Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

Детская школа искусств «Чишма» Сакмарского района

Методическая разработка **:**

**«РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ПИАНИСТА НА**

**НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ»**

Подготовила:

Преподаватель МБУДО ДШИ «Чишма Сакмарского района

 Юмакаева Екатерина Николаевна

 С.Татарская Каргала 2021 год

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Основные цели разработки фортепианных упражнений направленных на развитие технических навыков

 Подготовительные упражнения для освоения простейших навыков фортепианной игры.

Основные виды фортепианной техники изучаемой на начальном этапе обучения

Заключение

Литература

**Введение.**

Организация игрового аппарата на начальном этапе обучения инструменталиста является одним из сложных элементов в учебном комплексе. Кроме того, маленький пианист, в отличие от струнников, не располагает детским инструментом; скрипкой, виолончелью соответствующих размеров. Ему приходиться играть сразу же на большом инструменте для взрослых, который, кстати, требует довольно большого размера и специфической формы руки. Эти обстоятельства затрудняют процесс обучения фортепианной технике младших школьников и являются причиной того, что многие педагоги начинают уделять внимание развитию техники лишь в старших или средних классах детской музыкальной школы.

В первые годы обучения начинающие пианисты, как правило, изучают большое количество разнообразных по жанрам и музыкальному характеру произведений. Однако в программах младших школьников пьесы технического плана и этюды зачастую бывают предоставлены недостаточно, либо они исполняются в очень умеренном или медленном темпе, не выполняя своих обучающих функций, не развивая технику. В работе с младшими школьниками следует обратить внимание на серьезные пробелы в техническом развитии учеников, ставшие широко распространенным явлением в начальном обучении. Кроме того, большое разнообразие детского репертуара ставит перед учеником задачу владения многообразными приемами звукоизвлечения, т.е. разнообразными пианистическими движениями. Начинающего пианиста невозможно обучить в первый же год всем техническим приемам, но, тем неменее не следует мириться с довольно низким художественно-звуковым уровнем его исполнения.

Более того, неумение достигнуть требуемого педагогом результата часто рождает напряженность (от старания и усилий) игрового аппарата.

 Представляется, что пианистическая подготовка ученика должна несколько опережать или хотя бы соответствовать сложности изучаемого репертуара. Конечно, частью пианистических умений ученик овладевает в процессе изучения репертуара, но процент технически нового для маленького пианиста в исполняемом репертуаре должен быть минимальным.

Учащиеся не могут осмыслить, пережить, интерпретировать сложные по музыкальному складу сочинения из-за отсутствия жизненного опыта, бедности ассоциативного фона, психологической незрелости. Но в тоже время они чрезвычайно наделены двигательными способностями и испытывают ярко выраженную потребность в движениях. Поэтому на начальном этапе обучения не только целесообразно, но и необходимо использовать детскую предрасположенность к движению и на этой основе активно формировать инструментальные, в данном случае– технические навыки.

**Основные цели разработки фортепианных упражнений направленных на развитие технических навыков**

В данной главе изложена серия начальных упражнений, направленных на развитие и формирование базовых технических навыков. Предлагаемые упражнения рекомендуются для занятий с начинающими и рассчитаны на первые два года обучения. Практика показала, что намеченный в данной работе порядок возрастания сложности упражнений подходит для большинства учащихся, однако он может быть несколько изменен в зависимости от особенностей индивидуального восприятия ученика. По возможности упражнениям придается характер игры, что должно стимулировать детское восприятие, не затемняя педагогическую направленность и методическую сущность обучения технике. Некоторые варианты упражнений рекомендуется выполнять предварительно на столе или крышке клавиатуры. Отделение звуковых и двигательных целей является кратковременно применяемым приемом, способствующим расчленению и упрощению технических задач, стоящих перед учеником. Освобожденный от необходимости попасть на определенную клавишу и достигнуть определенного характера звучности, ученик может все свое внимание временно сосредоточить лишь на двигательной стороне игрового упражнения. Целью же игровой ситуации в таких случаях является само пианистическое движение, его особенности, а не звуковой результат. Люди, не связанные с игрой на инструменте, владеют своими руками целостно: в зависимости от цели, действия всех частей руки неосознанно организованы. Делая гладящее движение, никто не задумывается о необходимости расслабить пальцы и эластично двигать запястьем. Осознанность же бытовых движений делает их выполнение невозможным или очень затруднительным. Музыкант же инструменталист владеет своим игровым

аппаратом расчленено и сознательно может соединить одновременно в движении руки многоплановые тенденции: напряженность конца пальца, мышечно-пружинящий свод, эластично организованное запястье, свободное движение локтя, тяжесть в плече. Поэтому дифференцированное владение частями пианистического аппарата стало одной из важных целей в создании упражнений.

Воспитать цепкость и чуткость концов пальцев: извлечение звука прикосновением ко «дну» клавиши. Организация округлой формы кисти, мышечно-упругого свода. Обучить движениям запястья: вертикальному, горизонтальному, кругообразному. Определить положение и действия первого пальца, создающего при игре на фортепиано серьезные трудности. Обучить основным принципам пальцевой и весовой игры.

Целостное владение пианистическим аппаратом представляет сложнейший комплекс, находящийся в состоянии постоянных изменений. В зависимости от художественных задач в нем происходят беспрерывные модификации: техническое варьирование, синтезирование одних и вычленение других компонентов. Однако базовые навыки всегда присутствуют в пианизме в виде категорий или типов технических движений. К примеру, у истоков пассажной техники лежит навык пальцевой игры, а в основе владения кантиленой – навык весовой игры, цепкость и чуткость пальцев, а также разнообразные движения запястья.

Исходной позицией для создания системы упражнений послужило осмысление тех простейших навыков фортепианной игры, без которых невозможно начать обучение технике.

 Перейдём непосредственно к рассмотрению и использованию в своей педагогической практике основных подготовительных упражнений для учащихся на начальном этапе обучения.

**Подготовительные упражнения для освоения простейших технических навыков фортепианной игры.**

**1.Организация кисти**

Основная функция руки и пальцев – брать различные предметы, манипулировать ими; точно так же можно брать аккорды, интервалы, пассажи. Поэтому, избирая форму – позицию кисти, следует исходить не из ее положения в состоянии покоя, а из необходимости ею работать: брать различные фактурные элементы.

При выборе положения пальцев необходимо учитывать индивидуальное строение рук ученика, а также конкретные особенности звучания и фактуры музыкального произведения. Положение пальцев должно быть таким, чтобы его можно было бы легко изменить. Положение кисти на клавиатуре должно быть с опорой не в так называемые «косточки» (пястно-фаланговые суставы), а дальше – в мякоть, в середину ладони, широкой, с пологим пружинящим «сводом».

Пястно-фаланговые суставы при этом не выдаются наружу, но и не продавлены. Упругий свод ладони способен выдержать любую нагрузку.

Большую роль в работе пианиста играют крупные части руки, с помощью которых производится смена позиций на клавиатуре. Практика показывает, что наиболее удобны и естественны движения, совершаемые «всей рукой от плеча». Можно использовать метод предлагаемый Л. Баренбоймом Естественно свободная кисть имеет округлую форму и соответствует пианистическим требованиям ее организации. Рост ребенка шести-семи лет, стоящего у стола стандартной высоты, обеспечивает естественное положение рук, лежащих на

столе от локтя до кисти: локти слегка отведены от корпуса, пальцы свободной кисти всегда округлены и касаются поверхности стола «подушечками».

