

ДЕПАРТАМЕНТ ОБРАЗОВАНИЯ АДМИНИСТРАЦИИ МУНИЦИПАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОД КРАСНОДАР
МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ГОРОД КРАСНОДАР
«ЦЕНТР ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА И ИСКУССТВ «РОДНИК»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

**«РАЗВИТИЕ И КОРРЕКЦИЯ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ
ЮНЫХ ПИАНИСТОВ»**



Автор-составитель: Коломиец А.И.,
педагог дополнительного образования
МАОУ ДО ЦДТиИ «Родник»

Краснодар, 2024 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Аннотация.....	3
Введение.....	4
1. Формирование и развитие основных пианистических навыков.....	5
2. Коррекции пианистических навыков юных музыкантов.....	15
3. Упражнения по развитию и коррекции исполнительских навыков юных пианистов на разных этапах музыкального образования.....	19
Заключение.....	24
Список литературы.....	25

АННОТАЦИЯ

Данная методическая разработка посвящена развитию и коррекции исполнительских навыков юных пианистов; будет полезна педагогам, работающим с детьми подготовительного и первого классов специального фортепиано в детских музыкальных учреждениях и учреждениях дополнительного образования.

Цель данной работы: описать практический опыт (упражнения, приемы, методы), способствующие развитию исполнительских навыков обучающихся на начальном этапе обучения.

В методической разработке содержится практический материал, который основан на эффективных педагогических технологиях, применяемых в учебном процессе. В помощь педагогам подобран комплекс упражнений, показаны способы и методы их применения на примерах собственного опыта, имеющегося у автора.

ВВЕДЕНИЕ

Игра на музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, которая требует безупречной согласованности тонких физических действий, отлаженной работы познавательных процессов (восприятия, мышления, памяти, внимания, воли), высокого уровня личностного развития.

Фортепиано по праву называют королем музыкальных инструментов ввиду его огромных технических и выразительных возможностей. Помочь овладеть этим богатством – достойная задача музыкального образования.

Процесс развития исполнительских навыков предполагает последовательное освоение музыкального инструмента: на первом этапе происходит формирование базовых навыков, на углубленном – исполнительские навыки и умения приобретают разнообразие и гибкость, что дает обучающимся большие выразительные возможности, на этом этапе юный пианист способен добиться технической свободы, достойной настоящего художника фортепиано.

История разработки теории и методики преподавания фортепиано насчитывает более трех столетий. В зарубежной и отечественной музыкальной педагогике попытка научного обоснования практики начального обучения игре на фортепиано была предпринята К.А. Мартинсенем, А.Д. Артоболевской, Л.А. Баренбоймом, Ф. Брянской и Н.Н. Перуновой, Б.Е. Милич, Т.Б. Юдовиной-Гальпериной и др.

Но, несмотря на методическую разработанность процесса обучения юного пианиста, каждое новое поколение вынуждено не только осваивать этот процесс заново, но и искать в нем новые пути. Возникают вопросы: какие особенности формирования и коррекции исполнительских навыков юных пианистов требуют осмысления и применения на новом уровне? какие подходы из практики преподавания современных педагогов-пианистов следует обобщить и применить? Именно на эти вопросы автор попытался ответить в данной методической разработке.

1. Формирование и развитие основных пианистических навыков

Начальный этап обучения на фортепиано – наиболее важный и ответственный, это фундамент, на котором будет стоять здание исполнительской техники ученика, его умений, навыков. От того, что и как будет чувствовать малыш на первых занятиях, будет зависеть его отношение к своему инструменту, к музыкальному звуку, к музыке в целом.

Приступая к занятиям за фортепиано с маленькими учениками, нужно помнить, что ведущий вид их деятельности, в которой они получают основные знания и умения – это игра, что малыши любознательны, что они одушевляют окружающий мир вещей. Поэтому первые навыки звукоизвлечения первоклассники должны получить на занятиях, напоминающих игру, включающих фантазию, природные и сказочные ассоциации.

Педагоги с большим опытом всегда имеют представление, что детям, пришедшим на первое занятие, очень хочется поиграть на инструменте и почувствовать волшебное мгновение появления под их пальцами мелодии. А. Артоболевская отмечает: «В своей работе педагога я стремлюсь побыстрее дать ребятам самим выполнить несложные пьески, которые несут в себе весьма заманчивый для восприятия детей образ... Уже на первой стадии нужно постоянно стараться привлечь внимание детей не только к тому, какие ноты они берут, но и как именно они их берут, как эти ноты под их пальцами излучают звук (можно сказать «разговаривают»)» [1, с. 19].

Весьма ответственным моментом является самое первое прикосновение к клавиатуре инструментов. От того что недооценивают его значимость, из-за отсутствия у обучающихся навыков весьма обдуманного вслушивания в качество получаемого звука и возникает самое уязвимое звено в работе педагогов - однообразное, бесцветное, без наличия красок и художественности звучание у большинства их учеников воспитанников.

