

Ленинградская область. Тосненский муниципальный район.

Муниципальное казенное образовательное учреждение
дополнительного образования

«Тельмановская детская школа искусств»

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ
ДВИГАТЕЛЬНЫХ НАВЫКОВ МАЛЕНЬКИМ
ПИАНИСТОМ

Методическая работа
Преподавателя ДШИ
Чермантеевой Н.М.

п. Тельмана

2021 год



«Последовательное приобретение двигательных навыков маленьким пианистом»

Воспитание технических навыков в младших классах ДШИ, ДМШ

I. Виртуальный игровой аппарат всегда был и остается мечтой каждого исполнителя. Всем известно, что именно техническая работа занимает львиную долю ежедневных занятий пианиста. Если же пианист всё время своих занятий уделяет борьбе с техническими трудностями – занятия теряют свою привлекательность, утомляя ученика. Он перестает верить в свои силы, в возможность сыграть любимое произведение, что в конечном итоге приводит к потере интереса к музыке и к процессу игры, как таковому.

За годы моей педагогической работы, знакомясь с работами выдающихся педагогов, формула техники для меня выглядит так:

- + природная предрасположенность;
- + хороший учитель;
- + желание и работоспособность ученика;
- + вера родителей в успешный результат обучения и полное доверие учителю.



В настоящее время появилось огромное количество преподавателей, которые занимаются только и исключительно «музыкой», а не техникой, аппаратом, пальцами. Это распространённое заблуждение, так как заниматься пальцами в отрыве от музыки невозможно. Г.Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» подчеркивал, что самое трудное в фортепианной игре – играть очень долго, очень громко и очень быстро.

II. Прежде чем учить ребёнка нужно знать особенности детского аппарата и его возрастную специфику.

Для детей младшего школьного возраста характерна самопроизвольность и неорганизованность движений, в том числе и игровых.

Например, ребенок одной рукой может играть, а другой чесать себе затылок. При этом ноги могут делать самопроизвольные движения. Поэтому для детей очень трудно выполнять задания, где руки выполняют разные задачи. Ребёнку трудно играть в одной руке – LEGATO, а в другой – NON LEGATO; в одной руке играть мелодию, а в другой – аккомпанемент.

Поскольку у ребёнка ещё нет ладонных мышц, позволяющих управлять пальцами, любое движение, производимое одним пальцем, неизбежно вызывает непроизвольные движения других пальцев. Основное достоинство детского аппарата – это его изначальная свобода, зажатым он становится в результате неправильного обучения.

Игровой аппарат пианиста включает в себя мышцы: спины, плеча, предплечья, локтя, запястья, кисти, пальцев. За долгие годы обучения ученику предстоит «воспитать все части своего тела и заставить каждую часть своего аппарата повиноваться своей воле».

Сначала ребенку нужно объяснить, как работают его пальцы. Их могут приводить в движение два вида мышц:

- 1) внутренние (ладонные);
- 2) внешние (верхние).

Если воспользоваться терминологией А. Шмидт-Шкловской, те мышцы руки, которые обращены вверх, условно называют «верхними», обращённые же вниз – «нижними». Прежде чем заняться воспитанием пальцев, нужно хорошо знать «характер» каждого из них.

Первый палец - самый тяжёлый и толстый. Если разделить всю руку на две условные части, то одну из частей занимает первый палец. Он любит лежать и не любит подниматься. Первый палец – одиночка, который гуляет сам по себе, а если и поднимается, то не опускается, а падает. перемычка, соединяющая первый палец с остальной частью руки, должна быть абсолютно свободна. При

правильном положении его между первым и вторым пальцами должно образовываться полукольцо. Сложный «характер» пальца проявляется в его непроизвольных падениях во время игры гамм, быстрых пассажей, что приводит к звуковым неровностям, «выкрикам» отдельных звуков.

Второй палец – самый ленивый. Он не любит подниматься во время игры, а предпочитает прятаться за третий, который служит для этого лентяя надёжным прикрытием. Более других пальцев он любит торчать «пистолетом». Это важный палец, который также, как и первый влияет на ровность игры.

Третий палец – самый послушный и устойчивый. не случайно все первоначальные упражнения для начинающих и первые песенки, исполняемые ребёнком, играются именно третьим пальцем.

Правильное положение третьего пальца отличается от неправильного тем, что при правильном положении косточка, находящаяся в кисти у основания пальца, должна быть хорошо видна. При неправильном положении эта косточка проваливается и проваливаются все косточки. Положение этого пальца можно считать наиболее важным.

Четвертый палец – связан с пятым, зависит от него и на первых порах работает только в паре с ним. Достигнуть самостоятельности движения этого пальца можно только при длительной тренировке.

Пятый палец – самый слабый. Однако ему приходиться играть роль одной из опор всей руки пианиста. Пока он не развит и недостаточно крепок, то частенько не выдерживает веса руки и заваливается вместе с ней.

Первый и пятый пальцы, взятые одновременно, образуют свод руки. Его называют «мостом». Мост должен быть прочным до такой степени, что по нему может двигаться «транспорт» (игрушечный) и ходить люди. Дети любят ходить по мосту другой рукой. Затем убираем опоры «моста», устойчивое положение должно сохраниться.

III. Я со своими учениками сначала «строю мост» из двух опор («до-ля»). Затем увеличиваем количество «опор» моста; к первому и пятому пальцам подключаем третий. Получается квартсепстаккорд. По очереди соединяем первый-третий пальцы, затем третий и пятый пальцы, чтобы ребёнок почувствовал из каких частей состоит мост. Не играющие пальцы не должны торчать в разные стороны, они отдыхают. Ввожу важные для ребёнка понятия «играющих» и «отдыхающих» пальцев.

Следующие упражнения по постановке руки делаются на крышке рояля. Упражнение «крабик проснулся» подготавливает к выработке ощущения пальцевого замаха и независимости пальцев. На крышке рояля стоит естественно собранная рука ребёнка, пальцы не прижаты друг к другу, хорошо ощущается мост - «крабик спит». Затем он «просыпается», «потягивается», «делает зарядку». Ребёнок по очереди поднимает закруглённые пальцы, начиная с первого, на предельно возможную высоту. Нужно следить, чтобы при подъёме каждого пальца работали только внутренние мышцы. Сделав «зарядку», крабик начинает медленно ползти. Сначала он опирается на третий палец, затем плавно переносит вес на второй, четвёртый, пятый пальцы по очереди.

Это упражнение даёт ребёнку ощущение устойчивого кончика пальца, выдерживающего вес руки. Эти упражнения знакомят ребёнка с двумя важными игровыми моментами:

- 1) пальцевым «замахом» (подготовка к звукоизвлечению);
- 2) опорой (собственно звукоизвлечение).