Упражнение с выстукиванием ритма стишка всеми пятью пальцами, попеременно каждой рукой на столе можно назвать **игрой в «Барабанщика**». Педагог сначала объясняет и показывает сам, как выполнять роль барабанщика, затем – вместе с учеником, сидя рядом или напротив. Потом ученик выполняет упражнение сам. Второй этап этого упражнения – выстукивание стихотворного ритма попеременно каждой рукой разными пальцами. Далее можно предложить простукивание ритма парами пальцев, т.е. всеми пальцами по очереди в соединении с первым: 1-2, 1-3, 1-4, 1-5.

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 в лег – ком пла – тьи – це о – на

1-5 1-5 1-4 1-4 1-3 1-3 1-3 1-3 1-2 1-2 1-2

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

При перенесении этого упражнения на фортепиано, оно приобретает иную форму и изменяет название. **Играем в «Стрекозу» (бабочку, пчелку**).

Упражнение состоит из двух фаз. Сначала рука плавно поднимается и кладется на пюпитр, пальцы свободно раскрыты: стрекоза плавно взлетела, расправила крылышки и греется на солнышке.

Вторая фаза: рука также плавно опускается на клавиатуру, третий палец ставится на черную клавишу, пальцы собираются. Стрекоза села на сучек и собрала крылышки, чтобы не сломать их о ветки. Стрекоза легка, значит звук, извлекаемый третьим пальцем, должен быть тихим, нежным. Собранные же крылышки придают кисти округлую форму.

 **2. Воспитание цепкости пальцев**

Обычно, во избежание скованности, зажатости пианиста с первых ша­гов приучают к свободным широким движениям всей руки от плеча. Таким образом, первые пианистические движения связаны, с извлечением отдельных зву­ков, т.е. с различными видами игры нон легато, легато.

Воспитание пианистического навыка, как способа прикосновения ногтевой фаланги пальца ко «дну» клавиатуры необходимо развивать с первых уроков игры на фортепиано.

**Начальное упражнение** для выработки ощущения цепкости пальцев ученик выполняет стоя у стола. Педагог рассказывает историю о том, как десять братьев — десять пальцев, пришли в гости к своей тете и хором поздоровались. Вышло так громко, что тетя испугалась. Тогда братья решили, что придя в гости, все будут только молча кланяться, а двое с одинаковыми именами — «вторые» или «четвертые» — от имени всех вслух поздороваются. Сначала нужно показать ученику, как правильно выполнить это упражнение-игру. «Братья приготовились к поклону» — обе кисти поднимаются, предплечье же лежит на столе. Затем кисти снова опускаются в первоначальное положение («поклон»). Далее, по вы­бору педагога или ученика, любая пара одноименных пальцев (вторые, третьи, пятые) обеих рук «произносят приветствие»: ногтевые фаланги делают цепляющее движение, при котором

сустав ногтевой фаланги образует тупой угол, но палец с места не соскальзывает (рис. 1).

Упражне­ние выполняется поочередно всеми пальцами, и каждая одноименная пара полу­чает оценку за «красоту» (правильность) «приветствия». Движение ногтевых фаланг можно сопровождать словесной подтекстовкой: «здравствуй» — одно движение длиной в четверть или: «здравствуй, тетя» — два движения восьмыми. Если при исполнении упражнения сустав ногтевой фаланги прогибается внутрь (проламывается), то необходимо дать какое-либо название этому «речевому де­фекту» К примеру, прогнувшийся конец пальца «теряет голос» или «шепелявит».

После того, как упражнение два-три раза выполнено на столе, оно перено­сится на инструмент. Кисть легко кладется на клавиатуру (основание ладони ле­жит на белых клавишах). По собственному выбору или заданию педагога ученик «здоровается разными пальцами, причем правильность движения теперь уже связывается с характером звучности

 **3. Организации движений первого пальца.**

Серьезные трудности в пианистическом аппарате представляет организация движений первого пальца, от неправильных действий которого возникает целый ряд пианистических недостатков. Технические неудобства, связанные с первым пальцем объясняются тем, что при естественном положении и действиях рук пе­рвый палец как бы противостоит остальным пальцам и его движения направлены встречно. Часто учащиеся, не зная, как обращаться при пятипальцевой игре с неудобным первым пальцем, прижимают его к пясти, прячут под ладонь, отводят от пясти и держат перпендикулярно остальным пальцам.

Одной из основных методических задач в организации первого пальца яв­ляется необходимость сразу же создать у ученика впечатление о нем как о силь­ном, длинном, подвижном.Вторая задача — научить начинающего пианиста хорошо владеть концом первого пальца (ногтевой фалангой): играть цепко боковой частью «подушечки». Первому пальцу по сравнению с другими нужно уделять больше внимания — следить за ним постоянно.

Начальные упражнения для первого пальца нацелены на то, чтобы дать ученику представление о его двигательных возможностях и соответствующие этому ощущения.

**Ряд упражнений для первого пальца называются игра в** «**Подпольщика».**

Первый палец — наш подпольщик (разведчик), выполняющий важные за­дания, мы обязаны его беречь и охра­нять. Наш подпольщик живет в лесу, поэтому строим для него шалаш. Ша­лаш строится из четырех пальцев (исключая первый), которые ставятся на одну плоскость — это может быть стол или рама клавиатуры. У шалаша должна быть высокая крыша — это свод (суставы кисти). Если суставы ки­сти не образуют свод, то подпольщик не может жить в шалаше с «проваленной крышей».

Первое задание — «подпольщик выходит на связь»: первый палец проходит под ладонью и касается пальца педагога, находящегося у наружной стороны пяс­ти ученика, «передает информацию» (письмо), затем возвращается в исходное положение. Обязательным условием игры является «неподвижность шалаша», особенно его «крыши». Если при движении первого пальца под ладонью запяс­тье поднимется, пропуская палец, то подпольщик может быть обнаружен — ша­лаш движется, значит там кто-то есть.

При переносе этого упражнения на клавиатуру «шалаш крепится на одной стойке: третьем пальце. К примеру, третий палец находится на клавише «ре», первый же играет поочередно «до» и «ми». При этом соблюдается условие непо­движности кисти и запястья. Движения осуществляются за счет гибкости первого пальца (рис.2).

После освоения указанных упражнений можно перейти к исполнению гам­мы «до мажор» поочередно каждой рукой от «до» малой октавы в противополо­жные стороны, применяя следующую аппликатуру: 1 - 2, затем 1 - 3, потом 1 -4. Если пятый палец достаточно длинный, то можно играть гамму также 1 и 5. Главное условие: при «подкладывании» первый палец берет необходимую кла­вишу без вспомогательных движений кисти и запястья. Необходимо следить, чтобы первый палец после извлечения звука сразу же был подведен под играю­щий вслед за ним палец — «подпольщик, выполнив задание, прячется».

Одновременно с упражнением на «подкладывание» можно дать и упражне­ние на «перекладывание» пальцев и пясти через первый палец (обратное движе­ние в гаммах). Продолжим нашу игру в подпольщика.

Упражнение выполняется вторым и первым пальцами. Второй палец берет любую из белых клавиш. После этого первый палец нажимает клавишу радом и в этот же момент пясть и пальцы быстрым, единым движением накрывают его: «прячем подпольщика от внезапно возникшей опасности». Накрывающее движе­ние должно быть легким («не ушибить подпольщика») и быстрым («опасность велика»), так как только в этом случае кисть остается свободной. Медленно это движение можно выполнить и напряженной кистью, быстро — только свободной.

