**ОСНОВЫ МЕТОДИЧЕСКОЙ РАБОТЫ НА НАЧАЛЬНОМ**

**ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ**

**Семенова М. А.**

*преподаватель по классу фортепиано*

 *КГКП «ДМШ №1» ГУ «Отдел образования РК, ВКО, Семей»*

*marina620602@mail.ru*

Основа начального обучения игре на фортепиано - это воспитание художественного мышления учащегося, эмоциональной отзывчивости на музыкальные впечатления.

С первых уроков необходимо развивать в учениках способность понимать выразительность музыки с постепенным все более тонким и «дифференцированным» слуховым восприятием музыкальной ткани (умение вслушиваться в звучание и добиваться правильной фразировки мелодии, каждого голоса в отдельности и в их сочетании, нужной звучности при исполнении мелодии с аккомпанементом и т.п.).

Самой доступной и понятной для ребенка формой приобщения к музыке является пение со словами. Поэтому первые нотные примеры рассчитаны на пение по слуху сначала простейших звуковых сочетаний, а затем маленьких песен с последующим подбиранием их на фортепиано.

Попутно с этими занятиями педагог должен постепенно знакомить учащегося с клавиатурой и названием клавиш, с основами музыкальной грамоты (правила нотной записи, понятие о счете и различной длительности нот, расположение нот на нотоносце, обозначение пауз, их значение и т.п.).

Параллельно с развитием слуха и ознакомлением с музыкальной грамотой ученику следует объяснить, как нужно сидеть за инструментом, и начать с ним работу над выработкой правильных игровых приемов. Материалом для этого должны служить подбираемые по слуху, а затем и разучиваемые по нотам примеры. В дальнейшем, для развития и закрепления различных технических навыков, дополнительно вводятся специальные упражнения к пьесам и этюдам.

В процессе работы с учащимся необходимо прививать ему правильные навыки игры по нотам (точное выполнение нотного текста, внимательное отношение к счету, штрихам, аппликатуре, умение играть, не глядя на клавиатуру и пр.). Ученику следует объяснить простейшие правила аппликатуры, основанные на естественной последовательности пальцев в пределах позиции руки; в дальнейшем нужно указать учащемуся на аппликатурные приемы при переходе из одной позиции в другую.

Разучивая нотные тексты, целесообразно заставлять ученика считать вслух. Когда же учащийся осознает и усвоит метрические и ритмические соотношения звуков, он должен уже играть, не считая вслух и не отвлекая этим себя от контроля за качеством звучания и выразительностью музыкального исполнения.

Работая с учеником над произведением (начиная от одноголосных мелодий и переходя постепенно к различным видам сочетания мелодий с подголосками и аккомпанементом), педагог должен приучать учащегося вслушиваться в музыкальную ткань сочинения, добиваясь не только точного исполнения нотного текста и правильной фразировки, но и осмысленной передачи содержания и характера музыки. Выполнение этих задач во многом зависит от умения преподавателя ярко, образно и понятно рассказать ученику о содержании произведения, обратив его внимание на выразительные средства, которыми раскрывается музыкальный образ пьесы. Большое значение для художественного развития учащегося имеет и игра сочинения самим педагогом (проигрывание в целом и показ отдельных деталей с пояснением приемов их исполнения).

Воспитывая навыки осмысленной серьезной работы над произведением, преподаватель должен требовать от ученика разучивания пьес и этюдов не только двумя руками, но и каждой рукой отдельно. Такой способ дает возможность сосредоточить внимание на мелодии или аккомпанементе и добиться наибольшей точности и наилучшего качества выполнения музыкального рисунка. Проигрывание каждой рукой отдельно способствует также лучшему запоминанию текста. На уроках полезно заставлять учащегося спеть или проиграть мелодию пьесы под аккомпанемент педагога или, наоборот, играть ему мелодию, поручив исполнять один аккомпанемент.

С самого начала обучения весьма важно приучать ученика к транспонированию. Такие упражнения способствуют развитию слуха, памяти и ориентировке на клавиатуре.

