

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Наиболее эффективным путем введения детей в мир музыки является их исполнительская деятельность. Именно в исполнительской деятельности наиболее эффективно развиваются музыкальные способности, вкусы и интересы детей. Очень важно, чтобы инструментальное исполнительство уже на начальном этапе было достаточно качественным. Качество игры зависит от сформированных основных исполнительских приемов игры на инструменте. Поэтому очень важно при воспитании молодых исполнителей развивать технические навыки.

Вопросам развития техники игры на фортепиано посвящено немало статей (В.В. Дельнова, С.И. Савшинский, Л.Г. Арчажникова, Л.А. Баренбойм, Г.Г. Нейгауз и др.). Но, как правило, эти статьи адресованы формированию навыков игры на фортепиано у учащихся старших классов ДМШ, средних профессиональных и высших учебных заведений. Значительно меньше этот вопрос освещен относительно формирования навыков фортепианной игры на начальном этапе обучения. В то же время именно в этот период закладываются основы исполнительской техники. Данное **противоречие** позволило сформулировать **проблему** исследования: с помощью каких методов возможно развивать технические навыки в частности, навыки игры легато и стаккато у детей на начальном этапе обучения игре на фортепиано.

Стремясь решить эту проблему, мы избрали для исследования **тему**: «Формирование начальных навыков игры на фортепиано у учащихся ДМШ».

Объект исследования – процесс обучения игре на фортепиано учащихся младших классов ДМШ.

Предмет исследования – методы и приемы формирования начальных навыков игры на фортепиано (легато и стаккато) у учащихся младших классов ДМШ.

Цель работы – выявить наиболее эффективные методы, с помощью которых можно формировать указанные выше начальные навыки игры на фортепиано.

Для достижения данной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) раскрыть содержание понятия «фортепианная техника», дать общую характеристику фортепианной технике;
- 2) выявить изложенные в методической литературе методы и приемы формирования начальных навыков игры на фортепиано;
- 3) обобщить опыт работы педагогов-пианистов г. Перми по изучаемой проблеме;
- 4) проверить в опытной работе эффективность предложенных нами подходов по формированию у учащихся начальных навыков игры на фортепиано.

Методы исследования – анализ, систематизация, обобщение методической литературы, наблюдение, интервьюирование, опытная работа.

Новизна работы заключается в разработке авторского подхода к работе по формированию технических навыков (легато и стаккато) на начальном этапе обучения, учащихся ДМШ игре на фортепиано.

Практическая значимость исследования: результаты исследования могут быть использованы преподавателями фортепиано в ДМШ и школах искусств, студентами музыкально-педагогических отделений и факультетов в их работе с учениками-пианистами.

ГЛАВА 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ И МЕТОДЫ ЕЕ РАЗВИТИЯ

1.1 Фортепианная техника: сущность понятия, ее разновидности

Техника нужна во всех видах искусства. Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Пианистическая техника и ее элементы настолько сложны, что без специальной и долговременной кропотливой работы овладеть этой техникой будет невозможно. Эта работа начинается с первого момента знакомства с клавиатурой и протекает в течение всей жизни пианиста. Не зря обучение на фортепиано принято с раннего детства – это связано с трудностями приобретения технических навыков и умений.

Обратимся к рассмотрению содержания понятия «фортепианная техника». Понятие «техника» не имеет однозначного определения.

Л.Г. Арчажникова считает, что «техника – это овладение качеством звукоизвлечения и разными видами фортепианного туше, педализацией и аппликатурными принципами, фразировкой и динамическими контрастами, агогикой и, конечно, различными видами сугубо технических трудностей» [5, с. 35]. Г.М. Цыпин говорит, что «техника музыканта-исполнителя – это скорость и точность пальцев, беглость и ловкость их. Техника пианиста – это скорость плюс звуковая и ритмическая ровность». Также он считает, что есть техника в широком и в узком смысле слова. В узком смысле – техника это все то, что характеризуется словами: ловко, четко, с блеском, без видимого напряжения и т.д. Техника исполнителя в широком смысле – это способность музыканта выразить свои чувства и эмоции [37, с. 113]. По мнению Е.Я. Либермана, под фортепианной техникой понимается «та сумма умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается

нужного художественного, звукового результата» [22, с. 8]. А.А. Абдуллина в своем учебно-методическом пособии говорит о том, что «исполнительская техника музыканта – сложный «синтез психических и анатомо-физиологических факторов», в определенной мере обусловленный конструкцией инструмента, его выразительными возможностями и исторический сложившейся, лишь ему свойственной технологией звукоизвлечения» [1, с. 15]. Б.В. Асафьев однажды сказал: «Техника есть умение делать то, что хочется...» [37, с. 113].

Сравнивая между собой данные определения, мы видим, что авторы описывают их по-разному. В то же время в них есть и общее. В нашей работе под фортепианной техникой мы будем понимать совокупность умений, навыков и приёмов, с помощью которых достигается выразительное художественное звучание.

Рассмотрим далее какая фортепианная техника существует и как ее понимают разные авторы.

А.В. Бирмак говорит о том, что существует техника крупная, которая включает в себя аккорды и октавы, а также мелкая техника, то есть пальцевая игра [11, с. 79]. А.П. Щапов, рассматривая вопрос о фортепианной технике, как и А.В. Бирмак обозначает два крупных вида: исполнение пальцевых узоров, что подразумевает под собой мелкую фортепианную технику, и игра октав, которая позиционируется как крупная техника [42, с. 73].

Исполнительские навыки состоят из многих частей, и различные авторы по-разному определяют их структуру. Так, Г.Г. Нейгауз считает, что фортепианная техника подразделяется на несколько элементов.

Первый элемент - взятие одной ноты. Взятие одной ноты уже само по себе считается задачей, которая интересна сама по себе, а также интересна в познавательном отношении. Сравнивая словесное «А» с взятием одного звука получается, что «А» сказанное имеет большое преимущество перед одной нотой. Преимущество заключается в том, что в речи одним звуком

можно изобразить какое-либо выражение, в то время как один звук, исполненный на фортепиано, не будет считаться музыкой, музыкальной речью; музыка начинается, как минимум с двух звуков [28, с. 103]. Второй элемент – это, конечно же, взятие двух, трех, четырех и так далее нот. При многократном повторении двух звуков получается трель [28, с. 104]. Третий элемент – различные виды гамм. В данном случае автор говорит о том, что в этом разделе появляется новое – по отношению к предыдущему. Новое в том, что рука не заключена в одну позицию, а переносится на разное расстояние влево или вправо по клавиатуре [28, с. 106]. Четвертый элемент – арпеджио (ломаный аккорд) во всех его видах (по трезвучиям и всевозможным септаккордам) [28, с. 107]. Пятый элемент – двойные ноты (от секунд до октав; до нон и децим) [28, с. 108]. Шестой элемент – вся аккордовая техника, то есть трех-, четырех- и пятизвучные одновременные сочетания нот в каждой руке. Главным, автор считает полнейшую одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях и умение выделять отдельный звук в аккорде в других случаях [28, с. 114]. Седьмой элемент – переносы руки на большие расстояния, так называемые «прыжки» и «скачки». Чистота зависит от внимания, зоркости, воли и тренировки [28, с. 116]. Восьмой элемент – полифония. В этом разделе автор определяет занятия полифонией не только лучшим средством развития духовных качеств у пианиста, но и чисто инструментальных, технических, так как ни что не может научить «пению» на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах [28, с. 118].