 **4. Организация движений запястья**

Сустав запястья или запястье, именуемое в педагогической практике «кистью», является важнейшей по своей универсальности частью пианистичес­кого аппарата, выполняющей многообразные функции. Оно является проводни­ком разнообразных движений, идущих от пальцев к вышележащим частям руки и в обратном направлении. Запястье изменяет, направляет, корректирует эти движения, выполняя, кроме того, множество самостоятельных функций. Его мо­жно назвать «дыхательным аппаратом» руки.

Поэтому попытки «установить» запястье, придать ему только высокое, низкое или среднее положение создает фиксацию сустава запястья, нарушающую кровообращение и приводящую обыч­но к зажатости не только запястья, но и других частей руки — руга перестает «дышать». Начинающего пианиста необходимо сразу же вооружить всеми основными формами движения запястья в виде элементарных упражнений. Это уп­ражнения на активные и пассивные движения, которые делятся на вертикальные, горизонтальные и вращательные. Упражнения вводятся одновременно или в быстрой последовательности: на каждом уроке — новое.

Первые три упражнения формируют *вертикальные* движения запястья. Выполняем «дыхательное упражнение». Кисть ставится или на второй, тре­тий и четвертый пальцы одновременно, или только на третий палец. Предлагает­ся задание — «подышать рукой»: движение запястья вверх (очень высокое по­ложение) — это вдох, вниз — выдох (рис. 3).

 

Обычно дети пытаются подменить движение запястья движением всей руки. Если после повторного показа и объяснения ребенок продолжает движение всей рукой, то педагог должен слегка придержать локоть ученика в низком положении (ближе к корпусу) во время следующей попытки. Лишенный возможности под­нимать локоть, ученик выполняет «дыхательное упражнение» запястьем. Детям всегда легче удаются движения запястья вниз: оно с трудом подни­мается и легко опускается в самое нижнее положение — «провисает». В этом случае ученику предлагается делать «большой, глубокий вдох» и «маленький выдох». Чтобы установить нижнее положение, педагог во время выполнения «выдоха» подставляет под запястье ученика палец, не давая возможности опус­тить его слишком низко. Найденную (ручным способом) «глубину выдоха» нуж­но закрепить на уроке и без помощи педагога, чтобы

убедиться, что домашняя работа будет выполнена правильно. Это упражнение может выполняться по же­ланию педагога либо сначала на столе, либо сразу на клавиатуре.

Из описанного упражнения легко формируется первый пианистический на­вык — облегченное нон легато, который называется «**Игра на выдохе».**

«Вдох» запястьем следует сделать над клавиатурой (пассивное положение), «выдох» же — на клавише (активное движение легкого вдавливания) (рис. 4).

 

Исполнять это упражнение следует всеми пальцами поочередно и поначалу каждой рукой отдельно. Навык следует закрепить в ряде пьес, постоянно обра­щая внимание на правильность игры «на выдохе».

Одновременно следует ввести противоположное по направлению верти­кальное движение запястья **— стаккато толчком**, при котором запястье делает «рессорное» движение вверх. Этот пианистический, навык имеет особое значе­ние, так как после резкого, пружинистого толчка рука автоматически расслабля­ется.

**Стаккато толчком** осваивается в игровой ситуации, именуемо игрой в **«Кузнечика».**Игровая ситуация создана на основе упражнения «Кузнечик скачет и говорит стишки» из фортепианной школы «Путь к музицированию» и песни Н. Шаинского на стихи Е. Носова «Песенка про кузнечика». Почти все дети видели кузнечика, наблюдали за его высокими прыжкам: сильный толчок длинных задних ножек — и кузнечик высоко в воздухе. Из песе­нки, которую знают почти все дети, известно, что за кузнечиком охотится лягуш­ка. Исходя из характера движений кузнечика и лягушки, придется добавить, что лягушка от лени так растолстела, что разучилась прыгать. Она хочет полако­миться

кузнечиком и неуклюже подбирается к нему (ведь детям известно, что лягушки хорошо прыгают). А наш кузнечик не боится лягушки-толстушки, под­пускает ее близко, а мотом толчок ножками и он, высоко взлетая, далеко прыга­ет. Лягушка повторяет попытки, но кузнечик — начеку.

Методика выполнения движения толчка состоит из двух фаз. Первая фаза — подготовка: чтобы оттолкнуться, необходимо приблизиться к предмету, от ко­торого следует отталкиваться. Если упражнение исполняется на инструменте, то достаточно прикоснуться к поверхности клавиши — до дна клавиатуры остается расстояние, достаточное для толчка. Кисть принимает несколько заниженное положение (пассивная позиция) — приготовились к толчку. Затем палец резким движением отталкивается от дна клавиши, а запястье одновременно резко под­нимается вверх, выполняя роль рессоры. Рука взлетает и перемещается вправо или влево. «Приземление кузнечика» осуществляется «на выдохе»

Упражнение выполняется сначала третьим пальцем, затем всеми другими по очереди (после автоматизации движения с третьим пальцем). Исполнение упражнения двумя пальцами, особенно первым и третьим или третьим и пятым, не рекомендуется на начальной стадии его освоения. Указанная аппликатура ра­зворачивает кисть к первому или пятому пальцам, что несколько сковывает, зат­рудняет рессорное движение запястья. Для исполнения упражнения двумя паль­цами можно выбрать второй и четвертый, но только в случае, когда знание кла­виатуры автоматизировано. Иначе момент «приземления» на терцию может выз­вать затруднение и лишить полетное движение свободы. Упражнение сначала показывается педагогом. Показ ведется двумя руками: одна исполняет роль ля­гушки, другая — кузнечика. Затем роль кузнечика передается ученику.

В случае затруднений в освоении упражнения, вводится второй вариант по­каза — «ручным способом» для передачи физических ощущений.

Двумя пальцами одной руки педагог держит ногтевую фалангу третьего пальца ученика, двумя пальцами другой руки — окольцовывает запястье. Снача­ла клеть приводится в подготовительное положение — запястье несколько зани­жено. Затем педагог, действуя одновременно двумя руками, осуществляет толчок ногтевой фалангой третьего пальца в сочетании с резким поднятием запястья ученика.

Предположим, что запястье — это «спинка» кузнечика. Игровое условие: если кузнечик, оттолкнувшись ногами, хорошо выгнет спинку, то сумеет прыгнуть далеко. Если же спинка не выгнется — значит, он болен, далеко не сможет прыгнуть, сделается добычей лягушки.

При таких условиях игры ученик внимательно следит за всеми правилами, чтобы не проиграть и быстро овладевает ими. Правильное овладение этим на­выком иногда занимает до полутора-двух недель.

Игровая ситуация: у кузнечика родились детишки — десять маленьких куз­нечиков. Прыгать высоко они еще не умеют, но ужасные непоседы. Прячась, в траве от лягушки, они все время скачут. Ножки у них маленькие, и спинки выги­баются не сильно. Поэтому, оттолкнувшись, маленький кузнечик может переп­рыгнуть только на соседнюю клавишу. Но, коснувшись ее, он сразу же снова от­талкивается и скачет, скачет беспрерывно.

Сначала изобразим маленького кузнечика одним третьим пальцем. Затем — всеми пальцами подряд. Этот вариант упражнения представляет собой уже сформированный игровой навык, готовый для использования в исполняемом репертуаре. В указанном упражнении сложность исполнения нарастает постепенно. Сначала его можно выполнять на столе, при перенесении его на клавиатуру, поначалу не следует точно определять клавиши для «толчка» и «приземления» — ученик представляет себе лишь расстояние для перемещения руки: «дальность прыжка». Лишь, последний, окончательный вариант связан с определенными клавишами.