Для того, чтобы дать ученикам почувствовать «характер» каждого звука, рождающегося под пальцами пианиста, Т.Б. Юдовина-Гальперина иногда изображает на пальчиках детей личики человечков – таким образом,

подушечки как будто оживают [2]. «И именно при помощи «живых подушечек» ребенок весьма аккуратно прикасается к клавише, для того чтобы струнки от их рук пели голосом человека» [там же, с. 104].

Здесь важно вспомнить наказ К. Мартинсена педагогам класса фортепиано: учить в соответствии с «феноменом Моцарта» [6]. Мартинсен напоминает факты из жизни юного гения: вот Вольфганг в 5-летнем возрасте впервые взял в руки скрипку и... заиграл на ней так, как будто бы уже учился, играя по нотам и находя на грифе необходимые звуки, причем чем дальше, тем лучше и увереннее. Мартинсен делает вывод: юный вундеркинд, видя ноты, сначала слышал во внутреннем плане сознания соответствующий звук – причем, не только нужной высоты, но и определенной интонации – а уже затем играл его, находя на грифе [там же, с. 33].

Выдающийся методист прошлого, К. Мартинсен считал только такое обучение игре на музыкальном инструменте правильным, которое опирается на последовательность: вижу ноты – мысленно их представляю – играю на инструменте [там же].

Примерно такой же механизм освоения двигательных навыков описывает П.А. Бернштейн в своей знаменитой книге «Биомеханика и физиология движений»: «...задача действия есть закодированное так или иначе в мозгу отображение или модель потребного будущего» [3].

Интегрируя прозрения ученого-физиолога в процесс обучения пианистическим навыкам, мы понимаем: сначала мы должны стимулировать желание ученика извлечь на фортепиано не просто звук, а звук определенного характера, с определенной интонацией. Для первых опытов подобного рода можно использовать имя ученика, «произнесенного» на инструменте разными персонажами, в разных регистрах, с разной интонацией. Задачи для выполнения: «Сыграй на инструменте, как тебя ласково зовет мама! А теперь покажи, как это делает папа (в каком регистре, каким «голосом» зовет тебя папа?) А теперь пусть тебя позовет озорной братишка – найди его голос на клавиатуре... А как тебя ругает дедушка, когда ты шалишь?»

Нужно разъяснить обучающему, что извлечение звука будет зависеть от движений его рук, от его прикосновения к инструменту. В момент формулирования задачи в голове ученика формируется образ «потребного будущего» [3] – нужного звучания и нужного характера звукоизвлечения, развивается способность «слышащей руки».

Педагоги советуют на начальных занятиях показать детям реальный процесс получения звука, позволив заглянуть внутрь пианино: молоточек ударяет по струне и, в зависимости от того, насколько нежно или грубо, бережно или небрежно касается клавиш пианист, так же будет ударять молоточек и таким же звуком будет отвечать инструмент. Дети должны сами понять, увидеть, что звук находится в зависимости от того, как опустится играющий палец на клавишу.

С первых же занятий начинается игра на инструменте простейших мелодий, подражая педагогу: ученик не только слушает мелодию, играемую наставником, но и смотрит на его руку, усваивая целесообразные игровые движения.

Что касается общих принципов организации игровых движений, то они примерно таковы: общая свобода тела, ощущение веса свободной руки, свобода первого пальца, эластичная и активная кисть, ощущение цепкости кончика пальца [9].

Современная методика рекомендует начинать с *non legato*, вернее, *портаменто*, в связи с тем, что в этом случае вводится в действие вся рука, устанавливается координация между работой руки и пальцев, устраняется на первых порах забота о взаимной согласованности пальцевых действий.

Практика лучших педагогов убедительно доказывает, что для детской руки вполне возможно извлечение относительно полного и протяжного звука, но это достижимо лишь при несвязной игре. Педагоги, начинающие учить с *нон легато*, правы, потому что в ином случае приходят в действие не те мышцы, что ведет к неритмичной игре, а в будущем – к заболеванию рук.

А.П. Щапов описывает способ исполнения портаменто таким образом: «Перед началом игры ученик должен мягким движением приблизить руку к клавиатуре (можно говорить «положить руку на клавиши»), коснуться нужным пальцем начальной клавиши и немного отвести локоть в сторону [12, с. 64]. При игре портаменто рука не должна сколько-нибудь высоко подниматься над клавишами. Однако все её движения вверх-вниз, вправо-влево обязательно делаются от «плеча» – это значит, что локоть все время находится в известном движении. Состояние запястья должно быть несколько эластичным, но не расхлябанным» [там же].

Извлечение отдельных звуков на клавиатуре с переносом руки из одной октавы в другую или без переноса должно быть связано с глубоким, плотным погружением подушечки пальца до самого дна клавиши. Именно этот прием ведет к образованию глубокого фортепианного тона. По мнению М.Э. Фейгина, «соприкосновение пальца с клавишей должно быть «незаметным», мягким, эластичным; это предохранит от возникновения немusыкальных призвуков (стука, шлепка и т.п.)» [10, с. 10].