Й. Гат в своей книге «Техника фортепианной игры» разновидности техники делит таким образом:

1. Легато и стаккато. Легато – это непрерывное звучание отдельных нот [12, с. 115]. Под стаккато понимаются все виды игры, при которых длительность, указанная в нотном тексте, не выдерживается и играется раздельно, отрывисто [12, с. 118].

2. Октавная и аккордовая техника. Самым основным требованием октавной и аккордовой техники, автор считает одновременность извлечения звуков. Одновременность – требует, чтобы вся кисть работала как единый орган. «Хватка» кисти означает, по его мнению, что за счет того, что мышцы пальцев одновременно сокращаются и разгибаются они стоят более крепко и подтянуто [12, с. 123].

3. Глиссандо. Глиссандо означает, что звуки извлекаются не по отдельности, а путем проведения кисти одним движением по всей клавиатуре [12, с. 159].

4. Гаммы. При исполнении гамм, самое сложное заключается в том, что должен быть плавный, непрерывный и одинаково сильный звук. Но проблема в том, что при игре гамм нужно подкладывать первый палец. Поскольку он доходит до клавиши не вертикальным, а косым движением, к тому же он менее поворотлив, чем остальные пальцы, здесь нужно правильное движение кисти. При неправильном повороте кисти или руки игра может получиться не гладкая [12, с. 174].

Перед тем как приступить к первым упражнениям на фортепиано, А.А. Николаев советует учащемуся усвоить нумерацию пальцев. Вначале мелодии он считает, что целесообразно исполнять нон легато, подбирая их один пальцем, лучше всего третьим и постепенно переходить к использованию других пальцев (второго и четвертого). Далее идет связанное исполнение мелодий (легато). Ноты, объединенные лигой, нужно играть связано. Связное исполнение называется легато. Во время исполнения легато, следует внимательно прислушиваться к тому, как один звук сменяется другим [29, с. 8].

Л.А. Баренбойм в сборнике «Путь к музыке» приводит ряд двигательных упражнений, которые проводятся без инструмента. «Звуковые жесты», переносы рук по дуге, не сильные удары по столу или крышке инструмента всеми пальцами кистевым движением или каждым пальцем в отдельности – все это является одновременно и «школой ритмики», и

тренировочными упражнениями, которые выполняют в процессе обучения полезную функцию.

В практических занятиях преподаватель систематически и последовательно развивает разнообразные стороны технического мастерства учеников, связывая эту работу с исполнительскими задачами и приучая учащихся сознательно работать над овладением пианистической техникой.

Какие виды техники осваивает ребенок в первый год обучения? Их круг очень большой. В этом круге различные пальцевые последовательности, начиная от самых простых мелодий, которые рассчитаны на пение со словами и на подбор по слуху. Также передача мелодической линии из одной руки в другую, двойные ноты, узкие аккорды; переносы из одной октавы в другие; несложная, но разнотипная координация рук; «деление» руки – ведение одной рукой мелодию и элементы аккомпанемента; игра разной артикуляцией [8].

Проведя анализ литературы, нам удалось установить, что:

Фортепианная техника – это совокупность умений, навыков и приёмов, с помощью которых достигается выразительное художественное звучание. Есть различные виды фортепианной техники. Она разделяется на мелкую и крупную. К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике — тремоло, октавы, аккорды и скачки.

1.2 Методы и приемы развития начальных навыков игры на фортепиано

Методы обучения – это совокупность путей, способов достижения целей, решения задач образования [51].

Приемы обучения – это подробное планирование действий учащихся для достижения конкретных целей [52].

Под навыком в данной работе понимается умение исполнять различные элементы фортепианной техники, сформированные путём повторения и доведения до автоматизма.

Многие педагоги-музыканты в своих учебных пособиях не раз затрагивали тему развития фортепианной техники. Мы посмотрим, какие методы и приемы лучше всего подходят для младших школьников, по мнению разных авторов.

Извлечение звука на любом инструменте требует определенного движения. Движения исполняющего на фортепиано помимо своей целесообразности, могут сами по себе обладать некой выразительностью. В этом случае стоит рассматривать его как прием, который необходим для извлечения звука из инструмента, а также как жест, выражающий эмоцию играющего. Нередко при развитии техники, ключевой целью ставят «быстроту», не обращая внимание на ясность и глубину звука. Получается, что пальцы просто «пролетают» по верхам клавиатуры, а временами бывает так, что они просто «проскакивают» по воздуху не задевая клавиш. В данном случае уху не представляется возможным услышать каждый звук, и к тому же оно и не стремится это делать. Что уж говорить о том, что при недостаточном внимании к звуку, опоре и цепкости кончиков пальцев наносится огромный урон музыкальной выразительности и технической ясности.

В связи с вышесказанным, первый элемент, который мы будем рассматривать – это прием звукоизвлечения.

В книге Е.П. Макуренковой «О педагогике В.В. Листовой» написано следующее: говоря о приемах звукоизвлечения фортепианного звука, следует предостеречь от одного распространенного недостатка, характерного для начала обучения. Педагог с самых первых уроков должен следить, чтобы ученик не приучался к излишнему давлению на клавишу, ведь клавиши дальше своих пазов идти не могут. Давление – это неубедительный жест, он не приносит никакой пользы, отрицательно влияя на звук и технику. В

быстром темпе давление на клавишу недопустимо. Скорость движения должна быть как бы обратно пропорциональна нажиму на клавиатуру. Взявши от руки вес и тяжесть, кисть после извлечения звука перестает давить на инструмент. Надо научиться мгновенно освобождать руку от усилий. Давление вредно, оно парализует руки.