IV. Следующий этап приобретения учеником элементарных игровых навыков знакомство со штрихами, динамикой и т.д.

преподавателю, работающему с малышами, особое место следует уделить двум важным понятиям: усталость и зажатость.

Под «зажатостью» излишнее напряжение какой-либо части игрового аппарата, из-за чего эта часть полностью или частично выключается из игры. Из-за зажатости части аппарата его функцию берут на себя другие его части. В результате «перегруженная» часть аппарата быстро устает.

Если ребёнка, недостаточно хорошо владеющего мелкими пальцевыми движениями, попросить активизировать движение пальцев, то он начинает делать движения головой, шеей, плечами, используя все возможные средства, включая мимику лица. При этом у него создаётся иллюзия, что двигает он именно пальцами. Если не работать над устранением этого недостатка, то пальцы ~~так и~~ не смогут развиться и окрепнуть. Ребёнок приобретает хронический «зажим» мышц шеи и груди. Привычка играть в «зажатом» состоянии постепенно приведёт к тому, что пальцевая бегłość ~~и~~ другие скоростные качества у такого ребёнка не будут развиваться.

Усталость мышц имеет другую природу. Если причина зажатости кроется в неправильной организации аппарата и неравномерном распределении нагрузки на его части, то причина усталости – в недостатке физического развития и непосильной (пока) для ребёнка нагрузке, которую испытывают его мышцы. При правильной тренировке усталость постепенно исчезает. Например, ребёнок играет длинный этюд. Первую половину его он исполняет легко. Во второй половине рука устает, появляется скованность, а иногда боль. Со временем при правильной организации занятий усталость пройдёт.

Если же ребёнок будет продолжать играть уставшей рукой, то может приобрести профессиональное заболевание. Чтобы не перегружать ребёнка непосильными для него физическими нагрузками, следует в его репертуаре предусмотреть этюды для развития разных, но в равной мере нужных его качеств: скорости и выносливости.

Короткие этюды даются для развития беглости и скорости, длинные же – для развития выносливости.

Можно порекомендовать два прима для снятия излишних напряжений в пальцах, ладони, мышцах плеча. Если я чувствую, что у ребёнка напряжены пальцы или внутренняя сторона ладони, то своими пальцами прикасаюсь во время игры к его ладоням и прошу его снять излишнее напряжение. Поскольку мои кончики пальцев контролируют внутреннюю поверхность ладони, я хорошо ощущаю снял ребёнок напряжение или нет. Если напряжение возникает в области плеч, шеи, то кладу свои ладони в его подмышечные впадины. Таким образом, я получаю возможность хорошо чувствовать его внутренние плечевые мышцы и помогаю ученику избавиться от напряжения в них. Детям становится легче играть.

Как ни банально звучит, для выработки тех или иных навыков и у преподавателя, и у учеников часто не хватает терпения.

Навык – это не просто разовое действие, а действие, доведённое до автоматизма.

Подобно тому, как долго ребёнок учиться писать, так долго и настойчиво он должен овладеть игровыми движениями. И качество зависит от количества повторений. Часто, добившись определённых результатов, видишь, что многие навыки ученик потерял и его обучение нужно начинать как будто заново. Почему это происходит? Точно так же, как дети постепенно вырастают из своей одежды, они «вырастают» из своих рук. Чёткие и отработанные движения детских пальцев превращаются в неуклюжие, размашистые движения пальцев подростка. Ребёнок зачастую не знает, что ему с пальцами делать. Корректирование игровых движений приходится делать на каждом уроке с учениками младших и средних классов ДМШ.

Как ребёнок начинает приобретать скоростные навыки? После того, как сформирован свод руки, появилось ощущение кончиков пальцев, нужно объяснить ученику, что звук из инструмента извлекается «приготовленными» пальцами и такой же «приготовленной» рукой. Звук из инструмента не извлекается абсолютно свободной рукой. Подготовка руки к действию будет каждый раз разной, в зависимости от цели.

Упражнение: «На столе стоит пустая чашка и тебе нужно переместить её на другой конец стола. Ты её берёшь кончиками пальцев и без особых усилий переносишь. А теперь представь себе, что тоже самое нужно сделать с тяжелой чашкой, полной холодной воды. Подготовка руки к действию будет другая и само движение тоже - твои движения будут цепче. А если чашка наполнена до краёв кипятком? Ты будешь долго готовиться и твои движения будут быстрыми и точными, чтобы не обжечься».



Ребёнок в своей ежедневной бытовой практике учится «готовить» руку к совершению целесообразного действия. Сколько чашек ему придётся разбить и сколько раз обжечься прежде чем его рука станет «умной» и послушной! Мы же не можем позволить, чтобы ребёнок в процессе обучения постоянно действовал методом «проб и ошибок». Задача педагога в том и состоит, чтобы, идя кратчайшим путём, не только научить ребёнка управлять своими движениями, но и заранее готовиться к ним.

После того как ребёнок усвоил, что есть «играющие» и «отдыхающие» пальцы, я ввожу новое для ребёнка понятие: **пальцы и рука, приготовленные к игре**. Для этого прошу его взять пальцами какой-либо не тяжёлый предмет (яблоко или игрушку), обращаю внимание на момент подготовки к действию, возникающее ощущение в пальцах и прошу его перенести это ощущение на звукоизвлечение на инструменте. Итак, рука подготовлена, первый и пятый пальцы занимают положение сексты. Но сам звук ещё не взят. Далее я объясняю ребёнку, что от того, как подготовлен палец, зависит каким будет звук. Для того чтобы просто извлечь звук - достаточно поднять палец и опустить его на дно клавиши. Насколько высоко его нужно поднять и с какой скоростью и силой опустить зависит от того, какого качества звук нам нужен. Если требуется длинный и певучий звук — палец нужно поднять не высоко, а опустить медленно, плавно. Если требуется короткий, но энергичный звук — палец поднимается высоко, а опускается быстро.

Но музыка не состоит из одного звука (хотя и один осмысленный звук — уже музыка). Она, как и человеческая речь, состоит из мелких и более крупных элементов: мотивов, фраз, предложений. Для того чтобы музыка «складывалась», нужно чтобы сразу несколько пальцев (в зависимости от того, сколько звуков в мотиве) подготовились играть. Когда мы учимся соединять музыку в мотивы и фразы — ребёнок учится готовить сразу несколько пальцев. При подготовке нескольких пальцев одновременно происходит два действия: один палец играет, а следующий готовится. Если ещё более точно описать эти движения, то происходит следующее: один палец замахивается (готовится) и занимает место над клавишей. Одновременно с тем, как этот палец опускается, следующий палец (который будет играть) — поднимается. Движения пальцев, передаваемые друг другу, взаимосвязаны: насколько энергично и активно поднимается палец — настолько же энергично он будет опускаться. Энергия от одного пальца переходит к следующему. С какой силой опустился на клавиатуру один палец, с такой же готовится играть следующий. Получается, что пальцы передают движения друг другу. Важно, чтобы палец, который уже отыграл, полностью освобождался. Если же в отыгравших пальцах останется напряжение — они будут «скрюченными» и ограниченными в подвижности.