Развитию памяти и умению учить на память необходимо уделять самое пристальное внимание с первого же года обучения. Учащегося следует приучать учить пьесу на память так же, как он учит наизусть стихотворение (по фразам, четверостишиями и т.п.), запоминая при этом строение мотива, фразы, характер движения, рисунок аккомпанемента и пр.

Если в начале обучения работа ученика в основном протекает в классе при активном воздействии преподавателя, то постепенно учащийся должен все больше и больше приучаться к самостоятельным занятиям над получаемыми заданиями. К концу первого года обучения ученик должен самостоятельно, пользуясь полученными указаниями педагога на уроке, разбирать дома (по возможности выучивая при этом и на память) заданные пьесы и этюды. При этом необходимо внимательно проверять, как учащийся работает, расспрашивая его, какими приемами и способами он учил дома заданное и заставляя на уроке показать, как он занимался.

В результате первого года обучения ученик должен научиться выразительно, достаточно полным и певучим звуком играть мелодию с несложным аккомпанементом и простейшими приемами подголосочной полифонии, уметь передать музыкальный образ и характер исполняемых пьес, пользуясь динамическими красками (преимущественно приемом контраста forte и piano) и различными приемами звукоизвлечения: legato, non legato, staccato.

Среди технических навыков, вырабатываемых на этюдах и упражнениях, предусматривается овладение пятиклавишными последовательностями, различными позиционными построениями с передачей движения из руки в руку, гаммами (4-5 мажорных гамм в две октавы в прямом и расходящемся движении и 1-2 минорные гаммы в прямом движении), короткими арпеджио (по три звука), аккордами (по три звука), кистевым staccato в подвижном темпе и быстрыми, легкими перебросами руки на широкие расстояния (скачки).

**Развитие навыков координации на начальном этапе обучения.**

Одной из особенностей игры на фортепиано является то, что исполнитель один, без помощи сопровождения, должен охватить все элементы музыкальной ткани и согласовать их между собой таким образом, чтобы наиболее ясно донести до слушателя как крупный план, так и мельчайшие детали художественно-музыкального замысла композитора. Чтобы выполнить эти задачи, пианист должен обладать большим комплексом навыков, главным из которых является способность координации. Координация необходима пианисту для того, чтобы в процессе исполнения сохранить независимость каждого элемента музыкальной фактуры, и в то же время не разрушить гармоничную связь отдельных линий, подчиняя их основному направлению движения и развития музыки.

Необходимо отметить также, что умение правильно скоординировать составные части музыкальной ткани служит залогом той исполнительской свободы, которую иногда напрасно ищут в чисто мышечном освобождении отдельных участков пианистического аппарата.

Недостатки владения координацией отрицательно сказываются на исполнении как произведений сложного многопланового строения, так и пьес невысокой степени трудности.

Говоря о координации подразумевают прежде всего согласование движений пианиста, так как все без исключения пианистические задачи осуществляются через двигательный процесс. Однако нельзя забывать о том, что игровые движения зависят и даже определяются мысленно-звуковой картиной, сложившейся в представлении исполнителя. Выдающийся пианист И. Гофман говорил: «Если мысленная картина ясна, руки выполнят ее без затруднений». Следовательно, чтобы скоординировать игровые движения, надо мысленно создать звучащую картину взаимодействия элементов музыки. Таким образом, приобретение навыков координации движений тесно увязано с развитием мышления, слуха, техники. Навыки координации необходимы пианисту как для решения сложных задач интерпретации, так и для овладения элементарными пианистическими приемами.

**Навыки координации в начальном периоде обучения.**

Задачи, связанные с координацией, возникают уже на первых порах музыкальных занятий, где намечаются первые необходимые навыки координации, объединяющей все 3 фактора: мышление, слух двигательно-игровой процесс.

Особое внимание нужно обратить на развитие техники, в частности, способности пианистического аппарата к гибкому воздействию всех его звеньев: такая способность облегчает практическую реализацию музыкального представления: недостаточная же гибкость технического аппарата затрудняет координацию движений, а следовательно препятствует точному воспроизведению звуковой картины, сложившейся в представлении исполнителя.