Для того чтобы ученик понял характер движения, которого от него ждет педагог, иногда прибегают к сравнениям: «раздави на клавише ягоду», «нажми эту клавишу так, чтобы пальчик насквозь прошел» и т.д. Все эти и подобные им сравнения служат одной цели: созданию нужного мышечного тонуса в руке ребенка, необходимого для извлечения красивого глубокого звука.

Даже в самых сухих упражнениях важно не забывать о специфике мышления детей младших классов, о том, что нужно постоянно поддерживать интерес к происходящему. Для того, чтобы малыш не заскучал, играя эти упражнения, можно придумать какие-либо яркие образы: подсказкой будет фантазия самого юного пианиста. Например, назвать первое упражнение «кузнечики», а второе – «слоны» или «спуститься на глубину моря».

Все упражнения должны иметь четкое ритмическое оформление, темп их медленный, но не слишком, чтобы не разрывалась их мелодическая линия.

Каждому ребенку для формирования первых игровых навыков нужны свои слова и своя система образов. Если на уроке мальчик, то можно попросить представить, что его рука – это парашют, а палец – парашютист, который перелетает с места на место. Если на уроке девочка, то ее рука – птичка, которая перелетает с ветки на ветку. В любом случае играет вся рука от плеча, а кончик пальца ощущает вес всей руки. При переносе руки с клавиши на клавишу пальцы должны быть направлены все время вниз, как гроздь винограда. Кисть «дышит» – поднимается и опускается. Рука от плеча совершенно свободна (плечи не поднимать). Необходимо проверять свободу кисти (учитель вращает кисть ученика, когда его пальцы находятся на клавишах), а также свободу локтевого сустава (периодически поддерживать руку ребенка).

Когда детей слишком рано побуждают добиваться полного звука, у них может возникнуть перенапряжение, «прогиб» пальчиков от излишнего давления на клавиши». Поэтому такое форсирование темпов обучения и требований к его результатам не только нецелесообразно, но и вредно.

Первый двигательный навык, с которого обычно начинается обучение – *non legato*. Этот прием связан с использованием свободного, пластичного движения всей руки. Мягкий подъем, начинающийся небольшим плавным движением локтя в сторону, чувство отдыха кисти при этом, затем плотное погружение руки в клавиатуру на кончик пальца без удара, чему способствует легкий прогиб кисти. В целях улучшения слухового контроля нужно, чтобы ученик слышал три стадии звукоизвлечения: взятие, звучание, затухание. Упражнения на *non legato* целесообразнее играть сначала третьим, самым устойчивым пальцем, затем вторым и четвертым. После этого можно подключать к работе пятый и первый пальцы. Необходимо внимательно следить за первым пальцем, который должен быть слегка закруглен. Введение первого и пятого пальцев связано у ученика с определенными трудностями, поэтому для этих пальцев педагог дает дополнительные упражнения [5, с. 94].

Чтобы найти удобное и естественное положение руки, полезно играть

терции и квинты вначале отдельными руками, затем можно постепенно усложнить задачу. Например: левая рука играет квинту в малой октаве, правая – терцию, перемещая ее через октаву плавным, свободным движением. И наоборот, правая рука играет в первой октаве терцию, а левая перемещает квинту через октаву вверх и вниз.

Формирование первых игровых навыков требует от педагога постоянного внимания к ученику и помощи ему. Поддерживать его локоть, проверять свободу запястья, поправлять его руку нужно незаметно для ученика, до тех пор, пока его движения не приобретут естественность. Как только прием *non legato* будет хорошо освоен, нужно переходить к самому трудному и главному – игре *legato*, то есть связному исполнению нескольких звуков, пока только в одной позиции. *Legato* должно возникать на основе спокойно и естественно переступающих пальцев. Во всех упражнениях на *legato* должна постоянно присутствовать хорошая артикуляция, которая предполагает не только достаточную активность пальцев, но и своевременный их подъем после звукоизвлечения. Очень важно, чтобы ученик не поднимал каждый следующий палец слишком рано. Заранее поднятый палец фиксирует кисть, мешает ощущению ее пластичности [5, с. 77].

Обучение игре *legato* следует начинать с упражнения на два связных звука, играемых всеми парами, начиная со второго и третьего пальцев, как наиболее устойчивых. Первый звук следует играть глубоко с опорой (тем же движением, что и в *non legato*), в это время другие, не играющие пальцы, не лежат на клавиатуре, а слегка приподняты. Затем плавно переступаем на соседнюю клавишу так, чтобы второй звук был сыгран мягче, легче, при этом рука уже приподнимается. Кисть и запястье должны быть гибкими, дающими возможность хорошо ощущать перенос опоры с одного пальца на другой, а в дальнейшем (при игре более протяженных последовательностей *legato*) общую направленность мелодических линий. Чтобы дети внимательнее и с большим интересом играли такое упражнение, можно исполнять его со словами, в которых ударный первый слог. Затем следует играть упражнения на три,

четыре звука и, наконец, пятипальцевые. Для этого полезно использовать формулу Шопена. Попутно ученик усваивает и объединяющие движения, при которых кисть слегка отводится к пятому пальцу. Эти движения кисти необходимы для плавного исполнения legato, для выразительности, а также ощущения «дыхания» руки.