При выработке этого навыка (назовём его **навык приготовленных пальцев**) я тренирую у ребёнка быстроту реакции на скорость подготовки пальцев в различных аппликатурных вариантах. Например: третий палец играет, а второй готовится; второй играет — пятый готовится, пятый играет — первый готовится. Это важный момент урока — «разминка» для пальцев и мышления. Сначала аппликатурные «цепочки» предлагаю ребёнку я, затем это делает он сам. Слишком длинные «цепочки» давать не следует: внимание у ребёнка постепенно теряется, палец поднимается всё ниже и ниже, и звук становится всё более вялым. В зависимости от уровня внимания ученика «цепочка» может быть из 5-10 звуков. Самое важное — это правильность звукоизвлечения (при помощи нижних

ладонных мышц) и скорость реакции на приготовление пальцев. Данное упражнение также тренирует мышцы пальцев на быстрое расслабление после извлечения звука.

Следующий этап формирования двигательных навыков - **освоение ребёнком аппликатурной позиции**. Под позицией понимается неизменное положение руки над клавиатурой относительно первого пальца. Употребление первого пальца на любой другой звук относительно первоначального положения означает смену позиции.

Простейший вариант смены позиций - секвенции от соседних звуков (в качестве примера можно привести упражнения Ш. Ганона). Более сложный вариант смены позиций, связанный с подкладыванием первого пальца - гамма. Несложные примеры игры в одной аппликатурной позиции - этюды №1 и №2 К. Черни под редакцией Г. Гермера. Работая над ними, ребёнок вначале осваивает фрагменты произведения (группы по четыре звука), чтобы в работу сразу могли включиться четыре пальца, затем ещё четыре и т.д. В среднем темпе этюд выучивается наизусть. Для того чтобы увеличить темп этюда, ребёнку объясняется понятие **контура движений**. Можно вместе с ним нарисовать на бумаге, из каких элементов состоит линия шестнадцатых. Затем эти элементы движения складываются в более крупные построения. В этих крупных построениях, следя за контурами движения, ребёнок добивается предельно быстрого для него на данный момент темпа.

Затрону важный и общепринятый методический **принцип экономии движений** при игре в быстром темпе. По моему глубокому убеждению, экономить можно только то, что имеешь. Поэтому **нельзя экономить движения** (то есть невысоко поднимать пальцы), имея **неразработанные и непослушные пальцы**. Прежде чем развивать скоростные способности и учить ребёнка экономить движения при игре, ему нужно приобрести навыки одинаковой силы и ровности пальцев (звуковой и ритмической). Ребёнок должен научиться играть без «звуковых провалов» (когда отдельные пальцы не нажимают клавиши до дна или же когда пальцы нажимают клавиши с разной силой). Если ученик первого класса может исполнить этюд ровно и ритмично — для него это большое достижение. Такое исполнение говорит о том, что он может контролировать мелкие пальцевые движения и подчинять их течению ритма в произведении.

Итак, **первая стадия развития беглости** означает, что ученик **научил свои пальцы** (разные по своей природе и характеру) **извлекать одинаковые по громкости и протяжённости звуки**. Подразумевается, что при этом он не должен «барабанить» или «стучать» по клавишам и может выполнять элементарные правила фразировки.

Вторая, более высокая ступень развития беглости означает, что ребёнок **научился концентрировать внимание не на группе звуков, а на направлении движения музыки**. Он должен научиться следить за контурами движения и заранее представлять себе, в каком направлении движение будет идти. Так постепенно у него формируется **опережающая реакция на изменение направления**, он учится сознательно и быстро направлять движения своих пальцев. Ребёнку легко объяснить, как важна быстрая реакция внимания во время игры на простом примере. Попросим ребёнка представить себе, что он ведёт автомобиль, и на его пути встречаются разные дорожные знаки, крутые повороты, светофоры и т.д. Причём ехать ему приходится не по ровной дороге, а по горной, извилистой. Если он не будет реагировать на дорожные знаки — то обязательно попадёт в аварию. Но если количество знаков на дороге ограничено, то количество технических вариантов (или иными словами, технических формул) безгранично, поэтому он всегда должен быть готов к любому неожиданному повороту. Скорость реакции на любые изменения: будь то смена технической формулы или направления движения должна тренироваться на каждом уроке с учеником младших классов (разумеется, при соблюдении условия хорошего знания текста).

Далее ребёнок знакомится с самыми распространёнными видами **технических формул**. Вместе с преподавателем он делает анализ видов движения в каждом этюде. С каждой технической формулой у ребёнка связывается и закрепляется определённая двигательная реакция (подобная той, которая

возникает у нас при виде разных цветов светофора: видя зелёный цвет, мы идём, красный - стоим). Основные виды технических формул (или вариантов движений) можно найти в самых простых этюдах для начинающих (К. Черни «Избранные фортепианные этюды» под редакцией Г. Гермера).

1. Позиционная игра (№№ 1,2 ч. 1)
 2. Гаммы (№№16,17 ч.1)
 3. Арпеджио (№31, №35, ч.1, №19, №20 ч.2)
 4. «Вертушка» (№№3,4 ч.1)
 5. Цепочка (№№5,6 ч.1)
 6. Секвенции (№ 14 ч. 1)
 7. Трели (№11 ч. 1)
 8. Группето (№ 12 ч 1)
 9. Альбертиевы басы (№18 ч I)
 10. Широкие и узкие расстояния (№21 ч. 1)
 11. Задержанные звуки (№22 ч. 1)
 12. Аккорды и двойные ноты (№15 ч.2)
 13. Репетиции (№27 ч.1)
 14. Равновесие рук (№48 ч.1)
 15. Перекрещивание рук (№40 ч.1)
 16. Параллельные движения рук (№29 ч.2)
 17. Синхронность движений пальцев и рук (№12 ч.2)



Скорость движения при игре может быть достигнута, если:

- во-первых, освоены все технические формулы;
 - во-вторых, во время игры одной формулы заранее отдаётся команда на изменение движения, чем подготавливается следующая техническая формула;
 - в-третьих, движения пальцев полностью управляемы и доведены до автоматизма. Для этого нужна **высокая концентрация внимания**.

Если ребёнок не справился и не отдал вовремя команду своим пальцам на изменение движения - он «терпит аварию», появляются ошибки, заминки, остановки. Количество «аварий» ребёнок может посчитать сам. Цель двигательного освоения этюда можно считать достигнутой, если (после предварительного разыгрывания) ребёнок с первого раза не допускает в своём исполнении ни одной «аварии».