В основу первого прикосновения к клавише должно быть взято дыхание. Вдох – предыкт, взмах руки, после чего идет звукоизвлечение и снятие руки – выдох. Снимать руку надо спокойно, а падение ее должно быть веским. Форма пальца соответствует арке и существует в природе – в слегка закругленном положении пальцев и кисти. В положении рук на клавиатуре Листова большое внимание уделяет арке. Арка – это форма пальца, форма свода кисти. Форму лежащей на боку арки сохраняет вся рука, будучи чуть согнута в локте. В этом положении очень полезно бывает показать ученику мягкие круговые движения кисти [25, с. 56].

В.В. Дельнова в статье «Развитие фортепианной техники на начальной стадии обучения» сходится во мнении с педагогикой В.В. Листовой. Опора пальцев – понятие глубины клавиши. Создается впечатление, будто пальцы поддерживают руку. Начальный навык игры нон легато связан со свободным, пластичным движением руки: мягкий подъем, кисть как будто «отдыхает» в это время; далее плотное погружение руки в клавиатуру на кончик пальца (не ударяя). Правильное движение зависит от плотного и напевного извлекаемого звука [16, с. 88].

Е.Ф. Гнесина в «Фортепианной азбуке», также как и В.В. Дельнова считает, что для того чтобы развить правильные ощущения и элементарные двигательные навыки, учащемуся стоит давать упражнения в виде отдельных звуков – нон легато. Эти звуки должны извлекаться плавным, свободным, а также мягким падением руки на клавишу. Пианист должен научиться плавно и мягко опускать руку на клавиатуру, а затем легко и спокойно поднять ее, после того, как извлечет нужный звук. Звук в данном случае должен получиться полным и певучим. Лучше всего проделывать такие упражнения

сначала только третьим пальцем. После чего первым и пятым, делая акцент то на пятом пальце, то на первом [14, с. 3].

Абсолютно иную методику предлагает А. Шмидт-Шкловская в своем учебном пособии «О воспитании пианистических навыков». При извлечении одного звука нужно считать на «четыре». Перед тем как начать упражнение и на паузах (счет «три-четыре») руки должны лежать на коленях. При счете «раз-два» нужно извлечь звук поочередно каждым пальцем одной рукой, затем другой. Движения должны быть спокойными, не суетливыми, исполняться в медленном темпе. Это нужно для того, чтобы успеть дослушать до конца звучание струны. Нужно все время следить за звуком. Он должен быть плотным и одинаковым у всех пальцев. Играть следует и на черных клавишах. Это полезно для того, чтобы мускульно ощутить подъем руки и удобное положение кисти. Чтобы найти состояние «проводимости звука», перед тем как выполнять упражнение нужно поднять руки вверх и почувствовать насколько они легкие. Когда происходит момент звукоизвлечения ощущение должно быть противоположным: вес руки передается со спины к кончику пальца, а через него – клавише [40, с. 28].

Для того чтобы проверить опору и «проводимость звука» нужно:

а) неиграющей рукой нужно «покачаться» сверху на кисти, предплечье и плече той руки, которая играет, и почувствовать, как рука пружинит и «пропускает звук» в клавишу.

б) опять же свободной рукой приподнимается локоть, плечо и предплечье играющей руки. Это проверка на их легкость. При этом получается, что кисть, предплечье и плечо как бы «включаются» друг в друга [40, с. 29].

Прием звукоизвлечения подразумевает под собой ряд некоторых навыков, такие как легато, стаккато, нон легато и так далее. Исходя из этого мы считаем целесообразным перейти к следующему техническому элементу – навыку игры легато.

Й. Гат в своей книге «Техника фортепианной игры» говорит о том, что легато – это непрерывное звучание отдельных нот. Казалось бы, что на фортепиано такое осуществить невозможно. Но хороший исполнитель может также тронуть своей игрой слушателя, как певец или скрипач. Как он этого добивается? Условием легато считается изменение числа колебаний, то есть высоты звука. Но при этом мы не можем добиться того, чтобы ноты звучали связно. Для этого нужно сделать так, чтобы один звук как бы входил в другой. Но и здесь есть проблемы. Первая заключается в том, что при взятии одной ноты, нажимая на другую, но при этом, не отпустив предыдущую, могут звучать оба звука, что повлечет за собой «грязь». Призвуки, которые получаются от удара молоточком по струне можно сократить только уменьшением динамики. Однако сократить силу звучания призвуков от соприкосновения пальца с клавишей можно и не уменьшая громкости звучания мелодии. Отсюда вытекает то, что для того чтобы получилось полноценное легато нужно стараться как можно меньше отрывать палец от клавиши.

Здесь есть еще одна проблема. Играя мелодию одинаковым прикосновением и одинаковой силой звучания, не согласуя с характером произведения, невозможно будет достичь нужного результата. Также будет плохим звучание если его слишком динамизировать [12, с. 115].

Е.Ф. Гнесина в «Фортепианной азбуке» в свою очередь пишет, что до того, как переходить к упражнениям на легато, педагог должен обратить серьезное внимание на то, как поставлен первый палец, каково его положение по отношению к другим пальцам. Первый палец немного отведен в сторону, слегка закруглен, легко и свободно, без толчка опускается на клавишу закругленным кончиком. Недопустимо прогибание внутрь второго сустава первого пальца – это встречается очень часто и мешает игре. Полезными упражнениями Е. Гнесина считает: легко взять квинту (или сексту) первым и пятым пальцами, и следить за тем, чтобы первый палец принимал правильное положение. Как только учащийся правильно опускает

и поднимает первый палец, можно переходить к пятому. Взяв квинту, опереться на первый палец и легко поднимать пятый, при этом открывать ладонь, затем таким же образом поработать над первым. Упражнение делается и правой и левой рукой. С самого начала обучения стоит приучить ребенка держать руки ближе к черным клавишам так, чтобы первый палец и пятый располагались над клавиатурой. В то же время запястье не должно быть вогнуто, а пальцы не должны прогибаться. Выполняя упражнения на легато нужно следить за положением руки, которая должна быть свободна и слегка закруглена в локте. Также следить за положением пальцев, которые должны быть закруглены и расположены близко к черным клавишам. Пальцы ложатся не на ноготь, а на подушечку. Легатные упражнения стоит начинать на полутонах - ми-фа, си-до, до-до# вторым и третьим пальцами. Нужно научить ребенка вслушиваться в переход одного звука в другой. Первый палец поднимается в тот момент, когда второй уже взял ноту, после чего легко и плавно поднять вместе со свободной рукой второй палец и нажать следующий звук [14, с. 3].

Другой метод развития легато предлагает В.В. Дельнова в своей статье «Развитие фортепианной техники на начальной стадии обучения.