Формирование первых технических навыков начинается с знакомства ребенка с инструментом. В этом смысле «техника» означает поначалу изучение и освоение клавиатуры, производимое посредством пианистических приемов. Ученик знакомится с миром клавиш и звуков с помощью крупных движений кисти и пальцев; тем самым одновременно развивается его осязательное чувство и формируется способность слухового контроля. Так мы приобщаем ребенка к пианистическим навыкам, которые затем становятся сознательными и постепенно автоматизируются.

**Формирование правильной посадки и положения корпуса за роялем**

Важную роль в формировании правильного звукоизвлечения, свободы игрового аппарата играет посадка и положение корпуса за инструментом.

Для этого требуется твердая основа и упругая опора. Для твердой основы нужен, прежде всего, хороший, прочно стоящий на месте стул. Вращающиеся «специально фортепианные» стулья совершенно не пригодны, нельзя также сидеть на мягком, пружинящем стуле.

Что же касается упругой опоры, то здесь можно установить, что задачи отдельных частей тела (в качестве упругой опоры) далеко не одинаковы по значительности. В поглощении отдачи клавиши главную роль играет рука; формирование динамики происходит также, главным образом, за счет работы руки. Следовательно, нужно обеспечить ее движениям полную свободу, а это можно сделать только при условии приспособления, подчинения этой задаче движений всего корпуса, Движение корпуса необходимо для того, чтобы играющий мог применять в различных технических формах разнообразное (согнутое или выпрямленное) положение руки. Корпус подчиняется руке и в своих боковых движениях (наклонах вправо и влево). Итак, тело пианиста должно иметь возможность свободно двигаться во всех направлениях, Поэтому следует избегать вогнутого сиденья. Нужно позаботиться о том, чтобы ноги могли прочно опираться. Слишком глубокая посадка будет препятствовать опорной роли ног и тем самым делать неуверенными движения корпуса. Но и на самом краю стула сидеть тоже неудобно, ибо в таком случае большая часть тяжести тела падает на ноги. В таком положении корпус также не может свободно двигаться; тело попадает в очень напряженное положение. Играющему приходится как бы опираться на фортепиано, чтобы сохранить равновесие, и это неминуемо вызовет состояние неустойчивости и необходимость достаточно чутко регулировать сопротивление на каждом ударе, а оно в таком случае будет постоянно преувеличенным.

При правильной посадке мы опираемся и на ноги, но основная сила тяжести падает на стул. При таком положении корпус свободно двигается в любую сторону. Движения корпуса должны помогать рукам, но ни в коем случае не являться самоцелью. Излишнее раскачивание мешает рукам принимать удобную позицию, а значит оно так же вредно, как и совершенно неподвижный корпус.

Ученик, имеющий низкий рост или короткие ноги, вынужден садиться ближе, но и в этом случае, нужно стараться, чтобы основная опора была на стул. При выборе высоты сиденья нужно исходить из того, в каком положении активные маховые органы легче всего смогут выполнять свою работу.

Слегка вытянутые, находящиеся немного выше клавиатуры, руки облегчают быструю игру октав и аккордов. Для быстрой же пальцевой техники, наоборот, лучше если рука находится немного ниже клавиатуры.

Непременным условием уверенной динамики пальцевой игры является низкое положение руки. При высоком положении приходится предотвращать ошибки, вытекающие из динамической неуверенности, а это можно сделать только двумя способами: либо преувеличением деталей динамического рисунка, либо - даже за счет этого рисунка - стремиться во что бы то не стало к ровному звучанию. Первое создает искусственность, а второе - механичность игры. В обоих случаях страдает непосредственность исполнения.

Из этого можно заключить, что высокая посадка обедняет выразительность пальцевой техники. Итак - динамическая точность ударов пальцев требует их низкой позиции. Поэтому при игре согнутыми пальцами пианисты обычно опускают 1-ю фалангу; можно заметить, что в наиболее трудных местах многие инстинктивно горбятся. Основываясь на всех этих наблюдениях, можно при определении правильной посадки исходить из следующего: если пианист высок, то он должен сесть на стул настолько глубоко, чтобы корпус мог совершенно свободно двигаться во все стороны и возможно было бы прочно, удобно поставить ноги. Стул должен находиться на такой высоте, чтобы локоть попал в одну плоскость с клавиатурой. В таком положении удобно выполнять и пальцевую, и октавную, и аккордовую технику. Высота сидения определяется соотношением корпуса и руки.