Самая распространённая двигательная проблема малышей - у них всё получается со второго - третьего раза. Происходит это по двум причинам. Обычно ребёнку трудно сразу сосредоточиться. Нужный уровень концентрации внимания достигается у него ко второму - третьему разу. Кроме того, его аппарат ещё не умеет подчиняться. Даже если все «команды» пальцам даны вовремя, это ещё не означает, что пальцы будут слушаться. Зачастую, даже если ребёнок знает, что делать дальше, он ещё не умеет это делать.

Здесь уместно сделать небольшое отступление и обратить внимание на то, что **разрыв между знаниями и навыками - естественное противоречие в обучении музыканта, которое сохраняется столько, сколько человек учится играть на инструменте**. Педагог объясняет ребёнку, как нужно играть произведение или его фрагмент, добивается закрепления нового материала на уроке. Ученик же должен добиться, чтобы технические проблемы решались легко, с первого раза. Для этого и существуют домашние самостоятельные занятия, цель которых - формирование двигательных навыков, то есть автоматизация игровых движений. Одна из причин технического отставания детей

(да и не только детей) кроется в том, что их двигательная техника из области теоретических знаний так и не переходит в практическую (область умений). Бывает часто так, что ученик на первый взгляд справляется с двигательными проблемами, но при игре так и не достигает нужной для данного произведения скорости и степени необходимой свободы. Получается, что какого-то уровня технического освоения произведения он достиг и на этом остановился. Важно объяснить ребёнку, что **в технике пределов нет и, если он вышел на определённый уровень - значит, сейчас самое время взять следующую «вершину»**. Для этого перед ним можно поставить более сложную исполнительскую задачу. Например, можно увеличить скорость, или попросить его сыграть этюд с повторениями (это задача значительно более сложная) или, наконец, научиться играть его при повторении разным туте.

Как только ребёнок приобрёл самые элементарные двигательные навыки, ему объясняются некоторые правила звуковой «субординации», без которых ему в дальнейшем не обойтись. Первое правило общеизвестно: если в партии левой руки нет темы или каких-либо важных для исполнения деталей (акцента или синкопы) - она должна играть тише, чем партия правой руки. Объяснение этому простое: **звуки нижнего регистра звучат громче, чем звуки верхнего, и, если не играть их тише - они попросту заглушат верхний регистр**.

Затем начинается самое главное: звуки играются по-разному в зависимости от своей «весомости». Правило здесь одно: более короткие звуки подчиняются более длинным, скорость движения определяется не шестнадцатыми, а четвертями. Из этого следует, что шестнадцатые играются намного легче, чем четверти (точно также соотносятся между собой восьмые и половинные и т.д.). Так у ученика начинают складываться **представления, как должны звучать в произведении звуки разных длительностей**. Общеизвестна типично детская ошибка: чем больше звуков содержится в единице музыкального времени, тем громче и тяжелее их играют. На самом деле всё должно быть наоборот: **чем короче звуки - тем легче они играются, и, наоборот, чем длиннее звуки - тем глубже и весомее они должны звучать**

В качестве примера последовательного преодоления описанных элементарных технических и ритмических трудностей рассмотрим Этюд № 32 (Избранные этюды К. Черни под редакцией Г. Гермера, часть 1). В нём есть все виды длительностей, кроме тридцать вторых. Сначала вместе с учеником проанализируем текст и отметим встречающиеся в нём технические формулы и ритмические трудности. В этюде встречаются гаммы на одну и две октавы, простые пятипалые позиции, перенос позиций альбертиевы басы, короткие арпеджио, трёхзвучные аккорды, Аккорды и арпеджио изложены длинными звуками, что облегчает их исполнение.



Allegro (Скоро)

32

f

sf

mf

f

dim.

При анализе ритма я обязательно объясняю ребёнку роль и значение каждой длительности для того, чтобы у него создался **не только слуховой, но и зрительный образ каждой длительности**. Целые - это дедушка, он сидит в кресле и ему трудно перемещаться. Половинные похожи на папу, он двигается быстрее дедушки, но тоже небыстро. Четверти напоминают маму, она значительно *подвижнее папы. Дедушку, папу и маму слушаются дети: восьмые и шестнадцатые*. Причём восьмые - это старшие дети, а шестнадцатые - младшие. «Малыши - шестнадцатые» любят побегать, порезвиться, попрыгать. Старшие же (целые, половинные, четверти) наводят порядок (ритм) и дети должны их слушаться.

Этюд раскладывается на составляющие его элементы. Сначала начинается работа над линией движения шестнадцатых. У ребёнка должно сложиться ясное представление, из каких элементов состоит каждый пассаж, где встречаются повороты, какая аппликатура используется в том или ином месте. **Большую двигательную трудность представляют для детей затакты, начинающиеся с первого пальца.** Дети обычно крепко «садятся» на первый звук пассажа и тормозят движение шестнадцатых. Можно порекомендовать играть первые три звука лёгкими «пустыми» пальцами. Четвёртый звук опорный, к нему направлено движение первых трёх звуков. Этот приём, соединяющий в сочетании безопорных и опорных звуков, требует специальной отработки. Можно порекомендовать такой способ работы:

ПРИМЕР 2



Чем выше регистр, в котором расположены шестнадцатые, тем более ярко и цепко пальцы должны извлекать звуки. Неизменным остаётся правило первой группы звуков: для того, чтобы шестнадцатые получались ровно, они должны быть сгруппированы вокруг более крупных долей (в данном случае - четвертей). Один мой маленький ученик сказал как-то на уроке, когда мы с ним работали над ровностью в пассажах шестнадцатых: «Я понял, как сделать, чтобы весь пассаж был ровным. Нужно, чтобы четверти, к которым стремятся шестнадцатые, были одинаковыми и каждые четыре шестнадцатых были одинаковыми, тогда весь пассаж получится ровным».

При работе над шестнадцатыми можно объяснить ребёнку, что такое фортепианное туте и поговорить с ним о безграничных звуковых возможностях нашего инструмента. Пальцы (а через смену пальцевых ощущений мы меняем фортепианный звук) могут быть весёлыми и грустными, добрыми и злыми, нежными и ласковыми, болтливыми и т.п. Пальцы могут и должны передавать наше внутреннее состояние.