Когда ученик играет мелодию, он должен слышать, как плавно звучит легато, которое возникает в том случае если пальцы «переступают» спокойно и естественно. Наиболее правильная артикуляция предполагает активность пальцев, а также своевременный их подъем после того, как взят звук, не задерживаясь на клавише, чем этого требует длительность. При ленивом исполнении исчезает ясность и ритмическая четкость. Ученик должен дисциплинировать себя вниманием к звучанию своего исполнения [16, с. 88]. Важно, чтобы пианист не поднимал раньше времени палец и при опускании его на клавиатуру не толкал руку, а немного отводил мягкую кисть. Если заранее поднять палец, то он зафиксирует кисть, что помешает ощущению ее пластичности. Мешать в исполнении легато может вялая артикуляция первого пальца.

С самого начала обучения ученик должен понять, что музыкальная линия может быть ассоциирована со словом. Также подъем, и сила пальцев зависит от произношения этого слова. Вместе с этим ребенок должен усваивать объединительные движения, при которых кисть слегка отводится к пятому пальцу. Эти движения необходимы для текучего исполнения легато, выразительной игры, также для того, чтобы ощущать, как рука «дышит» [16, с. 89].

Так же, как и В.В. Дельнова А.А. Николаев в учебном пособии «Школа игры на фортепиано» пишет, что при игре легато очень важным, считает автор, должно быть развитие слуховых представлений у учащихся, чтобы они умели вслушиваться, как один звук переходит в другой. Внимание ребенка должно быть направлено на выработку навыков связывания звуков без лишних движений и чрезмерного поднятия пальцев. Исполняя два звука на легато, первый должен извлекаться за счет плавного опускания руки и «погружения» пальца в клавишу, второй же во время подъема руки. Когда происходит смена звуков, рука как бы переступает с пальца на палец. Этого же самого плавного движения нужно добиваться в случае длинной мелодической линии [29, с. 21].

Еще один немаловажный навык, который стоит рассмотреть – это навык игры стаккато.

Й. Гат в своей книге «Техника фортепианной игры» говорит о том, что по мере того, как ускоряется темп, стаккато будет требовать еще большей и большей силы звука. Вследствие этого при исполнении стаккато следует совершать взмах или верхней частью руки, или предплечьем. Что касается медленного темпа, то в этом случае каждый звук должен выделяться больше, а динамика будет просить особенной осторожности – это означает, что исполняя стаккато в медленном темпе, стоит играть всей рукой. Взмах от плеча не обязательно должен быть большим, величина удара должна зависеть от того, какой эффект призвуков требует произведение. Например, именуемое «щипковое» стаккато нужно играть с поддержкой конкретного

соприкосновения, добавляя только малую численность нижних призвуков, поскольку присутствие слишком большого количества призвуков угрожает данному самому краткому звуковому эффекту [12, с. 119]. Стаккато в быстром темпе должно играть от предплечья. Смягчение в данном случае выполняется дополнительными движениями кисти, собственно, что может помочь и в дозировке призвуков. Сами по себе пальцы очень слабы, что приводит к непригодности исполнения техники стаккато. Краткие, резвые удары пальцев не будут вызывать ощущения игры на стаккато. Пальцы используются в качестве дополнения к движению предплечья, а также помогают получить особый эффект. При игре на стаккато пальцы обязаны принимать участие лишь только в качестве удлинения предплечья [12, с. 120].

Е.М. Тимакин в книге «Воспитание пианиста» соглашается с предыдущим автором. Во время игры на стаккато главная роль кончиков пальцев является такой же важной, как и при игре на легато и нон легато. Стоит заметить, что при правильном усвоении навыка игры нон легато в значительной степени легче освоить и игру стаккато. Извлечение звука производят активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши ведет к резвому и гибкому отскоку пальца вместе с рукой, наподобие мячика, до конкретной точки. В верхней точке рука закругляется и опускается. Во время опускания стоит следить за тем, что рука не должна падать в свободном падении, этим процессом нужно управлять, как будто рука спускается на парашюте. В нижней точке палец извлекает звук и идет повторение этого же процесса. Во время быстрой игры движения остаются теми же, единственное, уменьшается амплитуда движений [33, с. 122].

Т.Б. Юдовина-Гальперина в своей книге «За роялем без слез, или я – детский педагог» говорит о том, что на начальном этапе развития техники она с детьми осваивает сразу три навыка, такие как стаккато, нон легато и портаменто (неполное легато). Так же она считает важным сочетать между собой стаккато и нон легато, поскольку сами по себе эти штрихи очень

схожи. Так считает и Е.М. Тимакин, который говорил, что и стаккато и нон легато играется острым, цепким кончиком пальца, но исполняются эти штрихи абсолютно разным прикосновением к клавиатуре, поэтому Т.Б. Юдовина-Гальперина и предлагает совмещать их между собой. Приведем несколько примеров того, как педагог предлагает развивать навык игры стаккато. Для начала ребенок должен играть исключительно третьим пальцем по черным клавишам различными способами: нажимать по порядку на каждую черную клавишу или через одну клавишу. Также можно нажать одну клавишу в одной октаве, а затем без лишних движений, взлететь рукой, рисуя в воздухе дугу, перенести руку в другую октаву на следующую клавишу. Выполнять данное упражнение нужно отдельно как правой рукой, так и левой. Здесь варианты могут быть самыми разными, действовать можно так, как только будет позволять вам ваша фантазия. Черные клавиши, в дальнейшем, должны сменяться белыми. После того как ребенок освоит навык игры стаккато третьим пальцем, ему не составит особого труда играть в дальнейшем как вторым пальцем, так и четвертым. Далее, работа начинается над первым и пятым пальцами. В этой ситуации Юдовина-Гальперина практически настаивает, что играть нужно одновременно первым и пятым пальцами, то есть играть в квинту. Это связано с тем, что если работать над каждым пальцем отдельно возможно, что получится так, что пятый палец лишится самостоятельности, а первый палец начнет «парализовать» движение остальных трех сильных пальцев. Играть она советует таким же способом, который предлагался ранее [43, с. 75].

В одной из статей, взятой из интернета мы прочли следующее: для того что бы ребенок понял как правильно нужно играть стаккато можно привести самое банальное сравнение с игрой в мяч. Единственное отличие будет состоять в том, что непрерывно ударять мячик от пола нужно касаясь его не ладонью, а одним пальцем. После такой игры ученик запомнит движение руки и с легкостью сыграет на стаккато так, как это требуется. Во время игры кисть и предплечье должны составлять одно целое, а звук извлекают только

активные кончики пальцев. Также учащийся должен следить за движениями рук во время исполнения, кисть производит минимальный взмах, а удар пальца по клавише определенный [44].