 Горизонтальные движения запястья осваиваются в упражнении **«Рулевой».** Рулевым назначается третий палец как самый длинный

и занимающий центральное положение. Третий палец ставится на любую белую клавишу, затем кисть с помощью запястья совершает повороты вправо и влево до отказа (рис. 5)

 

Чтобы избежать вспомогательных вертикальных движений и подмены движения запястья работой всей руки, педагог может корректировать исполнение упражнения «ручным спо­собом». Одна рука педагога придерживает локоть ученика, не давая ему возможнос­ти разворачиваться вместе с запястьем. Выпрямленная кисть другой руки дер­жится как плоскость над кистью ученика довольно близко..Ставится игровое ус­ловие: работать рулем так, чтобы не касаться ладони педагога.Усло­вия игры в том и заключаются, чтобы «руль» мог поворачиваться в обе стороны, иначе будем ехать только вправо или влево.

*Вращательные* движения запястья — «**Рисуем круг»,**

Третий палец стоит на клавише, не забывая с ней «здороваться» (цепкость). Запястьем рисуем круги в разные стороны. Руки соревнуются между собой — какая из них лучше нарисует круг и получит выше оценку. Тогда она становится «учителем» другой руки.

 **5. Интонированное легато**

 Прием игры легато должен усваиваться одновременно с динами­ческим интонированием. Задача следующего ряда упражнений — вооружить уче­ника не только элементарными приемами игры легато, но главное, приучить его слышать интонированное осмысленное лега­то Автоматизированный в упражнениях и соответствующих пьесах навык игры «на выдохе» (облегченное нон легато, см. ниже) легко трансформируется в прием игры легато двухзвучных интонаций — «интонации вздоха».

Первый из двух звуков играется «на выдохе» — движе­нием запястья от высокого положения к относительно низкому (по вертикали). На этом же звуке запястье начинает медленно подниматься снова в высокое положение, а рядом стоящий звук (клавиша) исполняется скользящим, «гладящим» движением соседнего пальца. Важно обратить внимание ученика на то, что запяс­тье поднимает и опускает кисть только на первом звуке, второй же звук играется цепко ногтевой фалангой соседнего пальца как бы скользя по клавише, на уже начавшемся движении запястья вверх, что обеспечивает интонационную пра­вильность звучания. По аналогия с речью «интонация вздоха» похожа на двус­ложные слова с ударением на первом слоге: мама, папа. Таня и др. Для уточне­ния различных видов динамического интонирования удобно применять подтекс­товки. Если динамика интонаций исполнена неверно, то в словах меняются ударения. Ошибки становятся очевидными. Указанные интонации вначале (один-два урока) удобнее выполнять парой пальцев, из которых первый короче, второй длиннее, так как «нащупать» тихий второй звук во время движения запястья вверх легче более длинным пальцем: 4 - 3, 2 - 3, 5 - 4, 1 - 2. Затем интонация исполняется любыми парами пальцев

После усвоения двузначных инто­наций легато, можно перейти к изуче­нию трехзвучных (возможные вариан­ты интонирования рис.7). К интона­циям подбираются соответствующие их динамике слова (рис. 8).

Сначала эти интонации лучше ис­полнять 2-3-4 пальцами (или в об­ратном порядке): позиция наиболее устойчива, пальцы почти равны по длине.

Интонация **«ручеек**» начинается высоким запястьем — «на вдохе». Первый из играющих пальцев почти выпрямлен. Медленно и плавно за­пястье опускается к последнему звуку «на выдохе», что создает небольшое нарастание динамики.

Интонация «**Аннушка»** начинается низким запястьем «на выдохе», а закан­чивается «на вдохе», что ослабляет звучность. Интонация «**березка**» начинается и заканчивается высоким запястьем, на среднем же звуке оно опускается вниз.

Таким образом, интонационная динамика создается с помощью вертикаль­ных движений запястья. Его верхнее положение облетает звучность, движение вниз создает небольшую весовую нагрузку и соответственное усиление динами­ки. Подобные упражнения постепенно усложняются и включают не только поступенное, но и интервальное движение. Для начала лучше, чтобы фразы состояли из знакомых ученику двух и трехзвучных интонаций, «расшифровка» которых производится в зависимости от характера мелодии, но по уже знакомым принципам

Легато для на­чинающего обучение музыке сразу же должно иметь интонационно-смысловое значение.

 **6. Игра весом руки**

Принято считать, что первые пианистические движения ребенка связаны с игрой весом руки. Учить детей весовой игре сложно, но необходимо, так как игра весом отно­сится к базовым навыкам, лежащим в основе будущего пианизма. Приступить к изучению этого навыка можно лишь после того, как кисть ученика хорошо орга­низована, чтобы выдержать груз вышележащих частей руки. Главная задача — передать ученику ощущение тяжести его собственной ру­ки. Целесообра­зно обращаться к ощущению свободы и тяжести, движения локтя (локтевого сус­тава). Локтевой сустав соединяет плечо с предплечьем, и освобождение, утяже­ление локтя влечет за собой свободу всей руки Кроме того, движения локтя мо­жно контролировать зрительно.

**Подготовительное упражнение.**

Для ощущения тяжести всей руки, се следует закрепить в двух точках — плечевом суставе и пальце, чтобы между ними в подвешенном состоянии нахо­дился локтевой сустав. Плечевой сустав имеет естественное крепление, палец же ученика педагог берет в свою руку, и поднимает несколько ниже уровня плеча. Получается как бы «подвесной мост» Если рука ученика расслаблена, то педагог чувствует се тяжесть. Стоит ученику поддержать локоть — тяжесть исчезает, и нарушаются правила игры в «подвесной мост»: он должен висеть, немного пока­чиваясь — ведь посредине он не закреплен. Педагог, слегка покачивая локоть ученика, говорит, что мост получается не настоящий — не подвесной, понуждая своими движениями ученика к расслаблению локтевого сустава, после чего рука заметно тяжелеет. Далее педагог предлагает ученику изобразить подвесной мост самостоятельно. Ученик должен сам, зацепившись ногтевой фалангой за палец педагога (сбоку), повиснуть на нем, а затем другой рукой покачивать свой ло­коть, чтобы удостовериться, что он свободно движется.

Для освоения навыка весового звукоизвлечения предлагается игра в **«Лебедя».**

Принцип этого упражнения напоминает «дыхательное» движение запястья, только выполняется локтевым суставом. Так как внимание ученика фиксируется лишь на локтевом суставе, то выше и нижележащие части руки расслабляются автоматически, от незанятости.

Упражнение имеет два подготовительных этапа.

Первый этап; выполняется «дыхательное» движение локтем. Для большей зримости — локоть поднимается отведением от корпуса, как «крыло», затем тя­жело опускается на бедро. В это действие естественно включается вся рука. Бо­ковое движение — отведение от корпуса — позволяет сделать большой замах, что увеличивает инерцию падения руки и возможность увидеть само движение.

Второй этап. Локоть поднимается вертикально: локтевой сустав движется как бы вперед и вверх. Затем свободно падает в исходное положение. Внимание ребенка обращается на то, что это «дыхательное» упражнение не совсем похоже на предыдущее, нет прежней плавности: локоть «на выдохе» тяжело падает и как бы говорит «уф!».