Во время игры шестнадцатых (они вычленяются из всей фактуры и учатся отдельно) я прошу ребёнка дирижировать неиграющей рукой (на 2 или на 4 как ему удобно). Это не только развивает ритм и координацию, но и позволяет ребёнку всё время чувствовать движение музыки. Можно предложить два варианта работы над шестнадцатыми, (различия касаются 5 — 8 тактов). В первом варианте 5—6 такты учатся только правой, а 7—8 такты - только левой рукой. Во втором - 5-8 такты учатся только левой рукой. На первых порах ребёнку очень трудно подчинить движение шестнадцатых дирижёрской пульсации четвертей. Постоянно приходится наблюдать, как одна рука ребёнка правильно и ровно диригирует, а вторая, играющая, никак не может попасть «в такт». Мне кажется, что это происходит от неравномерного развития полушарий головного мозга у детей. Со временем, по мере созревания полушарий головного мозга, это обычно проходит. Однако, если вовремя не подчинить движения пальцев ритму, то дальнейшее развитие двигательных навыков приостановится.

Несколько слов о паузах. **Дети, как правило, воспринимают паузы как «пустое место», где ничего не происходит, или как остановку. Для них музыка в паузе останавливается, а после паузы она возобновляется.** Сама длина этой остановки носит произвольный характер. Вот почему игра всех детей без исключения грешит неустойчивостью ритма. Объясняется это тем, что после «пустого места» очень трудно включиться в игру в предыдущем темпе. Заставляя ребёнка считать вслух паузы, педагог, как правило, добивается того, что в его присутствии ученик считает, а дома - нет (для ученика это скучно и неинтересно). Существует приём работы (**заполнение пауз музыкальными событиями**), при котором паузы становятся тем местом, где музыка продолжается и в ней что-то

происходит. Ребёнку становится интересно играть и ритм в паузах перестаёт останавливаться. Для этого можно разыграть с учеником понятную ему в образном смысле ситуацию. Например: мама, ребёнок, его старшая сестра и его друг поднимаются по лестнице. Мальчик Вова, как самый подвижный, раньше всех забежал на верхний этаж, спрятался и затаился. Взрослые обеспокоены его отсутствием и спрашивают: «Где наш Вова?» (спрашивает сестра), или мама: «Где ты?» или друг: «Прячься, прячься, я тебя найду!». Соответственно, вопрос может звучать восьмыми (сестра) или четвертями (мама), или шестнадцатыми (друг). В качестве примера, как заполнить паузу четырьмя приведу слова сестры.

ПРИМЕР 3

Allegro (Скоро)

Далее педагог играет этюд, а ученик заполняет паузы своими репликами. Потом играет ученик, а паузы проговаривает педагог. Наконец, ученик сам играет, и проговаривает паузы в разных вариантах (как четверти, как восьмые и как шестнадцатые). Подобный способ заполнения пауз музыкальными событиями может быть применён и при работе над сложными сочинениями. Например, всем педагогам среднего и высшего звена известно, что начало 3- фортепианной сонаты Бетховена почти все ученики играют ритмически неточно из-за пауз. Если заполнить паузы имитацией одного из мотивов, то ритм сразу же становится точным.

ПРИМЕР 4

Allegro con brio

Но вернемся к этюду К. Черни. После того, как ребёнок научился легко и свободно играть линию шестнадцатых, начинается следующий этап двигательного освоения этюда. Ребёнку объясняется, как строится музыкальная речь, что такое тема, которая является основой произведения, и из каких элементов она состоит. Тематический материал данного этюда Черни расположен по очереди то в левой руке (первые 4 такта), то в правой (вторые 4 такта). Вторая половина этюда написана по тому же принципу. Тема (её исполнение требует переключения внимания от левой руки к правой) также выучивается отдельно. После того, как весь тематический материал этюда собран по фразам и его музыкальная речь (фразы, предложения) полностью стали понятны ребёнку, можно продолжить работу.

Теперь в собранные музыкальные фразы «встраивается» линия шестнадцатых. При соединении темы с линией шестнадцатых нужно всё время следить, чтобы ребёнок в процессе игры успевал распределить своё внимание на тему, шестнадцатые и паузы. Шестнадцатые играем, следуя правилу:

только хорошо ощущая движение мелкой доли, мы даём возможность «дышать» крупной доле. Перед учеником сразу встаёт большое количество исполнительских задач. Даже хорошо выучив этюд по элементам, он, как правило, испытывает значительные затруднения при их соединении между собой. Во-первых, он ещё не научился распределять своё внимание. Во-вторых, ему трудно менять положение рук (пассаж заканчивается в одной позиции, а следующий пассаж начинается в другой). Об этой проблеме (приготовлении заранее нужной позиции) стоит поговорить подробнее.

ПРИМЕР 5

The musical score consists of six staves of piano music. The first two staves begin with forte dynamics (f) and contain eighth-note patterns. The third staff begins with a dynamic ff and features a melodic line with grace notes. The fourth staff contains a series of eighth-note chords. The fifth staff begins with a dynamic ff and shows a melodic line with slurs and fingerings (1 2 3). The sixth staff concludes with a dynamic dim and a melodic line ending with a fermata.

Дети, как правило, не меняют на паузах положения рук. О этом они вспоминают только тогда, когда нужно играть следующий пассаж. Время упущено, возникает остановка или заминка в движении (кроме рук нужно ещё и приготовить пальцы для последующей игры). В решении этой проблемы нужна помочь педагога. Ребёнку следует объяснить, что при игре все части аппарата пианиста должны находиться в состоянии готовности. Все перемещения по клавиатуре нужно делать заранее, задолго до того, как пальцы начнут играть. В данном случае, рука и пальцы на счёт «четыре» или на определённый слог (если пауза заполняется словами) занимают новое положение на инструменте. Сборка этюда начинается с первых четырех тактов (первая фраза), затем к ним присоединяется ещё четыре и так далее пока не будет собран весь этюд.

Итак, этюд собран и выучен наизусть. Далее начинается постепенное увеличение скорости его исполнения. Часто приходится убеждать ребёнка, что не нужно бояться играть быстро. **Обычно маленькие дети испытывают страх перед быстрым темпом из-за боязни сделать ошибку.** Объясняю ученику, что чем меньше он будет бояться ошибки, тем больше вероятность того, что он её не сделает. И наоборот, если всё время думать об ошибке - она обязательно случится. Кроме того, нeliшне напомнить ему, что все люди, когда начинают делать что-либо сложное, делают ошибки. А дальше, точно также как птицы учат своих птенцов летать, нужно научить маленького пианиста не просто не бояться играть быстро, а почувствовать радость от быстрой игры. Научить этому ребёнка младшего школьного возраста не сложно, ведь по **своей природе** малыш испытывает радость от движения.