Ученики легко обучаются методу связного звучания – legato, если переходят к нему от non legato, которое они используют на самых первых занятиях, выбирая различные мелодии. Для связной игры нужно стимулировать обостренное слуховое восприятие ученика – он должен уметь прислушиваться к моменту перехода одного звука в другой. Принцип выполнения legato примерно следующий: рука легко, как и при игре non legato, прикасается к клавиатуре, палец необходимо погрузить в клавишу. Во время извлечения звука те пальцы, которыми необходимо будет извлекать следующие звуки, не лежат на клавишах, а находятся в слегка приподнятом положении (но не напряжены), немного согнуты и спокойно, без лишних движений опускаются по очереди на «свои» клавиши. Кисть и запястье должны быть устойчиво-гибкими, это позволяет хорошо чувствовать единое направление звуков [11].

При выполнении группы звуков движения запястья должны соответствовать «пространству» и характеру фразы, объединяясь определенным способом в одно эластичное ведение кисти и руки.

Самой большой ошибкой педагогов является то, что они, желая обучить игре legato, начинают заставлять передерживать предыдущие звуки – это, наоборот, является верным средством для того, чтобы дети никогда не смогли научиться играть legato [11]. Процедура снятия звука должна осуществляться быстро как в медленном темпе, так и в подвижном. Самым лучшим способом обучения выразительному певучему извлечению звука для выполнения кантилены служат упражнения в весьма замедленном темпе. Дети могут обучиться этому приему на примере несложной красивой мелодии. Первая нота в парной лиге выполняется целым звуком с опорой, вторая – простым.

Таким образом, возникает выразительная интонация. Уже во время исполнения детьми первых песенок на фортепиано нужно стараться достичь равного по силе звучания в правой и левой руке.

Трудность фортепианного legato состоит в том, что сам по себе затухающий звук фортепиано вовсе не певуч. Сыграть певуче, значит сохранить в инструментальном исполнении идею вокальности, то есть характер выразительности, присущий поющему голосу. Чтобы в legato был глубокий и певучий звук, нужно научить ученика переносить опору с одного пальца на другой. Если палец продолжает держать клавишу, а рука уже не чувствует опору и при этом поднимается кисть, то новый звук повлечет за собой толчок. Особенное внимание следует уделить первому пальцу, так как от его подвижности и легкости будет зависеть качество звука в гаммах и пассажах. Первый палец должен опускаться на клавишу без толчка и без опоры на него всей руки.

Поэтапно non legato может быть приближено к наиболее простому и короткому звучанию, но и гораздо позднее не нужно допускать очень острого стаккато: резкое отрывистое движение от клавиши запросто может привести к скованности кисти и предплечья [9]. Ф. Шопен советовал обучающимся всегда начинать упражнения с несложного стаккато, которое оберегает все части рук и, в первую очередь, запястье от зажатости. Потом обучающиеся начинали переходить к игре portamento, неполному legato и, в конце, к lagatissimo, осуществляемым в различных динамических пределах и темпах [2, с. 37].

Чаще всего легкость и краткость звучания достигаются упругим и легким движением кисти и руки к клавише и потом мягким снятием руки, тут же сменяющимся опусканием на последующую клавишу. Й. Гат отмечает, что звуки стаккато, встречающиеся в самом начале обучения, нужно извлекать постоянно всей рукой [4, с. 76].

Нужно подтолкнуть обучающегося к пониманию важности разных штрихов. Без них нельзя раскрыть смысл пьесы. Например, пьеска «Мячик» А. Исакова может помочь юному пианисту усвоить способ извлечения звука

стаккато: дети легко воспримут и почувствуют особенные черты движений и мышечное ощущение во время игры стаккато, как во время игры в мяч. Эластичность и упругость звучания во время игры на фортепиано получится не оттого, что ребенок будет отдергивать палец и руку от клавиши, а оттого, что рука вместе с пальцем, легко столкнувшись с поверхностью клавиши, произвольно отталкивается от нее, чтобы упасть на следующую.

Важность штрихов до детей можно донести, играя эту пьеску иными штрихами. К примеру: первый раз сыграть медленно, нон легато. Характер пьесы мгновенно изменится: это уже не похоже на резвый мячик, который отскакивает от асфальта. Второй раз сыграть с нужными штрихами. Ученики сами должны выбрать из нескольких вариантов исполнения правильный и понять, по какой причине первый вариант так искажает смысл пьесы. Они приходят к выводу, что штрихи и динамические оттенки дают возможность раскрыть содержание музыки, создать правильный образ.

Для развития пятипальцевой техники существует множество различных, по-своему интересных упражнений, основанных на небольших, легко запоминающихся попевах, к которым можно подбирать слова вместе с учеником [11]. Дети это делают с удовольствием. Нужно всегда помнить о постоянной связи упражнений с музыкой (они охватывают различные виды техники и всевозможные приемы звукоизвлечения).