Добившись уверенного выполнения подготовительных вариантов, перехо­дим к исполнению весового движения на клавиатуре. За инструментом не следу­ет прибегать к боковым движениям локтя от корпуса. Все остальные вышеописанные движения служат лишь для создания ощущения тяжести руки. Де­ти довольно легко осваивают движения, связанные с тяжелым падением руки. Следует «бросать тяжелый локоть» на почти выпрямленный палец при высоко поднятом запястье. Причем высокое положение запястья необходимо сохранить и во время звукоизвлечения.

 Игре весом можно обучать через два-три месяца после начала занятие на инструменте: Даже хорошо организованные кисть и запястье ребенка не могут сразу выдерживать тяжесть всей руки, мышцы еще недостаточ­но развиты и сильны. Необходимо найти такое положение, при котором даже слабая мышечная организация указанных частей руки соответствовала бы требованиям весовой игры. У маленького ребенка появляется способность к извлечению глубокого, довольно мощного звука. Указанное упражнение лучше всего исполнять на запаздывающей педали, с которой учащийся знакомится че­рез месяц-полтора после начала занятий.

*Игра корпусом.*

Динамические возможности фортепиано очень велики. Если тихой звучности можно добиваться лишь с помощью мастерства через слышание и тренировку, то для мощности звучания необходима сила, масса. Однако громкая (с силой) игра на фортепиано чревата появлением жесткого, резкого звука. Чтобы мощный звук не был ударно-жестким, необходимо освоить два вида рессорного туше: игра весом и толчком.

Однако эти движения, осуществляемые лишь руками, не создают звуковой мощности, очень высокого уровня динамики (три форте). Поэтому, добиваясь мощной звучности, пианисты применяют движения корпуса.

Рессорный толчок корпусом:

• перед взятием звука (аккорда) слегка наклониться вперед и вниз к кла­виатуре;

• извлекая звук, следует сделать движение похожее на сильное отталкива­ние тяжелого предмета или на отталкивание себя от прочной опоры;

• во время звукоизвлечения руки выпрямляются;

• корпус отбрасывается назад силой толчка.

Отталкивающее движение можно направить и вверх (вертикально над кла­виатурой). Типичная ошибка: толчок рук и отбрасывание корпуса не совпадают по времени, становятся самостоятельными отдельными и тогда движение теряет естественность, логику и звуковой результат. Учащимся должна быть уяснена логика пианистического движения; руки отталкивают корпус — значит порядок мышления и действий таков: сначала действия рук, затем как следствие, отбра­сывание корпуса.

*Игра весом корпуса.*

Это падение корпуса вперед на руки. Для выполнения этого движения необ­ходимо подготовить ту часть аппарата, на которую обрушиться тяжесть корпуса — это кисть. В организации кисти важно положение пальцев и запястья. Чтобы выдержать большой груз, пальцы должны быть выпрямлены и хорошо оперты на суставы пясти (свод). В таком положении они становятся очень крепкими Важно определить положение запястья. При среднем положении под грузом корпуса в нем возникает зажатость. При низком положении вес, как бы, пройдет мимо клавиатуры, не попав на нее. Передачу веса корпуса хорошо осуществит высокое запястье. В высоком запястье не возникает фиксация и жесткость, оно всегда сохраняет некоторую пружинистость.

Через высокое запястье звук, как бы, «перетекает», «перекатывается» в пальцы. Следует помнить, что высота за­пястья зависит от положения локтя. Высокий и сильно отведанный от корпуса локоть снижает запястье и наоборот: некоторая приближенность локтя к корпусу поможет запястью сохранить высокое, положение. На прочно организованную кисть можно смело «падать корпусом».

Широко известно вспомогательное упражнение для ощущения движения:

• отодвинуть стул от фортепиано на 10 см дальше обычного положения;

• взять обоими руками какие-либо аккорды;

• поджав ноги под стул и держа их на весу пытаться повторять аккорды. Корпус, лишенный опоры на ноги падает всей тяжестью на руки.

Игра корпусом дастся детям довольно легко, а возможность играть боль­шим звуком увлекает.

 **7. Навык пальцевой игры**

Навыки пальцевой игры включают в себя четыре основных вида туше, это «цепкость», «ударность», «щипок», «тычок». Три из перечисленных видов могут быть освоены в первый год обучения пианиста. Звукоизвлечение «тычком», как более сложный вид движения — следует отнести ко второму году обучения.

Навык пальцевой игры изучается в описанном порядке, после усвоения всех предыдущих пианистических приемов, так как компонентами этого навыка яв­ляются владение весом руки (ощущения тяжести и облегченности) и цепкость ногтевых фаланг пальцев (разделы 2 и 6).

*Ударность.*

 Самостоятельность пальцевых действий — будущая мелкая техника: пасса­жная и позиционная — представляется одним из самых сложных навыков для первоклассников.

Если ученик с самого начала не осознает самостоятельности двигатель­ных возможностей пальцев, то усвоит другое: пальцам нужно помогать и вместо них или вместе с ними должны действовать другие части руки, что является се­рьезной помехой в развитии пальцевой техники (отсутствие беглости, тяжелый звук, «тряска» запястья, зажатость). Поэтому, понимая всю сложность овладения навыком пальцевой игры, нужно постараться поэтапно ввести его в пианистический арсенал первоклассника.

***Первое*** подготовительное упражнение посвящено созданию ощущения са­мостоятельности движения пальцев.

Юный пианист учится передвигаться по столу любыми парами пальцев, как ходит цапля — высоко и важно поднимая длинные ноги. Ученику нужно предс­тавить свои пальцы длинными, тогда они будут подниматься выше.

***Второе*** подготовительное упражнение служит созданию ощущения расчле­ненности игрового аппарата: свободная тяжесть плеча, слегка поддерживаемое предплечье, легкая кисть, самостоятельно двигающиеся пальцы. Учитывая ком­плексную сложность действий руки, упражнение включает несколько этапов.

1. Ученик кладет основание ладони на раму клавиатуры: для свободы вы­шележащих частей руки вначале необходима опора. В этом положении произво­дятся легкие «барабанящие» удары пальцев по клавишам.

2. Упражнение снова повторяется, но основание ладони кладется на белые клавиши так, чтобы они не звучали, а это подразумевает легкое поддерживание предплечья.

3. Упражнение повторяется в третий раз, но уже без всякой опоры: кисть слегка приподнята над клавиатурой. Если в этот момент произойдет фиксация локтевого и плечевого суставов или они окажутся приподнятыми вместе с кис­тью, можно восстановить ощущения, вернувшись к первым двум этапам упражнения, либо применить новый вариант действий:

Руки висят вдоль корпуса. Затем сгибаются в локте, а кисть делает движе­ние, которым дети прощаются: маховые движения вперед. Эти же движения мо­жно сделать только пальцами. После этого варианта снова повторяется третий этап упражнения.

Следующее упражнение направлено на тренировку маховой силы пальцев.

Каждый из пальцев поочередно поднимается высоко и быстро, резко ударяет по клавише. При подъеме палец почти выпрямлен. В этом случае расстояние между ногтевой фалангой и клавишей будет больше, чем при закругленном пальце, а значит удар — сильнее.

Упражнение выполняется со счетом: «и — раз». На длинное «и - и - и» ученик медленно и свободно поднимает палец до возможного предела, которым является мышечное усилие, напряжение. На быстрое «раз» — делает резкое маховое движение вниз,

В окончательном, комплексном варианте упражнения активные замахи пальцев соединяются с цепкостью ногтевых фаланг (уже усвоенное движение) в момент звукоизвлечения, что сразу же исправляет дефекты туше (рис. 11).

 

Важное примечание. После взятия звука, палец тотчас же теряет актив­ность — не давит на клавишу. В противном случае, напряжение предыдущего пальца затруднит действия последующего.