В воспитании двигательной техники это очень важный момент: если у ребёнка «вырастут крылья» и он научится с лёгкостью передвигаться по роялю, значит, он будет профессионально расти и учиться с интересом. Если же добиться этого не удастся - значит, в учёбе будут проблемы. По моим многолетним наблюдениям, ребёнка не сложно научить двигаться в младшем школьном возрасте, значительно труднее в среднем и очень трудно в старшем школьном возрасте. Поэтому, занимаясь с малышом, я всегда с нетерпением жду момента, когда можно начинать развивать его скоростные возможности. Сначала добиваюсь достаточно высокой скорости на небольшом отрезке (2 такта). Затем присоединяются ещё 2 такта, потом первый двухтакт объединяется со вторым. Постепенно весь этюд начинает играться в подвижном темпе. Важно всё время корректировать движения ребёнка, чтобы его пальцы, играя быстро, не стучали, не прилипали к клавиатуре, не давили на неё, а легко отталкивались от клавиш.

Постепенно увеличивая темп, любой ученик обязательно почувствует тот скоростной барьер, или, иначе говоря, тот темп, при котором пальцы начинают играть неровно и теряется контроль за их движениями. Стоит ли продолжать наращивать скорость игры, если это неизбежно ведёт к потере качества?

Если ребёнок будет всё время заниматься в быстром темпе, то «заигрывание» (есть такой термин в детской музыкальной педагогике) неизбежно. Это явление известно всем педагогам. Происходит оно потому что, играя произведение только в быстром темпе, ребёнок постепенно теряет контроль за движениями пальцев (в младшем школьном возрасте у детей ещё нет навыка раздельной пальцевой игры). Пальцы начинают играть с разной силой и скоростью, пропадает звуковая и ритмическая ровность, теряется ясность всей музыкальной ткани произведения. Для того чтобы избежать «заигрывания» **скоростные методы работы должны разумно чередоваться с силовыми и слуховыми.** Если силовые приёмы работы помогают укрепить пальцы, сделать их более сильными, ровными, послушными, то слуховые приёмы развивают слух и концентрацию внимания. Поясню: для виртуозной игры недостаточно только быстрых движений пальцев. Пальцы должны создать некое инерционное движение, которое захватывает кисть, локоть, то есть весь игровой аппарат. Иначе говоря, все части аппарата пианиста должны двигаться согласованно. Кроме того, общеизвестно, что для того, чтобы быстро играть, нужно быстро слышать. Слуховые методы работы помогают активизировать слух.

В практике часто применяется метод работы «медленно и громко» (относящийся к разряду «силовых»). Он, безусловно, приносит большую пользу, так как укрепляет пальцы, развивает ладонные мышцы, помогает ощутить контакт пальцев с клавиатурой. Однако он далеко не универсальный. Обычно я так объясняю ребёнку необходимость работы этим способом: давай представим себе, что ты едешь в машине. Почему она едет? Потому, что у неё вращаются колёса. Если машина едет неровно, постоянно останавливается, значит, её колёса работают плохо. Для того чтобы устранить этот недостаток, нужно внимательно проверить, как работают колёса в медленном темпе. Если этого не сделать, значит, при большой скорости неизбежно случится авария. При игре «медленно

и громко» нужно внимательно проверять движения каждого пальца, как каждый из них готовится к игре, поднимается, освобождается после игры.

Стоит сказать, что этот метод, прежде всего, направлен на отработку ровности, но не на увеличение скорости. Вместе с тем, без ровности нет скорости. Однако, если этюд хорошо проработан и учится только в медленном темпе, то нет никакой гарантии, что он получится в быстром.

Существует и другой метод работы, который относится к разряду «слуховых». Ребёнок играет медленно, очень выразительно, следит за звучанием каждого звука. Все движения выполняются им как в замедленной съёмке (по аналогии с приёмом, применяемым в кино). Этот способ работы позволяет рассмотреть всё произведение через «увеличительное стекло», позволяет услышать все crescendo и diminuendo, интервалы, гармонии, окраску звука. В медленном темпе при предельной концентрации слуха и внимания можно услышать, как изменяется сила звука при выполнении нюансов, насколько один звук отличается от другого. Также при таком приёме работы можно проконтролировать, соответствует ли интонация образу произведения. Например, этюд носит шутливый характер, а ребёнок играет его грубо и крикливо. Этот способ помогает ребёнку ясно представить себе каждый интервал (услышать его ещё до того, как палец нажал клавишу), «предслушать» все повороты и изменения в движении музыки. Огромную пользу он приносит ещё и тем, что впоследствии, при игре в виртуозном темпе помогает избежать «грязи» (случайных неостроно взятых звуков).

Львиная доля «аварийности» в ученической игре приходится на те места, где наряду с другими интервалами встречаются малые секунды. Именно поэтому я с особым вниманием отношусь к интонированию малых секунд. Вместе с тем, дети легче всего технически осваивают хроматическую гамму, состоящую только из малых секунд. Если же в пассаже встречаются другие интервалы (терции, кварты и т.д.), слух хуже всего реагирует на полутона.

Ещё одно наблюдение. **Движение вверх даётся детям легче и «аварийности» в нём меньше.** Движение вниз осваивается труднее, и ошибки встречаются в нём значительно чаще. Это происходит как в гаммах и упражнениях, так и в этюдах. Можно предположить, что ребёнку не хватает внимания. Однако и в жизни происходит то же самое. Подъём на гору хотя и труднее, но при подъёме, как правило, не падают. Спуск же всегда легче, но все падают при движении вниз.

Но вернёмся к работе над скоростью игры. Чередуя «скоростные» методы работы со «слуховыми» и «силовыми» ребёнок постепенно подготавливает свой слух и аппарат к игре в быстром темпе. Однако возникают совершенно новые проблемы. Дома и в классе этюд получается, а при игре в непривычной обстановке, на сцене, возникает суета, начинаются ошибки. **Так мы подходим к одному из критериев готовности этюда, который я называю «запасом прочности».** Я всегда объясняю своим ученикам, что минимальный «запас прочности» этюда существует тогда, когда ученик может исполнить этюд три раза подряд (с небольшим отдыхом между каждым исполнением), не допустив при этом ни одной технической помарки.

При работе над скоростью исполнения мне часто приходится проводить параллели и сравнения со спортом. Например, я говорю ребёнку, если ему предстоит участвовать в соревнованиях по бегу (даже если ему придётся бежать на короткую дистанцию) без предварительной тренировки, ему вряд ли можно рассчитывать на хороший результат. Невозможно сразу, «с места» пробежать дистанцию лучше всех. Сначала нужно провести разминку, чтобы твоё тело стало послушным. Но даже после разминки трудно сразу успешно пробежать дистанцию на предельной скорости. Может не хватить силы и выносливости (тогда к концу дистанции будет потеряна скорость). Или же, если бегун не сразу включится в движение, то нужная скорость так и не будет набрана.