После изучения основных навыков звукоизвлечения, с ребенком следует осваивать более сложные навыки. В этом случае исполнение гамм нам кажется неотъемлемой частью освоения данного навыка.

Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» пишет: «Я еще знал учителей, которые заставляли ученика обязательно при исполнении гаммы правой рукой сверху вниз держать руку с постоянным наклоном от пятого пальца ко второму и к первому. Это считалось «красивым» и удобным. На самом же деле ничего более непрактичного нельзя себе представить» [28, с. 93].

Нейгауз предлагает поиграть гаммы вышеизложенным способом, затем перейти к противоположному. Суть этого способа заключается в том, что при переключении четвертого, третьего и второго пальцев, по мере того как они будут приближаться к первому, руку следует держать под наклоном от второго пальца к пятому. А в случае подкладывания, когда переходишь к следующему положению третьего, второго и первого пальцев, нужно как бы чертить рукой поверх первого пальца небольшую дугу. В этот момент рука должна быть наклонена от пятого пальца ко второму. Если сыграть гамму указанным способом, то можно услышать волнистую линию [28, с. 93].

А. Шмидт-Шкловская в книге «О воспитании пианистических навыков» предлагает другой способ работы над гаммами.

Целью гаммовых упражнений автор считает гладкое, непрерывное по звучанию и временным соотношениям исполнение. Такое исполнение зависит от спокойного подкладывания первого пальца при смене позиции.

Основная причина толчков во время игры гамм – малая подвижность первого пальца или его напряженность. Для этого, чтобы обеспечить ровное и беглое звучание нужно развивать его легкость, ловкость, подкладывая его незаметно и готовить заранее. Подкладывание следует выполнять с

самостоятельным движением «целого» пальца под кисть, не наваливаясь на него и не менять уровень кисти. Когда меняется позиция, кисть переносится через палец и свободно располагается на клавишах в следующей позиции. Кисть нужно вести плавно и спокойно, повернув ее в сторону движения. Ровность и точность исполнения зависит от точного снятия того или иного пальца с клавиши. Чтобы достичь нужного результата, автор советует учить гаммы в медленном темпе просчитывая каждую ноту как половинную и считать ее четвертями, после чего уменьшать длительности [40, с. 48].

З. Фукс не сходит в мнении с Г. Нейгаузом и А. Шмидт-Шкловской. В своей статье «Основы техники» он говорит о том, что тренировка элементарной пианистической гаммы преобразуется в новое своеобразное звучание.

Её следует изучать постепенно и в ритме, соблюдая все технические приемы. Во время игры так же тренируется и её пение (под контроль одноименной игры и без инструментов). Это упражнение оказывает помощь в ритмических видоизменениях [35, с. 108].

Теперь ребенок может играть гамму от заданного тона.

а) Гамма начинается с белых клавиш, но начала в одном направлении (левая рука: 4,3,2,1,3,2,1; правая рука: 1,2,3,1,2,3,4). Движение аппликатуры правой руки в гамме F- dur и левой в гамме H-dur является исключением.

б) Игра гамм, которые начинаются от черных клавиш с обычным движением руки. Исключение H-dur, Es-dur. В быстром темпе начинать разучивать гамму, стоит по отдельным частям. Эти отдельные отрезки должны доходить до автоматизма, с соблюдением определенной метрической пульсации, с движением кисти или даже корпуса игра воспринимается как организованный процесс [35, с. 109].

Как показывает опыт, говорит Е. Либерман в своей книге «Работа над фортепианной техникой», в наше время изучение гамм обычно подразделяется на два больших периода. Первым периодом можно считать ознакомительный. Он приходится на время обучения в музыкальной школе

или на первых курсах музыкального училища. В это время обучения преследуются те цели, с помощью которых ученик развил умение слышать, играть гаммы в разных тональностях, с разным количеством диезов и бемолей. Понимать значение аппликатуры и уметь ориентироваться в особенностях рельефа различных гамм – необходимая ступень в техническом образовании. Особенно овладению навыками слышания подвижного и безостановочного пассажа и соответствующей координации рук способствует игра минорных гамм, также расходящихся, в терцию, дециму и сексту. Игра гамм в этот период времени способствует овладению навыками первичной беглости, то есть умения охватывать одну, две, три и четыре октавы. Большое количество детей не могут достичь совершенного исполнения гамм. Это происходит, вероятно, потому, что юные пианисты не относятся к этому упражнению с интересом.

Все же определенные, пусть не совсем замысловатые задачи должны быть установлены. Эти задачи заключаются в четкости и ровности гаммы. Трудности вызывает второе, поскольку здесь появляется проблема подкладывания первого пальца. В современной фортепианной технике есть множество различных способов соединения позиций, однако классический способ связной игры гамм не утратил свое значение. Владение им важно для каждого пианиста. Смена позиции должна проходить спокойно, но быстро. Таким образом, когда гамма движется вверх, правая рука подводит первый палец плавно и постепенно, что при чутком внимании слуха обеспечит ровный звук. По-другому происходит соединение позиций, когда гамма движется вниз. Третий или четвертый пальцы правой руки должны подводиться к своим клавишам достаточно быстро; в тот момент, когда первый палец берет предыдущую ноту, они должны находиться над своей клавишей [22, с. 78].

Изучение литературы дает основание для следующих **выводов**:

1. В методической литературе при формировании навыка извлечения одной ноты предлагаются следующие методы:

а) в основу первого прикосновения к клавише должно быть взято дыхание. Вдох – предыкт, взмах руки, после чего идет звукоизвлечение и снятие руки – выдох. Снимать руку надо спокойно, а падение ее должно быть веским;

б) нота должна извлекаться плавным, свободным, а также мягким падением руки на клавишу. Пианист должен научиться плавно и мягко опускать руку на клавиатуру, а затем легко и спокойно поднять ее, после того, как извлечет нужный звук.

2. При формировании навыка исполнения легато рекомендуются такие методы:

а) нужно научить ребенка вслушиваться в переход одного звука в другой. Первый палец поднимается в тот момент, когда второй уже взял ноту, после чего легко и плавно поднять вместе со свободной рукой второй палец и нажать следующий звук;

б) исполняя два звука на легато, первый должен извлекаться за счет плавного опускания руки и «погружения» пальца в клавишу, второй же во время подъема руки.

3. Развивать навык исполнения стаккато предлагают так:

а) стоит обращать внимание на то, что стаккато исполняется от предплечья, а клавиша берется четким, активным кончиком пальца;

б) на начальном этапе развития данного навыка нужно научить ребенка играть только третьим пальцем – скачками по разным октавам, далее тоже самое делается вторым и четвертым пальцами. Первый и пятый пальцы должны играть квинту по тому же принципу;

в) можно поиграть в мячик, но непрерывно ударять мячик от пола нужно касаясь его не ладонью, а одним пальцем.