Исполнитель с высоким туловищем и короткой верхней части руки должен сидеть на очень низком стуле, в то время как длинная верхняя часть руки заставляет, наоборот, садиться как можно выше. Нужное расстояние от стула до инструмента нельзя определить даже с относительной точностью. Здесь имеет значение длина предплечья, длина верхней части руки и особенно их соотношение. Единственно, что можно с уверенностью сказать, это то, что каждый пианист должен сидеть на таком расстоянии от инструмента, которое обеспечивает и удобное движение обеих частей руки, и свободное движение корпуса вперед и назад.

Бедра должны находиться либо в горизонтальном, либо чуть в наклонном положении, в этом случае ноги хорошо помогают свободному движению корпуса.

Чересчур высокая посадка вынуждает все тело усиленно напрягаться, а чрезмерно низкая, когда бедра подняты к корпусу - снижает опорную роль ног (т.е. опять происходит ненужное напряжение туловища).

До сих пор еще многие пренебрегают правильностью посадки. А ведь это влияет на техническую сторону игры пианиста, как на игру скрипача влияет положение в его руках скрипки. Многие пианисты пользуются на концертах своим собственным стулом, обеспечивая себе этим раз и навсегда определенную, выбранную ими высоту посадки.

Особенно трудно добиться правильной посадки у детей. Ноги у них обычно опираются не на пол, а на подставку. Если ребенок «болтает» ногой, то вынужден либо напрягать свое туловище, либо опираться на инструмент. Необходимо следить за тем, чтобы ученик не только на уроке, но и во время домашних занятий сидел на прочном, твердом стуле соответствующей высоты и имел под ногами подставку.

Закрепить осанку и помочь найти правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата поможет ряд гимнастических упражнений. Они активизируют и укрепляют мышцы, участвующие в работе пианиста, приводят аппарат и весь организм в рабочее состояние.

1. Раскрепощение мышц шеи, рук, плечевого пояса. Поднимаясь на носки, медленно и плавно, вместе с вдохом поднять ненапряженные руки вверх; кисти висят свободно. Затем слегка развести руки в стороны и вместе с выдохом свободно наклонившись вперед, тяжело уронить расслабленные руки вниз. Голову опустить - в таком положении руки раскачиваются до тех пор, пока - неостановятся.
2. Свободные повороты головы - вверх и вниз, вправо и влево.
3. Дыхательное упражнение: не поднимая плеч, сделать глубокий вдох, так чтобы легкие до конца наполнились воздухом и грудная клетка расширилась. Выдох - постепенный бесшумный и полный.
4. Чувствуя прогнутую спину и не поднимая плечи потрясти поднятыми вверх кулаками.
5. Держать перед собой 1 м и 2 м пальцами воображаемое полотенце. Поворачиваться на «стержне» - вправо и влево.
6. Смена уровня опоры рук («3 этапа»). Руки спокойно лежат на коленях «На раз» положить их на крышку рояля, «два» - на пюпитр. «3» -на крышку, «4» - на колени. При подъеме рук локти не опускать.
7. Круговые движения рук в разные стороны.
8. Повороты вытянутых вперед рук ладонями вверх, ребром - ладонями вниз и т.д.
9. Рисование в воздухе любых закругленных линий поочередно 2м и 5м пальцами, ощущая палец, как продолжение руки.
10. Активная супинация и пронация опущенными руками, кистями, предплечьями.
11. Упражнения для ног:

а) свободно отклонять колено в стороны, опираясь на пятку.

б) легко вибрировать ногой

в) поворот стоп - вправо и влево.

**Список использованной литературы:**

1. Николаев А. «Методические рекомендации по работе с начинающими» изд. «Музыка», 1970 г.
2. Тимакин Е.М. «Навыки координации в развитии пианиста»

изд. «Современных композитор», 1987 г.

1. Шмидт - Шклодская А. «О воспитании пианистических навыков»

 изд. «Музыка», 1988 г.

1. Бекина СИ. «Музыка и движение» изд. «Просвещение» 1993 г.
2. Савинский С. «Работа пианиста над музыкальным произведением»

изд. «Музыка», 1994 г.