С разминкой всё понятно. Перед игрой необходимо разыграться (в разных темпах) и привести свой аппарат в игровое состояние. Но нужно ещё и научиться включаться в нужный темп и (что особенно важно) уметь удержать его на протяжении всего этюда. Объясняю ребёнку, что играть

быстро совершенно не означает, что нужно быстро двигать пальцами и делать много движений. На самом деле всё наоборот: чем быстрее играют, тем меньше движений делают. Самый важный момент в определении будущего темпа состоит в том, что нужно заранее представить себе, с какой скоростью будет звучать этюд. Вот здесь-то и пригодится умение ученика дирижировать. Ведь продирижировать первый «пустой» такт произведения - значит задать себе определённую скорость игры. Рассматриваемый этюд Черни можно дирижировать четвертями (тогда темп будет умеренным), а можно - половинными длительностями (тогда темп будет значительно быстрее). Из этого следует простое правило: чем более крупными длительностями диригируется этюд - тем больше будет его скорость. Количество ритмических групп в быстром темпе уменьшается (при счёте четвертями их 4, а при счёте половинными - 2). Если у ребёнка хорошо разработаны ладонные мышцы и его пальцы достаточно «послушны», то играть в быстром темпе легче. Сначала я работаю достаточно традиционным способом: прошу ученика продирижировать и спеть первые два такта этюда, а затем их сыграть. Сначала он дирижирует четвертями, затем - половинными. Однако это только первый этап создания представлений о темпе этюда.

После этого обычно наблюдается следующее: ребёнок играет быстро, но темп все равно воспринимается как статичный. Неопытный исполнитель, он ещё не умеет развивать музыку по горизонтали, а, как известно, **жизнь и движение музыке придаёт ощущение энергичности и активности ритма**. Для того чтобы ученик научился развивать музыку по горизонтали, я работаю с учеником таким способом: за одним инструментом мы с учеником по очереди выполняем разные роли. Сначала роль дирижёра беру на себя я. Настраиваю ученика на нужный темп и играю партию левой руки, а ученик одновременно со мной играет партию правой руки. Потом мы меняемся ролями, и дирижёром становится ученик. Этот способ работы очень эффективен для развития скоростных возможностей учеников с разными профессиональными данными. Разумеется, он может быть применён только после того, как этюд хорошо выучен наизусть и игра отдельно каждой рукой наизусть не вызывает у ученика никаких затруднений с воспроизведением текста.

Предложенный способ хорош ещё и тем, что педагог может постепенно, практически незаметно для ученика увеличивать темп на каждом уроке. Задача ученика - выдержать заданный «дирижёром» темп и не остановиться. При работе этим способом ученик каждый раз осваивает более быстрый темп, чем на предыдущем уроке. Важен конечный результат: быстрый темп становится привычным для ученика. Теперь сыграть этюд быстро для него не составляет труда.

Если ребёнок к концу этюда устаёт, то тренировка скорости начинается со второй его половины. Сначала выучивается вторая половина, потом первая и только после этого этюд играется целиком. Этот способ работы позволяет равномерно распределить внимание ученика на весь этюд. Все педагоги знают, как это важно, ведь дети обычно больше внимания уделяют первому разделу произведения, чем остальным. Наконец, наступает проверка этюда на прочность его выученности. Как уже говорилось, его нужно сыграть три раза в подвижном темпе. Если не возникло никаких помарок, ошибок и усталости - этюд готов. Есть одно важное для ребёнка правило: на сцене нельзя играть на пределе своих двигательных возможностей. Поэтому самый быстрый темп должен быть освоен в классе, а на сцене ученику лучше играть в удобном для себя темпе, в том, котором он может сыграть этюд три раза подряд.

Так постепенно на протяжении всего периода обучения в начальных классах ребёнок осваивает всё более быстрые темпы. Разумеется, в первом классе темпы будут ещё достаточно умеренные, но по мере обучения ученик будет двигаться всё свободнее и естественнее. Уже к окончанию третьего класса ДМШ целеустремлённый и хорошо занимающийся ученик способен освоить очень быстрые темпы, как в этюдах, так и в гаммах.

Успех технического развития в младшем школьном возрасте во многом зависит от количества пройденного инструктивного материала. Меня поразили записи уроков А.Д.

Артоболевской, практически все её ученики первого-второго классов имели в своём репертуаре все 82 этюда К. Черни (под редакцией Г. Гермера) и могли исполнить любой из них. Причем дети запоминали этюды не по номерам, а по названиям. А. Д. Артоболевская каждому этюду (как, впрочем, и каждой гармонии) давала свою точную образную характеристику. Я запомнила названия некоторых этюдов: «Петухи дерутся», «Хиханьки-хаханьки» и аккордов (грустный аккорд, отвратительный аккорд). Таким образом, в её классе каждый ребёнок в 8 лет уже знакомился почти со всеми техническими формулами и их осваивал.

По мере усложнения этюдов количество их уменьшается, однако 4-5 этюдов в полутора на разные виды техники - это тот технический минимум, который позволяет развивать и совершенствовать технику, а не просто поддерживать её на каком-то определённом уровне.



Подведу итоги. Начальные классы ДМШ являются одним из наиболее важных этапов технического развития учеников. Именно в этот период закладывается фундамент всей двигательной техники пианиста. В младшем школьном возрасте ребёнок осваивает основные технические формулы и приобретает двигательные навыки преимущественно в области мелкой «пальцевою* техники. С элементами «крупной» техники (аккорды, двойные ноты) он только знакомится, поскольку его рука ещё недостаточно большая, а пальцы ещё недостаточно устойчивы, чтобы выдержать большую физическую нагрузку. Он учится управлять весом своих рук, учится по-разному исполнять звуки, в зависимости от их длительности, учится дирижировать и управлять движением музыки, учится управлять движениями своих пальцев и приобретает первоначальные навыки скоростной игры. Ребёнок учится осознавать свои движения и подчинять их своему желанию. В этом возрасте ему чрезвычайно полезно познакомиться с большим количеством этюдов. Какое-то количество этюдов может быть пройдено эскизно, а несколько могут быть доведены^ до максимально высокого (на данный момент) уровня. Именно на них происходит тренировка и закрепление двигательных навыков (а также на гаммах и упражнениях, которые являются важным подготовительным материалом для этюдов).

Для того чтобы ученик был подготовлен к решению двигательных задач в этюде, он должен пройти все этапы освоения произведения. Только в случае последовательного технического освоения всех элементов возможен (но не гарантирован) положительный результат работы. Назову все эти этапы:

1. разбор текста и аппликатуры (сразу же ребёнку даётся общее представление о форме и образной сфере произведения);
2. анализ фактуры этюда и технических трудных мест, раскладывание всей фактуры на отдельные движения и технические формулы;
3. выучивание отдельно самых мелких движущихся звуков (обычно это шестнадцатые), определение контуров пассажей;
4. выучивание отдельно всего тематического материала;
5. встраивание мелких звуков и пассажей в тематический материал;
6. работа над переносом рук и изменением позиций рук;
7. сборка этюда по частям;
8. постепенное увеличение темпа за счёт изменения диригируемых долей: от мелких к более крупным;
9. постепенное достижение предельно быстрого на данный момент темпа, тренировка этюда на выносливость, создание запаса прочности;
10. последняя проверка: может ли ученик сыграть этюд с первого раза без помарок и ошибок.