4. При развитии навыка исполнения гаммы авторы советуют следующее:

а) при перекладывании четвертого, третьего и второго пальцев, по мере того как они будут приближаться к первому, руку следует держать под наклоном от второго пальца к пятому. А в случае подкладывания, когда переходишь к следующему положению третьего, второго и первого пальцев, нужно как бы чертить рукой поверх первого пальца небольшую дугу;

б) для этого, чтобы обеспечить ровное и беглое звучание нужно развивать легкость и ловкость первого пальца, подкладывая его незаметно и готовить заранее. Подкладывание следует выполнять с самостоятельным движением «целого» пальца под кисть, не наваливаясь на него и не менять уровень кисти. Когда меняется позиция, кисть переносится через палец и свободно располагается на клавишах в следующей позиции.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ НАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО У УЧАЩИХСЯ ДМШ

2.1 Опыт работы пермских педагогов-пианистов по исследуемой проблеме

С целью проанализировать опыт работы педагогов-пианистов МАО ДОД ДХШ «Хоровая капелла мальчиков» нами были осуществлены анкетирование и беседа, в ходе которых преподаватели описали и рассказали какие методы они используют для развития первоначальных навыков игры на фортепиано. Также мы посетили десять занятий в классе фортепиано, где было проведено педагогическое наблюдение за работой над некоторыми видами техники игры на фортепиано.

Нам удалось побывать на уроках **Печерской Натальи Валерьевны**, доцента кафедры инструментального исполнительства ПГГПУ.

Уроки, которые были просмотрены, начинались традиционно с игры гамм. У учащегося еще не очень хорошо поставлена рука, поэтому учителю приходилось *придерживать локоть ученика*, чтобы ребенок мог запоминать правильные ощущения во время исполнения. При игре на черных клавишах пальцы «ложились», и учитель постоянно обращал внимание ребенка на то, в какой позиции они должны быть. Также на уроке Наталья Валерьевна *объясняла* ученику, как нужно ставить первый палец при игре гамм. Для

того, чтобы ребенок лучше понял, учитель сначала *показал на собственном примере*, а затем *положил по монетке* на каждую кисть ученику и тот в свою очередь пытался играть так, чтобы монетки не падали, а оставались на месте. Если монетка не падала, то это говорило о том, что ученик играет в правильной позиции. Еще Наталья Валерьевна предлагала поиграть гамму по четыре звука, делая акцент на первую долю, одновременно *пропевая* такие слова: «огурцы и помидоры ем». Данное упражнение позволяет играть ровно. Педагог говорил учащемуся исполнять гамму следующим образом: начинать движение с *pp* и к вершине приходить к *ff*. Таким образом развивается беглость пальцев, а также ребенок учится интонировать и мыслить длинными фразами. Но при работе над этим упражнением нужно быть предельно внимательным. Сложность заключается в том, что при игре на *pp* ученик может сильно расслабить руку, к тому же перестать артикулировать пальцами, а во время игры на *ff* есть опасность того, что ребенок начнет долбить по клавишам.

Далее, после работы над гаммами начиналась работа над упражнениями Ш. Ганона. В то время, когда ученик играл, педагог заставлял обращать его внимание на то, чтобы позиция руки была правильная. Затем, для того чтобы у учащегося стал активнее пятый палец и чувствовалась вершинка, в ходе игры при движении вверх учитель нажимал на клавишу пятым пальцем ученика, а также чтобы активизировались остальные пальцы, при движении вниз нажимал каждым пальцем. Также учитель обращал внимание учащегося на то, *чтобы* во время того как он играет, у него *не поднимались плечи*. Работая над данными упражнениями, педагог советует делать акценты то на первом пальце, то на пятом и вместе с этим представлять, что на кисти лежит монетка, которая не должна упасть – это нужно для того, чтобы держать правильную позицию. Еще Наталья Валерьевна помогает детям лучше почувствовать силу пальцев с помощью такого упражнения: нужно поднять руки вверх, вверху *покрутить «фонарики»*, а затем резко сбросить руки вниз притом наклониться вперед,

чтобы руки просто болтались, за счет этого получается, что как бы вся энергия сверху перешли вниз – в кончики пальцев. Педагог советует ученику поиграть данные упражнения на «стаккато». Играя на «стаккато» следует представить, что *пальцы – это кисточки*, и этими кисточками нужно как бы сметать с клавиш. Проиграть на «стаккато» полезно тем, что учащийся начинает цепче играть, у него активизируются кончики пальцев, чего и добивался педагог. Для того чтобы игра получалась ровной, предлагается вариант *поиграть с остановками* на третьем, а затем на пятом пальцах, играя при этом пунктирным ритмом. Когда у учащегося не получалось с ходу сыграть пунктирный ритм правильно, учитель советовал *прохлопать* нужный ритм, а затем изобразить его на фортепиано.

Далее, работая над произведением, Наталья Валерьевна делала замечания по поводу того, что у ученика во время исполнения постоянно «валился» пятый палец, поэтому ей приходилось раз от раза придерживать запястье ребенка. В некоторых местах произведения, две ноты были объединены лигой. Для того, чтобы учащийся лучше уяснил как правильно сыграть данный штрих, педагог положил руку ученика на свою и несколько раз проиграл данное место. После чего ребенок сам пытался изобразить так, как показал педагог, проигрывая это место много раз. Играть этот штрих нужно таким образом: отталкиваясь от первой ноты плавно «войти» во вторую ноту, то есть по принципу *«сесть – встать»*, *«сесть – встать»*. Также можно взять какое-то слово и пропеть его на этих нотах, с помощью голоса рука начинает играть так, как этого требует произведение. Чтобы сыграть мелодично и на «легато» небольшой отрезок мелодии, учитель, играя этот отрезок, как и в предыдущем случае помогает себе голосом. В качестве попевки может быть выбрано любое слово или небольшая фраза. За счет пения получается проинтонированный и плавно сыгранный кусочек мелодии. Для того, чтобы держать темп, педагог предлагает ученику пропеть длительности с помощью ритмослогов.

Мы присутствовали также на уроках **Бояршиновой Ирины Леонидовны**, заслуженного работника культуры РФ, стаж работы 35 лет.