Всем хорошо известно, что дети любят музицировать, но не любят заниматься техническими упражнениями. Зато им нравится заниматься физкультурой – бегать, прыгать и так далее. Разнообразные движения необходимы для их физического развития и доставляют им массу удовольствия. Эта любовь к движениям положена в основу сборников Б.Е. Милича [7]. Аналогия с простыми физическими упражнениями, приятными для тела, помогают чувствовать такие же приятные ощущения в руках и пальцах при игре на фортепиано.

Овладение начальными навыками игры сначала нон легато, а потом легато и стаккато дает возможность увеличить диапазон изучаемых мелодий,

песенок и пьес. Они должны быть простыми и выразительными по музыкальному материалу, различными по характеру, доступными по трудности, легко запоминающимися. Выбор пьес должен быть не случайным, а методически продуманным.

Итак, изучение литературы дает основание для следующих выводов. Важнейшей стадией в развитии пианистических навыков и умений является первое соприкосновение ученика с фортепиано, первые опыты звукоизвлечения. На данной стадии нужно продемонстрировать работу механизма фортепиано при извлечении звука, подробно объяснить ученику свойства инструмента, проявляющиеся в зависимости от способа получения звука.

Следующая стадия – демонстрация игры на фортепиано преподавателем на основе простых песенок и пьес. Во время демонстрации нужно сосредоточить внимание учеников на работе педагога, что влечет за собой накопление представлений о рациональных пианистических движениях руки и пальцев.

Новые способы и приемы извлечения звука нужно осваивать на примерах маленьких несложных пьес, интересных для восприятия детей. Как подчеркивает опытный педагог класса фортепиано Н.М. Соболева, «в начале обучения важно не только научить малыша играть, но и познакомить его с музыкальным миром, заинтересовать, понять, о чём музыка говорит, вложить как можно больше музыкальных впечатлений» [11].

Первыми двигательными навыками являются *non legato*, *legato* и *staccato*. Важно понимать, что все упражнения ученики младших классов быстрее осваивают в игровой форме и легкой, непринужденной атмосфере.

2. Коррекции пианистических навыков юных музыкантов

Вопрос исправления (коррекции) исполнительских недостатков, несмотря на всю его серьезность, не так часто обсуждается в музыкально-педагогической литературе, хотя каждый педагог неоднократно сталкивался с этими проблемами в своей практике.

Необходимость коррекции не только исполнительских навыков, но и постановки рук может встать с неотвратимостью перед педагогом класса фортепиано на разных образовательных ступенях и уровнях.

Исследователями принято дифференцировать пианистические недостатки на три группы: зажатость, вялость, излишества. Рассмотрим их последовательно.

Зажатость чаще охватывает мышцы всей руки, однако бывает и частичной – например, зажатость пальцев. Этот недостаток проявляется в жестоком, однообразном, стучащем звуке, неумении играть легато. Зажим проявляется в таких особенностях исполнения, как нерасчленённые движения всей руки, фиксация локтя, отсутствие гибкости в запястье, неизменная форма кисти, будто сведённой судорогой, «слеплённость», либо, наоборот, нецелесообразная активность пальцев.

Иногда пианист играет только «от локтя», будто закованными в панцирь предплечьем и кистью.

Чаще всего признаки зажатых рук спровоцированы обучением с детства: например, требование отводить локти в стороны и держать их, либо придавать кисти неизменную круглую форму. А ведь нарочитое отведение локтей не менее вредно, чем их прижимание к корпусу – создаётся статическое напряжение.

Вместо контроля локтя в определенном положении, лучше найти правильную высоту посадки, при которой ученику удобно играть, а главное – которая обеспечит естественное и целесообразное исходное положение и свободу движений.

Если недостатком является «*вялость*» пианистического аппарата, то это,

прежде всего, безволие мышц, их инертность. Нередко вялые кисти и пальцы сочетаются с зажатостью плеча, вследствие чего опора с клавиатуры снимается. Такая игра приводит к «шлепанью», обеззвучиванию. Иногда бывает и так: вялые кисти нецелесообразно высоко оттягиваются и безвольно падают. Если мышцам не создаётся условий для активной работы, то они остаются малоразвитыми.

Вялость игрового аппарата легче развивается у учеников флегматичных, им не хватает инициативы, общей скорости, гибкости. В этом случае на первых порах активность при игре на фортепиано таких детей стимулирует и контролирует педагог, а в дальнейшем даже у флегматичного ученика развиваются необходимые ощущения и побуждения во время игры, единственное, что остается у них навсегда – необходимость дольше разыгрываться для достижения оптимального рабочего самочувствия.

Справедливости ради надо отметить, что недостаток активности не всегда зависит от врожденных качеств нервной системы, иногда вялость в руках и пальцах – результат неверного пианистического воспитания.

Из пороков, которые необходимо устранять на любом этапе, педагоги также указывают на *излишества* – лишние движения или импульсы, которые когда-то, очевидно, помогли ученику приспособиться к требованиям фортепианного исполнительства, но со временем проявились как нецелесообразность, манерность, мешающие техническому развитию или общему впечатлению от исполнения.

