры*. Данное положение особо актуально на начальном этапе обучения игре на инструменте. В постановочном периоде не должно быть «мелочей». Малейшие недосмотры в этом отношении могут в дальнейшем привести к самым тяжелым последствиям, вплоть до профессиональных заболеваний. К такому выводу пришли в процессе своей педагогической и лечебной деятельности А. Шмидт-Шкловская, Т. Юдина-Гальперина, В. Майоров и др.

Известный методист Джоан Диксон, говоря о причинах большого количества профзаболеваний у музыкантов, весьма точно определил причины их роста в последние годы: «...среди музыкантов процветает невежество, незнание основных законов нормального физиологического функционирования организма. И многие педагоги, которые смотрят сквозь пальцы на плохую постановку и вытекающие из этого излишние напряжения, сталкиваясь с подобными проблемами своих учеников, просто не знают, что с этим делать» [2, с. 17–18].

В. Мазель, также отмечая «научное невежество» большинства современных педагогов, подчеркивает и другой фактор, негативно влияющий на развитие детей в процессе обучения игре на инструменте: отсутствие даже в новейших методических пособиях точных научно обоснованных рекомендаций, связанных со спецификой двигательных действий музыкантов: «В результате рекомендуемые и культивируемые двигательные навыки зачастую входят в противоречие с физиологическими закономерностями, свойственными организму» [3, с. 40]. Неправильные позы и движения тормозят развитие двигательных систем головного мозга, что резко затрудняет обогащение его двигательного опыта и задерживает психомоторное развитие. Только фиксируя внимание ребенка на естественных для него движениях, в мозгу будут формироваться правильные кинестетические ощущения и представления.

Исходя из вышеизложенного, одной из основных задач фортепианной педагогики, наряду с художественным развитием, должно стать формирование моторно-двигательных навыков на основе *физиологических закономерностей двигательной деятельности человека*. Без грамотной организации двигательных ощущений невозможно полноценное эмоционально-слуховое развитие. Многие пианисты, педагоги и исполнители поддерживали данную точку зрения о взаимодействии физических свойств моторики и психики (С. Савшинский, А. Николаев, Й. Гат). Г. Ней-

гауз отмечал, что «физическая скованность играющего есть выражение скованности духовной» [4, с. 89].

В движениях пианиста участвуют пальцы, кисть, предплечье, плечо, плечевой пояс, в известной мере – весь корпус. Тщательно продуманная система упражнений, регуляция мышечного тонуса, использование в игровом процессе сильных мышц корпуса и плечевого пояса, работа над дыханием, двигательная и пальчиковая гимнастика, занятия физиологически обоснованными профилирующими видами спорта для музыкантов помогут на всех этапах развития игрового аппарата музыканта скоординировать все части тела и подчинить их единой цели – полному воплощению художественного замысла исполняемого произведения.



### Литература

1. Юдовина-Гальперина, Т. Б. За роялем без слез, или Я – детский педагог / Т. Б. Юдовина-Гальперина. – СПб. : Композитор, 2002. – 128 с.
2. Диксон, Д. Игра без боли / Д. Диксон // «Ключ». – 1994. – № 2 – С. 17–18.
3. Мазель, В. Музыкант и его руки / В. Мазель. – СПб.: Композитор, 2002. – 145 с.
4. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записка педагога / Г. Г. Нейгауз. – М. : Классика XXI, 1999. – 232 с.