Характер удара без дальнейшего давления удобно показать ученику на его руке. В качестве же проверки во время исполнения можно легко ударить пальцем по только что отыгравшему пальцу ученика. Если этот палец легко покидает кла­вишу, значит, давление на него отсутствует.

*В таком виде упражнение может применяться в качестве рабочего приема для разучивания гамм и этюдов*.

*Пальцевое стаккато.*

Пальцевое стаккато не только входит в арсенал пианизма как один из художественно-звуковых приемов, но и является очень эффективным способом тех­нического тренажа. Изучение пальцевого стаккато возвращает нас к проблеме цепкости ногтевых фаланг (раздел 2), но на более высоком уровне пианистичес­кой сложности. Пальцевое стаккато осваивается сначала в виде упражнения.

Кисть кладется легко основанием ладони на клавиши. Пальцы почти вып­рямлены. Затем один из пальцев делает резкое хватательное движение под ла­донь. Движение пальца похоже на щипковое прикосновение к струне, только значительно резче и протяженнее по расстоянию. Из почти выпрямленного сос­тояния ногтевая фаланга доходит до середины ладони (рис.12)

 

Это преувеличенная модель пальцевого стаккато. В дальнейшем расстоя­ние постепенно сокращается и щипок осуществляется на минимальной площади клавиши. Преувеличенность нужна для лучшего ощущения характера движения.

Уп­ражнение рекомендуется осваивать несколько уроков только под руководством педагога, следящего за тем, чтобы между моментами звукоизвлечения кисть принимала исходное расслабленное положение. После того как ученик сам смо­жет контролировать расслабления, упражнение задается на дом. Чтобы форма выполнения этого упражнения приобрела для ученика игровой характер, срав­ним его с **охотой кошки на воробья.** Кошка лениво лежит под деревом и прики­дывается спящей, ожидая, когда воробей опустится пониже. Затем мгновенный прыжок, но — мимо! И лакомка- кошка терпеливо все начинает сначала.

Необходимо следить за тем, чтобы щипковые движения ногтевых фаланг не подменялись замахами кисти или ударом всего пальца — это иные виды стакка­то. Пальцевое стаккато отличается краткостью, звонкостью, легкостью звучания. Часто применяется там, где стаккато нужно играть в быстром темпе. Как способ технического тренажа паль­цевое стаккато служит укреплению мышц ногтевых фаланг и быстрому техниче­скому выигрыванию пьесы,

 Следующим этапом работы над развитием технических навыков на начальном этапе обучения является работа над основными видами фортепианной техники

**Основные виды фортепианной техники изучаемой на начальном этапе обучения**

 **1. Исполнение гамм**

Перед тем как перейти к изучению гамм, необходимо «вписать» в гаммаобразное движение поворот запястья в конце гаммы к пятому пальцу. В качестве подготовительного — используется упражнение для пяти пальцев, продолжаю­щее линию «игры в рулевого».

Упражнение состоит из пяти звуков, расположенных последовательно и вы­полняемых «ударно» (пальцевая игра).

Для взрослого пианиста с большой рукой — это одна позиция, для ре­бенка — две: 1-2-З и 3-4-5 пальцы. Иногда педагоги не объясняют место и степень поворота запястья, указывая лишь на необходимость поворота руки к пятому пальцу. Не зная как скоординировать это движение, ученик разворачива­ет руку (а не запястье) больше (меньше), чем нужно или резким рывком на чет­вертом (пятом) пальце, что приводит к неровности звучания и физическому неу­добству.

Степень поворота запястья определяется следующим образом:

Нажмем три белых клавиши 1-2-3 пальцами — позиция естественная и удобная (если, конечно, первый палец не лежит на клавише плашмя). Если на­жать клавиши 3-4-5 пальцами, окажется, что пятый палец не достает до дна своей клавиши и необходимо развернуть к нему запястье. Насколько? Это оп­ределит длина пятого пальца. При длинном пятом пальце поворот небольшой и запястье останется почти на том же уровне. При коротком пятом пальце Поворот будет больше и запястье несколько опустится.

Таким обрезом, и степень поворота, и высота запястья определяются индивидуально в зависимости от строения руки.

Наиболее удобным местом для поворота запястья является положение третьего пальца. Он входит в обе позиции и ему знакомо движение «рулевого».

Чтобы поворот запястья был свободным и плавным, целесообразно выполнять упражнение с остановкой на третьем паль­це с последующим поворотом до тех пор, пока пятый палец не коснется своей кла­виши: 1-2-3 — остановка для поворота 4- 5. При движении в обратном напра­влении — к первому пальцу — упражне­ние как бы теряет свою двухсоставность и становится однопозиционным. Подойдя к 1 пальцу «прячем подпольщика».

При движении от первого к пятому пальцу педагог заостряет внимание уче­ника на «рулевых» функциях третьего пальца. При обратном движении не дает никаких указаний. Если же ученик сам пытается вернуть кисть в исходное поло­жение, то следует ввести игровое пояснение: «Вперед мы ехали с поворотом, а обратно возвращаемся прямой дорогой — так ближе».

Изучение гаммы следует начинать обязательно отдельно каждой рукой. После относительной автоматизации аппликатуры можно переходить к двуручному исполнению гамм в расходящемся движении с зеркальной аппликатурой («до», «соль», «ре», «ля мажор»), лишь после этого — к параллельному движению.

В гаммах применяются уже знакомые ученику навыки. Это — цепкость ногтевых фаланг, свобода и гибкость первого пальца, горизонтальные движения запястья. Если ученик продолжает закрепление этих навыков в пьесах и прекра­тил их изучение в упражнениях, то перед знакомством с гаммами следует повто­рить необходимые навыки в виде упражнений, где модель движения наиболее ясна, имеет четкую форму.

Приступая к изучению гамм, педагог объясняет, как уже известные правила применяются по ходу исполнения гаммы. Сначала первый палец должен занять положение, в котором он сможет «быть вежливым — здороваться с клавишей»: стоять на боковой части «подушечки», а не лежать всей длиной на клавише. За­тем следует вспомнить о его роли «подпольщика», которую он будет выполнять при игре второго, третьего и четвертого пальцев — ногтевая фаланга первого пальца подводится под каждый из играющих пальцев. Тогда к своей клавише первый палец придет подготовленным. Перед окончанием расходящегося дви­жения гаммы третий палец выполняет функции «рулевого»: запястье разворачи­вается в сторону пятого пальца. При обратном движении положение кисти не меняется — «едем прямо, рулевой не нужен».

Учащихся раннего возраста следует приучать к возможно беглому испол­нению гамм, не превращая их в задания по выучиванию новых тональностей и аппликатуры в замедленном темпе.

 **2. Арпеджио**

Исполнение арпеджио сложно для детей из-за малого размера рук, и по­ка низкого уровня технической подготовки. Для детей затруднительна смена позиций в широком (сравнительно с гаммами) расположении звуков, а отсутствие быстрых темпов не ставит задачи ловкой, точной и быстрой смены позиций. Исполнение арпеджио в медленном темпе порождает укрупненные движения запястья при смене позиций, которые впоследствии при переходе к быстрому темпу становятся серьезной помехой в виртуозном исполнении арпеджио. Часто освоенные в детстве арпеджио приходится переучивать иными движениями, пригодными для достижения быстрого темпа.