Так, к наиболее явным «излишествам» пианисты-педагоги относят: заметное «шлёпание» по клавиатуре, натирание пола ногами, прерывистое дыхание, лишние движения. Последние, по мнению Е.М. Мещеркиной, во время игры подобны не вовремя взятому дыханию певца – они рвут музыкальную мысль [8].

Исследователи отмечают и менее заметные, но не менее вредные излишества в игре начинающих пианистов.

Двойной импульс при взятии звука, когда палец не достигает дна

клавиши, а рука останавливается у самой её поверхности, после чего звук берётся толчком. В этом случае возможная причина – боязнь ученика «смазать» мимо ноты. Педагог должен сказать и показать такому ученику, что кисть с нацеленными пальцами должна быть упругой, что её нельзя высоко оттягивать (чем больше расстояние от клавиатуры, тем больше боязнь, и, как следствие – фиксация). При этом одновременно необходимо активизировать верхнюю часть руки, регулируя интенсивность взятия звука.

Вертикальные движения – толчки на каждую длительность при исполнении непрерывной звуковой линии. Эти «приседания» пагубно отражаются на цельности мысли, а быстром темпе могут переходить в тряску. Причина данного недостатка – слабость пальцев, их неумение действовать самостоятельно, от своего основания, т.е. от пятно-фаланговых суставов. Нужно советовать ученику брать рукой дыхание перед фразой, чем она длиннее, тем реже «вдох», тем выразительнее и естественнее речь и пение. При этом плечо после импульса целесообразно опустить, успокоить и играть уже не делая вдоха, а только экономно направлять и регулировать «струю дыхания».

Ощущения импульса от плеча, помогающее снять толчки и тряску можно показать, если «поздороваться» с учеником за руку, крепко её при этом встряхнув. Или предложить ученику представить себя пловцом, активно взмахивающим рукой от плеча над водой.

По выражению Е.М. Мещеркиной, «от плеча напряжение должно скатываться вниз, через предплечье в кисть и пальцы, чтобы потом опять в случае необходимости, перекачиваться «вверх», это объяснение ученику снимает фиксацию, придаёт игровому аппарату эластичность, свободу, в то время как привычное «опусти вес руки на пальцы» приводит зачастую к пассивности. Иногда помогает совет несколько вытянуть руку, сыграть ей от «тупого угла» (почувствовать его в локтевом суставе), и падать «парашютиком» [8].

Как отмечает опытный педагог, такой импульс от плеча позволяет и в

пассажах, и в кантилене «пустить пальцы по инерции», что снимает вертикальные толчки [там же]. Помогает аналогия с мячом – это даёт ощутить упругость кисти, (ведь для того, чтобы мяч покатился, незачем его подталкивать), это приходится делать время от времени, сообщая ему новый заряд энергии (сравнение с мячом, утюгом).

В аккордовой и октавной технике вертикальные движение подчинены тоже общей горизонтальной линии, как «камушки-блинчики», нужен лишь начальный двигательный импульс, дающий дальнейшую инерцию.

Еще один недостаток, требующий коррекции – пережимы – следствие зажатости пальцев, которые, вместо того, чтобы принимать на себя руку, судорожно жмут клавиши.

Этот недостаток часто характерен и для музыкально одарённых учащихся, стремящихся к выразительности. Для таких учеников бывает неожиданностью сообщение о том, что пальцы и руки должны быть лёгкими. Привычные с детства напominания о весе руки, её давлении на них далеко не безобидны, т.к. эти советы прилежными учениками доводятся до крайности.

Также тормозит развитие исполнительской техники и *оттянутое горбом запястье*, как основное игровое положение. Обычно такая постановка рук связана со слабыми, неустойчивыми, проваленными пястно-фаланговыми суставами, не способными служить опорой пальцам, которые и не стремятся использовать для этой цели запястье.

Кроме недостатков пианистического аппарата иногда педагогу приходится работать и с зажатостью психической. Если ученик очень социально ориентирован, то есть живет и играет на инструменте как будто всегда под неусыпным контролем строгих наблюдателей – родителей, воспитателей, – то в этом случае хороший путь устранения излишней тревожности – сделать что-то «неправильное», но интересное. Таким способом может быть оживление образных представлений, расширение кругозора, обогащение своего внутреннего слуха, расширение творческих намерений – всё это отвлекает ученика от мышечной и психологической

зажатости.

Нужно помнить, что педагогические находки, помогающие в занятиях с одними учениками, не всегда приводят к положительным результатам у других. Залогом успеха здесь является непрестанный поиск и собственный опыт педагога-пианиста.

3. Упражнения по развитию и коррекции исполнительских навыков юных пианистов на разных этапах музыкального образования

1. Упражнения, способствующие помочь ребенку правильно сидеть за инструментом, ровно держать спину, оставляя руки и плечи свободными, делая опору на ноги и т.д.