Уроки этого педагога, как и у предыдущего, начинались с гамм. Для того, чтобы во время исполнения гаммы пальцы не проскальзывали, нужно *играть* каждую ноту «*в точку*». Учитель обращал внимание ребенка на то, что при игре у него «падает» первый палец, из-за чего не получалась ровная линия. В особенности эта проблема проявлялась, когда ребенок играл на черных клавишах. Добиваясь правильного исполнения, педагог советовал заранее готовить первый палец, чтобы в нужное время он уже был на своем месте. За счет этого получается ровная игра. Также ученик играл, как бы толкая каждую клавишу, а учитель говорил ему о том, что нужно играть цепкими кончиками. Затем Ирина Леонидовна посоветовала поиграть гамму по четыре звука, то есть вслух считать 1, 2, 3, 4, в том же темпе, в каком играется гамма и, отталкиваясь от первой ноты двигаться дальше. Это позволяет играть «без провалов», ровно. Один из видов гамм, Ирина Леонидовна говорит сначала сыграть острым кистевым «стаккато», далее кистевое «стаккато» сменяется на пальцевое. Данное упражнение позволяет выработать цепкость пальцев. Для того чтобы исполнение гаммы не выглядело как игра «по слогам», нужно не толкать пальцы в клавиши, а мыслить горизонтально и идти к вершинке, за счет этого также получается игра на «легато». При работе над гаммами Ирина Леонидовна старается применять различные *сравнения и образы*, например, чтобы рука находилась в правильной позиции, нужно ладонь как бы ставить на «подковку». Также чтобы добиться максимального «легато, учитель говорит ученику сыграть «легатиссимо» (как Ф. Шопен).

Далее шла работа над упражнениями Ш. Ганона. Эти упражнения предназначены для развития беглости пальцев на клавиатуре. На начальном этапе разучивания нового упражнения учитель советует плотно и мягко погружать пальцы в клавиатуру, чтобы лучше запомнить аппликатуру. Еще у ученика «падал» пятый палец, учитель поддерживал его, чтобы

запоминались правильные ощущения. Когда ребенок играет, учитель в это время помогает ему правильно двигать кистью, чтобы не было зажатости, а впоследствии и ощущения усталости в руках. Также движение кистью необходимо для того, чтобы пальцы вставали на свои места в правильной позиции, поскольку каждый палец – это продолжение руки и должна создаваться прямая ось, к тому же движение кистью помогает в правильном исполнении на «легато». Во время исполнения Ирина Леонидовна, также сделала замечание, что нужно играть пальцами, без тряски рукой. Педагог говорил о том, что не нужно во время исполнения «махать» пальцами, но нужно каждым пальцем замахиваться на каждую клавишу. Учитель применяет на уроке один из методов развития слуха ученика. При разучивании нового упражнения она сначала *сама играет* упражнение, а ребенок должен опираясь на собственные слуховые ощущения пытаться повторить.

После работы над упражнениями Ш. Ганона, ученик исполнял этюды, где происходила отработка сложных мест. Педагог не в первый раз повторял учащемуся, что первый палец должен «стоять», а не «лежать». То же самое относилось и к пятому пальцу. Когда мелодическая линия идет вверх, нужно как бы двигаться к верхней ноте. Для того, чтобы эта нота прозвучала как верхушка нужно на нее поставить пятый палец. Чтобы при игре мелких длительностей не проскакивали пальцы, нужно проговаривать ноты. Еще в быстром темпе можно использовать упражнение, которое используется во время игры гамм, то есть играть по четыре звука, а также просчитывать их вслух.

Третий педагог, на уроках которого мы присутствовали, **Стряпшина Наталья Николаевна**, преподаватель фортепиано 1 категории, стаж работы 19 лет.

Уроки этого педагога начинались с игры этюдов. При исполнении длинного пассажа учитель советует разделить его по четыре ноты и делать акцент на первой доле, в связи с этим получается, что ученик играет как бы

быстрее. Также учитель говорил о том, что при исполнении мелодической линии нужно *не «шагать»* по клавишам, а как бы *«пропевать»* их. При игре на «стаккато» нужно *«дышать»* рукой, то есть, отталкиваясь от ноты кисть как будто должна «зависнуть» в воздухе – это и создает ощущение дыхания. Когда мелодия идет вверх на «легато», учитель говорит о том, что нужно поднимать каждый палец по нарастающей. Также нужно одну ноту «наслаивать» на другую. За счет этих приемов получается проинтонированная мелодия, правильно сыгранная на «легато». Учитель считает немаловажным, *чтобы* во время исполнения *ребенок слышал* тяготения звуков. И при работе над произведением делает на этом акценты. Происходит работа над движением кисти. Педагог показывает на собственном примере как должна кисть двигаться при игре того или иного пассажа, после чего ученик отрабатывает эти движения самостоятельно. Наталья Николаевна также считает важным *развитие пластичности рук* учеников. Для того, чтобы выделить ноту, сделать ее сильнее, нужно заранее поднять палец и с помощью кисти приподнимая ее сделать что-то на подобие волны, затем поставить на клавишу, но не просто поставить, а как бы зацепить ее крючком. При игре «нон легато» нужно *играть как будто колокольчиками*. Чтобы держать темп, предлагается *использовать ритмослоги*. Также при игре на «стаккато» надо не толкать, а извлекать звук. Педагог в своей работе с детьми использует и ассоциативный метод, то есть для того, чтобы ученик понял, как нужно сыграть «легато» или «стаккато» в качестве примера приводятся различные ассоциации. Играть на «легато» – это как будто провести кисточкой с краской по холсту, а играя на «стаккато» представить, будто рука – это шарик в настольном теннисе.

Поскольку нам так и не удалось посмотреть, как на практике у Натальи Николаевны происходит развитие навыка игры гамм, мы провели беседу, в ходе которой мы спросили с какими трудностями она встречается при развитии этого навыка и с помощью каких методов достигает правильной игры учащихся. Педагог рассказал о том, что одна из трудностей развития

навыка игры гамм – это незнание позиций. Эта трудность связана с тем, что ученикам сложно запомнить аппликатуру в гамме. В этом случае Наталья Николаевна на каждом уроке вместе с ребенком разрабатывают новый способ запоминания пальцев. Также учитель сказал о том, что, придавая окраску гамме, ученику легче запомнить, где какой палец должен стоять. То есть при движении вверх как бы идет нагнетание, а затем легкий спуск вниз. Еще одна проблема связана с подкладыванием первого пальца. В этом случае педагог советует, перед тем как начинать играть *дать ребенку* маленькие машинки с тем, чтобы он их покатал по клавиатуре вверх, вниз, затем одновременно в разные стороны. После этого упражнения, когда ученик почувствовал какая позиция руки должна быть, учитель переходит к игре гамм. Наталья Николаевна советует *исполнять гамму* по четыре звука, *одновременно интонируя*. Еще один из способов работы над гаммами – это *исполнять разными штрихами*, то есть, например, левая рука играет «легато», а правая «стаккато». Можно поиграть таким способом, как исполняется полифоническое произведение (с разным весом) - одна рука играет легко (подголосок), а другая плотно (тема). Очень важно правильно дать установку ребенку, что играть «тему» нужно не громко, а именно плотно, поскольку это два совершенно разных понятия. Как говорит учитель, эти способы помогают в дальнейшем при исполнении произведений. Еще педагог советует играть гамму на «легато» с высоким подниманием пальцев. Данное упражнение способствует подвижности пальцев.