В связи со сказанным представляется, что учить арпеджио следует начинать, в том возрасте, когда рука ученика с помощью избранного вспомогательного движения сможет охватить расстояние октавы. Обычно это второй и третий класс ДМШ. Изучать арпеджио следует сразу же вер­ными с точки зрения будущего звучания движениями. Например, со­единение, позиций в длинных арпеджио, исполняемых легато требует пластичных довольно дугообразных движений запястья, что обуславливает медленный темп.

Для подготовки длинных арпеджио в быстром темпе необходимо освоить быстрое перемещение руки по позициям без вспомогательных движений запястья путем скольжения пальцев по поверхности клавиш. При переносе руки с од­ной позиции на другую, для учащегося является более естественной, дугообразная форма движения. Однако такое движение создаст звуковую неровность: движе­ние руки вверх на последнем звуке позиции облетает его, а движение вниз в начале следующей позиции — создаст акцент. Кроме того, дугообразные движения при смене позиции снижают скорость движения. Поэтому при смене позиции следует использовать скольжение концами всех пальцев по поверхности клавиш, отчего исчезает дугообразность движения. Пальцы ударяют прямо, вертикально не дотягиваясь до нужных клавиш, что увеличивает темп.

В исполнении коротких арпеджио следует использовать горизонтальные движения запястья, которые создают равные условия для звукоизвлечения для всех пальцев. Мера горизонтальных движений (вправо — влево) определяется «опытным» путем. Они зависят от величины кисти и длины пятого пальца: большая кисть и длинный пятый палец уменьшают амплитуду горизонтального движения запястья и наоборот: малый размер рук компенсируется широкими движениями запястья.

Ломаные арпеджио по исполнению похожи на короткие. Величина горизон­тального движения запястья определяется точно, если ломаное арпеджио сыграть как две сексты (1-й с 3-им звуком, а 2-й с 4-ым), необходимый горизонтальный разворот запястья хорошо виден.

При необходимости выделения отдельных звуков в арпеджио (акценты ри­тмические и иные) следует пользоваться движение «тычок» или быстрым рессо­рным движением вниз: первый вид акцента — более острый, второй – более звучный.

В изучении всех видов арпеджио следует помнить о своеобразной «ленивости» пальцев. Разная длина пальцев располагает к «перекатыванию» кисти по пальцам: то первого через длинные пальцы к пятому и наоборот, без пальцевой активности и самостоятельности, что лишает звучность виртуозного характера и темпа.

Поэтому освоение арпеджио следует начинать с активной ударности всех пальцев (кроме первого, играющего с места).

Применяя любые «объединяющие» движения в арпеджио (запястья и вы­шележащих руки, следует помнить, что они находятся как бы на «втором эта­же»).

 Сначала выявляется потребность в этих движениях: звуковая, динамическая, пальцевая, а затем определяется характер объединяющего движения запяс­тья (а при яркой динамике и всей руки). Акцент в арпеджио любым пальцем должен быть поддержан движением «тычок» (вверх) или быстрой рессорой (вниз). Для увеличения звучности — объединяющее дугообразное движение (через низ).

 **3.Изучение аккордов**

В изучении аккордов важно добиться решения двух проблем: с одной сто­роны, совместное, одновременное звучание всех звуков аккорда, с другой — умение выделить любой звук или созвучие, подголосок, идущий через аккордовую фактуру.

 Совместность звучания достигается лишь в том случае, если все звуки (а точнее, каждый звук) извлекается активными, цепкими концами пальцев. Однако при совместном действии пальцев в аккорде, активность пальцев ощущается слабее, чем фиксированная аккордовая позиция всей кисти. Т.е. аккорд обычно берется заготовленной формой кисти и прикладывается к клавишам, при этом реакция концов пальцев почти не возникает, или выражена слабо. Поэтому осво­ение аккордов следует начинать с пальцевых ощущений.

Аккорды сначала следует проучивать каждым пальцем отдельно на пиано, как бы нащупывая звук на дне клавиатуры. Затем пальцы объединяются по два с задачей нащупать звуки одновременно. Далее — по три звука и, наконец, на­щупывается и захватывается весь аккорд. В аппликатурной графике это выг­лядит так: 5 - 4 - 2 - 1; 5 - 4, 4-2, 2-1; 5-4-2. 4-2-1; 5-4-2-1 отдельно вместе.

Хорошее ощущение концов пальцев решает все, указанные выше задачи Цепкие пальцы обеспечивают одновременное звучание всех звуков аккорда. В то же время все, что необходимо выделить (отдельные звуки, диссонирующие соз­вучия, верхний и нижний звук гармонии) обеспечивается также за счет цепкости и самостоятельных действий концов пальцев.

 Вместе с ощущением концов пальцев рождается дифференцированное слы­шание каждого пальца, что помогает легко корректировать погрешности звучания.

 **4.Репетиции**

 В художественных произведениях репетиции встречаются не очень часто, но владеть этим видом техники должен любой пианист. Как говорилось выше, в детском возрасте все виды движений усваиваются легко. Поэтому репетиции следует изучить в виде упражнений во второй и даже в первый год обучения.

Репетиции бывают трех видов: одним пальцем, разными пальцами и раз­ными руками. В детском репертуаре чаще встречаются репетиции одним паль­цем, иногда в мелодии, но чаще в сопровождении.

Репетиция одним пальцем имеет свои отличительные черты. Один палец, постоянно касаясь клавиши, легко находит с ней контакт, что помогает создавать необходимые виды туше, способствует гибкой динамике. Играя репетиции одним пальцем довольно легко добиться звуковой ровности: хорошего качества пиано, а также точного изменения динамики (плавного крещендо и диминуэндо). Одна­ко репетиция одним пальцем имеет ограниченные темповые возможности. Репе­тицию одним пальцем нельзя сыграть быстро.

Часто в классических произведениях встречается фигуроционное сопровож­дение, состоящее из баса и повторяющихся звуков в качестве гармонического заполнения. Редакторы, как правило, при наличии репетиций рекомендуют пос­тоянную смену пальцев, что, создавая двигательные сложности в свою очередь создает звуковую неровность. В небыстром темпе это особенно слышно (рис. 13).

Для начинающих пианистов проблема ско­рости в репетициях не стоит, Однако следует помнить, что характер движения, не заложен­ный в детстве, позднее воспринимается с тру­дом. Все виды репетиций, изучаемые в детстве лишь в виде упражнений, довольно быстро за­бываются, но легко восстанавливаются через несколько лет благодаря «памяти рук».

В репетициях разными пальцами одной пу­ки, исключается вертикальное движение кисти — «похлопывание». Пальцы (5-4-3-2-5;

5--4-3-2; 4-3-2-1) совершают движения похожие на «соскребание» че­го-то с клавиш, «царапанье». Конец пальца движется по направлению к центру либо к основанию ладони. Если кисть помогает каждому пальцу вертикальным как бы «похлопывающим» движением, скорость репетиции резко замедляется.

Репетиции двумя руками по одной клавиши легко доступны для детей, если им точно объяснить характер движения. Суть данного репетиционного движения в быстрейшем освобождении клавиш. Отсюда меняется направление движения: вместо привычного погружения в клавишу (вниз) — выхватывание звука снизу — вверх. Это движение напоминает те движения, которые делают разные зверьки, роя в земле ямки, передними лапками, руки по очереди выхватывают звук, быстро освобождая клавишу.

Упражнения для освоения разных видов репетиций изучаются в течении I первого года обучения, начиная со второго полугодия, либо в первом полугодии второго года обучения. Двигательный навык постоянно корректируется и уточня­ется педагогом. Можно эпизодически повторять эти упражнения и в дальнейшем до тех пор, пока учащийся не начнет играть репетиции в произведениях.