Название упражнения	Содержание
Упражнение №1. «Новая и сломанная кукла» (для девочек) «Солдатик и медвежонок» (для мальчиков).	Первое время выполняется сидя на полу, затем за фортепиано. Ученик сидит как кукла на витрине (от 2 до 20 секунд), затем расслабляется (5-10 секунд). Выполнять его нужно 6 раз.
Упражнение №2.	Исходная позиция - «новая кукла». Покачать туловищем с прямой, напряженной спиной вперед и назад. Затем расслабиться - кукла сломалась, кончился завод. Мальчики в этих упражнениях изображают солдатика и мягкого толстенького медвежонка. Эти же упражнения можно предложить ученикам проделать, сидя на стуле за фортепиано,

	опираясь на ноги (ноги стоят на подставке). Руки свободно лежат на коленях.
Упражнение №3.	Выполнить упражнение 2, усложнив его движениями рук, а именно: руками свободно размахивать, имитируя полет большой, красивой, нежной птицы. Давая задание, я выделяю слова: «нежной», чтобы движения рук были плавными; «большой» - нужна большая амплитуда движений; «красивой» - нам нужно добиться изящества в движениях.

2. Упражнения для кистей

Кисти должны быть собранными и ловкими, ведь растянутая кисть во многом теряет данные навыки. Необходимо обращать внимание ученика на то, чтобы после широких интервалов на более узких «собрать» кисть, не оставляя пальцы «растопыренными». Для этого можно использовать этюды К. Черни на чередование широкого и узкого положения кисти, что как раз и является профилактикой «переигрывания» рук, стимулирует развитие пианистического аппарата. Для развития пианистического аппарата упражнения на растяжку обязательны даже для учащихся с большими руками, не говоря о маленьких.

Упражнение «Ротация» («колесико», «кружок»): это вращение кисти вокруг вертикальной оси, которое внешне происходит почти незаметно, так как основные изменения – «внутри» кисти.

Пронация-супинация – это вращение кисти вокруг воображаемой оси, проходящей через 3-й палец. Этим движением в быту мы открываем и закрываем дверь ключом, ввинчиваем и выкручиваем электрическую

лампочку, работаем отверткой.

В ломаных арпеджио применяется пронационно-супинационные движения кисти. В длинных арпеджио, соединение позиций в быстром и среднем, а также в медленном движении осуществляется по-разному. В быстром темпе происходит не подкладывание 1-го пальца или переключивание через него, как в среднем и медленном темпах, а перенос руки из одной позиции в другую. В скачках основным является движение всей руки, но и здесь не обходится без помощи кисти. В ломаных октавах нужна ротация.

Упражнения, способствующие развитию исполнительских навыков детей на разных этапах музыкального образования.

Проигрывание арпеджио.

1) арпеджио собираются в аккорды;
2) пятипальцевые пассажи трактуются как чередование позиций (ведь позиционность у пианиста неизбежна);

3) ломаные октавы – октавный комплекс;

Смена «технических вариантов»:

- а) фактурные;
- б) штриховые;
- в) динамические.

Упражнение на проработку правильной организации кисти ребенка – упражнение с выстукиванием ритма стишка всеми пятью пальцами попеременно каждой рукой на столе (можно назвать игрой «Барабанщик»). Во избежание неточностей в движениях сначала необходимо объяснить и показать педагогу, как выполнять роль барабанщика, затем – вместе с учеником, сидя рядом или напротив. Только потом ученик выполняет упражнение сам.

Второй этап этого упражнения – выстукивание стихотворного ритма попеременно каждой рукой и разными пальцами. Простукивание ритма всеми пальцами создает у ребенка зрительное представление о правильной форме кисти, но при этом ощущение пружинистости свода (суставов кисти) часто не

возникает - кисть расслаблена. Удары отдельными пальцами уже предъявляют требования к опоре пальца на сустав кисти (свод). Поэтому необходимо использовать промежуточное звено: работа каждого пальца в паре с первым, создающая ощущение свода. Первый палец, как бы противостоящий каждому из играющих с ним пальцев, помогает ощутить свод как пружинистую арку. Таким образом, от восприятия внешней формы кисти мы переходим к приобретению технических ощущений.

Упражнение может выполняться в двух вариантах: с постоянной аппликатурой весь стишок выстукивается одинаковыми парами пальцев обеих рук, пары пальцев меняются лишь при повторении задания.

Во втором, более сложном, варианте аппликатура все время меняется.

Например:

Вес - на, вес - на

I-5 I-5 I-4 I-4

лев. пр. лев. пр.

В лег - ком пла - тьи - це о - на

I-3 I-3 I-3 I-3 I-2 I-2 I-2

лев. лев. пр. пр. лев. лев. пр.

Во втором куплете аппликатура может повторяться, но в обратном порядке:

Ле - то, ле - то В тру - си - ки о - де - то

I-2 I-2 I-3 I-3 I-4 I-4 I-4 I-4 I-5 I-5

лев. пр. лев. пр. лев. лев. пр. пр. лев. пр.

Упражнение для развития свободы владения руками.