Переход на каждый последующий этап работы возможен только после того, как освоен предыдущий. На практике много времени обычно занимает процесс освоения нотного текста (см.

пункты 1-6). Нередко случается так, что работа над этюдом заканчивается на стадии сборки и, в лучшем случае ученик играет выученный этюд в сдержанном темпе без ошибок. На самом же деле на стадии сборки процесс технического освоения этюда только начинается. Для того чтобы достичь результата (имеется в виду исполнение этюда в темпе, указанном автором), не менее половины времени должно быть отведено для достижения полной технической свободы и приобретения навыка скоростной игры. Важно также по истечении двух-трёх месяцев проверить полученный результат и попросить ребёнка вспомнить и сыграть основательно выученный и технически проработанный этюд. **То, что осталось у него в памяти - это и есть показатель уровня его двигательных навыков на сегодняшний день.** Посредством такой проверки педагог может объективно оценить, чему он научил ученика, а ученик может проверить, насколько он хорошо усвоил то, чему его научили.

Интересно, что в результате такой проверки хорошо выявляются слабые стороны ученика и свойства его памяти. Здесь возможно несколько вариантов. Например, пальцы хорошо «запомнили» движения, но ученик играет грязно, неточно. Следовательно, слабой стороной такого ученика является слух и в будущем следует обратить внимание на слуховые методы работы. Или другой вариант. Ученик хорошо помнит этюд, но движения его пальцев выходят из-под контроля. Он играет быстро, но неровно, плохо удерживает ритм. Соответственно с таким учеником целесообразно заниматься этюдами и упражнениями для укрепления его пальцев. Различные варианты можно продолжить. Если же ученик может исполнить этюд в быстром темпе с незначительными техническими погрешностями (например, случайно задел не ту клавишу), то можно сделать вывод, что ученик ~~многому~~ научился и приобрёл определённые двигательные навыки. Не случайно А. Д. Артоболевская уделяла такое большое внимание проверке уже пройденных этюдов.



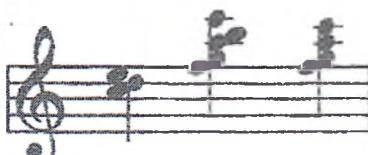
Развитие пианистического мышления.

Умение играть на фортепиано бегло и четко связано не только с развитием пианистического аппарата, но прежде всего со способностью быстро думать, отчетливо, с опережением представляя себе смысл выполняемой задачи. Поэтому важнейшей предпосылкой воспитания техники юного пианиста, является развитие его внимания. Кроме того, не последнюю роль в технической оснащенности учащегося играют скорость его речи и качество дикции. В связи с этим разучивание стихотворений, скороговорок, исполнение технически трудных пассажей с произнесением названия каждого звука, либо определенного звукосочетания (“та-та-та”, “ля-ля-ля” и т.д.) могут существенно помочь в совершенствовании пианизма.

Одним из наиболее значимых факторов качества техники учащегося может стать также развитие навыка мышления позиционными комплексами. Опишем приемы и формы работы, способствующие воспитанию данного навыка на примере изучения этюда №15 К.Черни (под редакцией Гермера).

Разучивая отдельно правой рукой 1-ю фразу этюда ребенок с помощью педагога должен выполнить следующие задания:

- разбить пассаж на позиции;
- собрать каждую позицию в созвучие и несколько раз последовательно эти созвучия исполнить;



- исполнить поочередно каждую позицию с небольшими паузами между ними;



- проучить каждую позицию приемами, способствующими развитию моторики (см. схему №8);
- играть, постепенно сокращая паузы между позициями, и довести исполнение до правильного ритма;
- то же сделать со 2-й фразой;
- исполнить сначала созвучиями (собранными позициями), а затем позициями с паузами две фразы подряд (паузы постепенно сокращаются до правильного ритма);
- и т.д., накапливая фразы и разделы этюда.



Лариса

К вышеизложенному добавим также, что более быстрому исполнению пассажа может помочь прием «бусинки», благодаря которому трудный в техническом отношении пассаж психологически «скжимается». Учащийся должен сыграть сначала две ноты, затем три и т.д., прибавляя по одной ноте, дойти до конца пассажа (как бы нанизывая бусинки на нить). Уровень исполнения технически трудных мест часто зависит еще от 2-х факторов: темпа и ритма. У выдающихся пианистов, к примеру, при метрономически обычных темпах качество ритма и артикуляции столь высоко, что создается эффект невероятно быстрой игры. Поэтому важно с юного возраста приучать пианиста к выбору темпа, в котором все, что хочешь высказать, говорить в естественном, не судорожном или суеверивом движении, в ритме, контролируемом сознанием. Одним из приемов, позволяющих выучивать пианистически неудобные места является метод «увеличительного стекла», когда собственно трудное место внимательно проигрывается в преувеличенном медленном темпе (как бы рассматривается в лупу). Затем весь пассаж с каждым разом при повторениях исполняется все подвижнее. Исключение составляет только трудное место: оно по-прежнему звучит медленно. С увеличением темпа пассажа скорость исполнения неудобных мест постепенно (очень постепенно) увеличивается. Некоторое время (несколько дней) соотношение темпов исполнения всего пассажа и этих нескольких нот сохраняется (пассаж звучит быстрее). Затем разница стглаивается.

Неоценимую помощь оказывает пианисту в совершенствовании техники вспомогательные упражнения, основанные на материале разучиваемых пьес. В качестве примера приведем упражнения, возможные при разучивании пассажа из сонатины Л.Гедике.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974

2. Артоболевская А. Хрестоматия маленького пианиста. М., Советский композитор, 1991.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., Музыка, 1961.
4. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов. В кн. «Фортепианное исполнительство», выпуск 2, 1968.
5. Мильштейн Я. Вопросы теории и методики исполнительства. М., 1983.
6. Москаленко М. Ещё раз о фортепиано. М., АСЛАН, 1997.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, М., 1961.
8. Перельман Н. В классе рояля, Л., Музыка, 1975.
9. Сраджев В. Развитие беглости в технической работе пианиста. Елец, МУЗА, 2000.
10. Теплов Б. Психология музыкальных способностей, М., 1947.
11. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Санкт-Петербург, Композитор, 1999.
12. Теория и методика физического воспитания. Часть 1. М., 1975.
13. Тимакин Е. Воспитание пианиста. М., «Советский композитор», 1984.
14. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. М., Классика - XXI, 2002.