Современная методика рассматривает подготовительные упражнения для развития технических нааыков на начальном этапе обучения, как важное и эффективное средство развития ученика. Они являются основными элементами технических форм, которые вырабатывают у учеников необходимые технические и слуховые навыки на начальном этапе обучения.
 В данной главе изложена серия начальных упражнений, направленных на развитие и формирование базовых технических навыков.

Предлагаемые упражнения рекомендуются для занятий с начинающими и рассчитаны на первые два года обучения. По возможности упражнениям придается характер игры, что должно стимулировать детское восприятие, не затемняя педагогическую направленность и методическую сущность обучения технике.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

 Проанализировав и систематизировав теоретические источники по рассматриваемой проблеме, нами было установлено, что один из вопросов, который всегда волновал и продолжает волновать педагогов – музыкантов, - это вопрос о воспитании и развитии технических навыков учащихся. Он в равной степени актуален на разных стадиях обучения. Над этой проблемой работали и продолжают работать лучшие педагоги-музыканты..Многие великие деятели искусств размышляли о развитии технических навыков пианиста, о своем ремесле, о взаимовлиянии поэтических идей своего искусства и их технического воплощения. Например, известный педагог музыкант Н. Цыпин пишет «Техника в широком понимании это умение художника выразить то, что он хочет выразить». «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям”, - пишет Роберт Шуман в своих “Жизненных правилах для музыкантов”. Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге “Я - композитор” говорит: “Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку.”

 Когда говорим о развитии технических навыков у учащихся, то имеем в виду ту сумму знаний, умений, навыков, приемов игры на фортепиано, при помощи которых учащийся добивается нужного художественного, звукового результата. Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы - к более высокому пониманию музыки Одной из важных задач стоящих перед современными пианистами и педагогами обратить внимание на возможность оптимизации технической работы с применением системы специальных фортепианных упражнений, а также повышения надежности выработанных навыков и умений у учащихся именно на начальном этапе обучения, так как дети не могут осмыслить, пережить, интерпретировать сложные по музыкальному складу сочинения из-за отсутствия жизненного опыта, бедности ассоциативного фонда, психологической незрелости. Но в то же время они чрезвычайно наделены двигательными способностями и испытывают ярко выраженную потребность в движении. Поэтому на начальном этапе обучения не только целесообразно, но и необходимо использовать детскую предрасположенность к движению и на этой основе активно формировать инструментальные, в данном случае технические навыки.

Одним из главных средств развития технических навыков на начальном этапе обучения являются технические фортепианные упражнения. Работа над фортепианными упражнениями позволяет не только эффективно вырабатывать и развивать обобщенные технические навыки, но также способствует пониманию и овладению оптимальными методами работы над пьесами.

В нашем исследовании мы рассмотрели серию начальных упражнений, направленных на развитие и формирование базовых технических навыков. Предлагаемые упражнения рекомендуются для занятий с начинающими и рассчитаны на первые два года обучения. По возможности упражнениям придается характер игры, что должно стимулировать детское восприятие, не затемняя педагогическую направленность и методическую сущность обучения технике.Исходной позицией для создания системы упражнений послужило осмысление тех простейших навыков фортепианной игры, без которых невозможно начать обучение технике. В основе выбора лежало несколько целей:

1.Научить маленького пианиста владеть своим игровым аппаратом дифференцированно.

2.Усвоить в упражнениях основные формы пианистических движений, из которых впоследствии формируются сложные технические комплексы, развиваются технические навыки

3.Выстроить упражнения и пояснить их выполнение таким образом, чтобы они рождали не только зрительные образы движений, но, главное – создавали технические ощущения, без которых невозможна автоматизация навыков.

Обобщая данные нашей работы можно утверждать, что в целом, поставленные задачи выполнены. Нами было выявлено, что проблема развития технических навыков учащихся на начальном этапе обучения в современной музыкальной педагогике остается актуальной.

Было определено - цель работы педагога в области воспитания технических навыков - помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения, научиться осознавать и культивировать их в себе..

Выдвинутая в исследовании гипотеза о том, что включение фортепианных упражнений на начальном этапе обучения должно будет способствовать развитию технических навыков пианиста имеет место быть.

 Выполненное исследование имеет выраженную общую практическую направленность. Разработанные подготовительные и технические упражнения, направленные на развитие базовых пианистических навыков: владение своим игровым аппаратом дифференцированно, развитие в упражнениях основных форм пианистических движений, развитие цепкости и чуткости концов пальцев, обучение движениям запястья: вертикальному, горизонтальному, кругообразному, определение положения и действия первого пальца, создающего при игре на фортепиано серьезные трудности, обучение основным принципам пальцевой и весовой игры, а также рассмотрен порядок работы над гаммами, этюдами и т.д., могут быть использованы в работе педагогов музыкантов в ДМШ и ДШИ .

 На основании этого разработаны практические рекомендации для педагогов:

 - нельзя во всех случаях требовать строго определенного положения рук или движения, пусть даже и рационального, нельзя сковывать инициативу

учащегося и во что бы то ни стало навязывать свое решение, ученик должен будет находить и свои приемы исполнения.

 - показывать приемы нужно в живой и увлекательной форме и так, чтобы ученик сам убедился в их правильности и удобстве на собственных ощущениях. - от того, насколько активны его мысли и слух, насколько осознанно он относится к работе, во многом зависит его продвижение.

 -ясно поставленная цель мобилизирует внимание, воспитывает ответственность, самостоятельность, интерес к занятиям.

 Контингент детей, принимаемых в музыкальную школу очень разный. Большинство детей со средними, а иногда и слабыми музыкальными данными. Поэтому очень важно в процессе обучения применять методы, которые бы сочетали доступность, постоянный интерес и, вместе с тем, помогали бы овладеть рядом профессиональных навыков.

Атмосфера на уроке должна быть доброжелательная и творческая, что способствует более спокойному состоянию ученика, который быстрее исправляет недостатки, больше верит в свои силы, отчего и играет с большим подъемом. Пусть девизом педагога будут слова К.С.Станиславского: «Проще, легче, выше, веселее!».

**Список используемой литературы**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.,1971.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М.,1986.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л.,1979.
4. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. М.,1964.
5. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М.,1973.
6. Вебер К.Э. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. С-Пб.,2002.
7. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.,2009.
8. Гринштейн С. Очерки по истории фортепианной педагогики. С-Пб., 2011.
9. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М.,2009.
10. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М.,2010.
11. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. М,,1989.
12. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.,2010.
13. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. Киев,1979.
14. Митрясов М.В. Вопросы фортепианной педагогики. Омск,1996.
15. Москаленко Л.А. Организация пианистического аппарата в первые два года обучения. Новосибирск,1999.
16. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.,1999.
17. Смирнова Т.И. Класс специального фортепиано. Пушкино (Моск.обл.),2009.
18. Сраджев В.П. Развитие беглости в технической работе пианиста. Елец,2000.
19. Хохрякова Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? Б.м, 1998.
20. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.,1984.
21. Черная М.Р. Методика обучения игре на фортепиано. Тверь 2009.
22. Шмидт-Шкловская А.А. о воспитании пианистических навыков. М.,2010.
23. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.,2001.
24. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или Я – детский педагог. С-Пб.,2010.
25. Развитие фортепианной техники. Пособие для студентов музыкальных факультетов. Сост. Болгова Е., Тарасенко Т. Майкоп,2008.
26. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Под общей редакцией Каузовой А.Г., Николаевой А.И. М.,2009.