Свободным движением положить руку на доску, потом повесить кисть в лучезапястном суставе, слегка опираясь на мизинец, повернуть ладонь так, чтобы большой палец смотрел кверху, причём, в лучезапястном суставе, между тыльной стороной ладони и предплечья образуется тупой угол, открытый наружу. Дальше – падение кисти на 1-й палец (исходное положение). Надо представить себе, что лучезапястный сустав в своём

движении как бы описывает полный круг. Всё упражнение ученики делают под контролем педагога без малейшего напряжения, чувствуя кисть висящей. Сначала это упражнение делают, опуская кисть на все пальцы, в дальнейшем падение кисти идёт на каждый палец по очереди, начиная со 2-го.

Это вращательное движение делается и с опорой на большой палец, и с падением на мизинец: все пальцы сначала подтягиваются к большому пальцу, затем делается небольшой круговой размах в пястно-фаланговых суставах и одновременно в лучезапястном суставе, с последующим падением на мизинец. Вращательное движение ведёт к перемещению опоры, что способствует подвижности кисти, а активные пальцы удерживают руку от чрезмерного раскачивания.

На начальном этапе образования все педагоги учат детей правильной посадке за инструментом, работают над звукоизвлечением, развитием организации и координации рук. Но на протяжении всего учебного процесса педагогам все-таки приходится исправлять некоторые проблемы в пианистическом аппарате. Чаще эти проблемы связаны с зажатостью, малоподвижностью локтевого сустава, усиленной тряской запястья, прогибающейся ногтевой фалангой, напряженным первым и пятым пальцем, а также вялостью рук. Для исправления данных проблем рекомендуется проигрывание гамм, арпеджио, аккордов, упражнений на последовательное извлечение терций, секст, октав, в основном - приемом нон легато.

Развивая исполнительские навыки, безусловно, необходимо обращаться к специализированной литературе. Некоторые педагоги доверяют только проверенному опыту, но многие, кроме этого, формируют свои подходы и методы, направленные на решения комплекса проблем. Некоторые применяют необычные методы, например, танцевальные упражнения для укрепления мышц, освобождения всего корпуса. Несколько педагогов также отметили, что формируют индивидуальные подходы отдельно к девочкам и мальчикам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Очень важно и наиболее трудно развивать исполнительские пианистические навыки в жизнь ребенка естественным путем, не отрывая его от привычной жизни и, тем более, не вытесняя из детского бытия ничего, что кажется приятным и необходимым. Прежде чем требовать неукоснительного исполнения технических правил в исполнении сложных произведений, сначала надо открыть ребенку чудесную страну музыки, помочь полюбить ее.

Несмотря на необходимость кропотливой работы по формированию и развитию технических навыков игры на фортепиано, педагог должен создавать на занятиях непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение, обязан не только учить музыке, но и воспитывать музыкой.

Вместе с интересом к музыке надо столь же тщательно прививать любовь к работе. Если ребенок воспринял яркий образ, у него возникает необходимость передать этот образ своими силами. Желание добиться его воплощения естественно. Но отсюда должна зародиться и склонность к многократным повторениям, к тому, что мы называем «умением работать».

Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля – вот что движет в работе обучающегося. Не ради техники должен он заниматься, музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда и саму технику.

Более эффективному развитию исполнительских навыков юного пианиста способствуют привычка учащегося вслушиваться в каждый извлекаемый звук, контролировать силу нажатия клавиши, искать нужное прикосновение; поощрение художественного восприятия детей, их собственного отношения к произведению; преодоление технически трудных мест с помощью осознания их художественного смысла; подбор нужных технических упражнений в соответствии с индивидуальными особенностями пианистического аппарата и психики обучающегося.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. – М.: Сов. композитор, 1992. – 103 с.
2. Арефьева Б. Формирование целесообразных игровых навыков и исправление пианистических недостатков в классе специального фортепиано //Учительские университеты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://collegy.ucoz.ru/publ/79-1-0-16449>
3. Бернштейн П. А. Биомеханика и физиология движений : избранные психологические труды / под ред. В. П. Зинченко. – М. : Изд-во "Ин-т практ. психологии"; Воронеж : НПО "МОДЭК", 1997. – 608 с.
4. Гат Й. Техника фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967. – 244 с.
5. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
6. Мартинсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника. – М.: Музыка, 1966. – 230 с.
7. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста в 1-2 классах ДМШ. Киев: Музычна Украина, 1977. – 128с.
8. Попова О.И. Формирование пианистических навыков у учащихся на начальном этапе обучения // As-sol.net: образовательный портал для преподавателей ДМШ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://as-sol.net/publ/metodicheskaia_stranica/formirovanie_pianisticheskikh_navykov
9. Соболева Н.М. Работа с начинающими в классе фортепиано. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dk-almanah.ru/index.php/talant/item/781-soboleva>
10. Фейгин М.Э. Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре. – М.: Сов. Россия, 1960. – 73 с.
11. Шувалова Я.Н. Основные принципы организации игрового аппарата пианиста с применением игровых технологий. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://videouroki.net/razrabotki>
12. Эфроимсон В.П. Загадка гениальности. – М.: Знание, 1991. – 62 с.