Анализ анкетирования и беседы

Для того чтобы глубже понять подходы педагогов по формированию у учащихся первоначальных навыков игры на фортепиано, мы провели анкетирование и беседу в которых содержались следующие вопросы:

1. С чего на Ваш взгляд необходимо начинать техническое развитие ребенка?

2. Какие способы наиболее эффективны при развитии первоначальных технических навыков?

3. Какие трудности возникают при развитии различных способов звукоизвлечения («легато», «стаккато»)?

4. Какие учебники используете на уроках при развитии звукоизвлечения?

5. Необходимо ли изучение гамм? Почему?

6. На какие учебно-методические пособия Вы опираетесь при работе с детьми младших классов?

Так, на первый вопрос Н.Н. Стряпшина ответила, что начинать техническое развитие ребенка нужно с формирования у учащегося навыков свободной игры, с постановки игрового аппарата, а также с формирования основных приемов звукоизвлечения разными штрихами путем нахождения комфортных, удобных, пианистически правильных ощущений в руках.

Н.В. Печерская считает, что развитие техники нужно начинать, прежде всего, с посадки и постановки руки на клавиатуре.

В ответе на второй вопрос все педагоги сказали о том, что нет каких-то универсальных способов при развитии технических навыков, поскольку работа с каждым ребенком индивидуальна.

В работе Н.Н. Стряпшиной при развитии способов звукоизвлечения встречаются трудности в исполнении игры «легато». Как правило, они связаны с тем, что учащиеся не контролируют процесс звукоизвлечения слухом (часто «подталкивают» кистью, не поднимают пальцы, играют скованной рукой, не интонируют). Немаловажную роль в процессе работы над качеством звука играет слуховой контроль и пластика в руках. При развитии навыка игры «стаккато» и «нон легато» – желательно акцентировать внимание учащегося на «дыхание» руки (снятие запястьем, сбрасывание напряжения).

На этот же вопрос Н.В. Печерская отвечает следующее: «плоские» и прижатые друг к другу пальцы; часто дети толкают пальцы в клавиши; учащиеся «дергают» руки на «стаккато».

При развитии навыка звукоизвлечения Н.Н. Стряпина использует следующие пособия: Г.Г. Цыганова, И.С. Королькова «Новая школа игры на фортепиано»; С.А. Барсукова «Лучшее для фортепиано» (сборник пьес для учащихся ДМШ, учебно-методическое пособие); Г.Г. Цыганова, И.С. Королькова «Альбом ученика-пианиста»; К. Черни (ред. Г. Гермер) «Этюды» (I и II части); О.А. Геталова, И.В. Визная «В музыку с радостью».

Н.В. Печерская использует при работе с детьми такие пособия, как: Б.Е. Милич Хрестоматия «Маленькому пианисту»; Т.Р. Симонова «Чудесные клавиши» и «Скороговорки для фортепиано». 50 упражнений для беглости пальцев; И.В. Ядова «Не хочу играть гаммы»; А.Д. Артоболевская «Первая встреча с музыкой»; А.А. Николаев «Школа игры на фортепиано»; О.А. Геталова, И.В. Визная «В музыку с радостью»; О.А. Геталова «Обучение без мученья!».

На пятый вопрос все преподаватели ответили, что изучение гамм, безусловно, необходимо поскольку:

- 1) это позволяет учащимся лучше ориентироваться на клавиатуре;
- 2) формирует умение играть позиционно;
- 3) работая над гаммами возможно формирование правильных игровых ощущений, плюс ко всему идет работа над звуковедением;
- 4) регулярная работа над гаммами формирует навыки беглости и подвижности пальцев, которые необходимы в исполнении более сложных произведений;
- 5) формируется навык синхронного звучания рук;
- 6) исполнение гамм дает ученику представление о тональностях, что в дальнейшем создает условия свободного исполнения;
- 7) в гаммах можно экспериментировать со звуком, штрихами, ритмом и темпом.

Учебно-методические пособия, на которые опирается Н.Н. Стряпшина это: А.А. Николаев «Школа игры на фортепиано»; А.О. Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков»; Б.Е. Милич «Воспитание ученика-пианиста»; Т.Р. Смирнова «Интенсивный курс обучения игре на фортепиано».

Н.В. Печерская использует такие пособия, как: Ю.Я. Лихачёв «Авторская школа «Современная методика обучения детей музыке»; Б.Е. Милич «Воспитание ученика-пианиста»; Н.П. Корыхалова «Играем гаммы»; М.В. Смирнова «Из золотого фонда педагогического репертуара» (Р. Шуман, П.И. Чайковский, К. Дебюсси, С.С. Прокофьев); Сборник статей «Как научить играть на рояле. Первые шаги»; С.М. Майкапар «Музыкальное исполнительство и педагогика»; Сборник статей «Как учить музыке одаренных детей»; А.О. Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков»; О.А. Курнавина «О первоначальном музыкальном воспитании».

В ходе беседы удалось выяснить, что И.Л. Бояршинова начинает техническое развитие, прежде всего, с формирования игрового аппарата.

Трудности при развитии звукоизвлечения, по её мнению, могут быть лишь в том случае, если есть проблемы с координацией рук.

Учебные пособия, которые Ирина Леонидовна использует при развитии звукоизвлечения: К. Черни «Этюды» (ред. Г. Гермера); А.Д. Артоболовская «Первая встреча с музыкой»; А.А. Николаев «Школа игры на фортепиано».

Дополнительно педагог включает такие учебники: А. Лешгорн «Этюды»; Г. Беренс «Этюды».

Также, отвечая на наш вопрос какими учебно-методическими пособиями Ирина Леонидовна пользуется при обучении младших школьников она сказала, что не обращается к каким-то конкретным авторам, но в обязательном порядке посещает различные семинары и мастер-классы, которые связаны с её профессией. В своей работе И. Л. Бояршинова все методы и приемы придумывает и вырабатывает сама.

Анализ посещения уроков, а также материалы анкетирования и бесед позволяет сделать следующие **выводы**.

1. При работе над навыком звукоизвлечением педагоги-пианисты г. Перми предлагают следующие методы:

- а) играя на «стаккато» нужно «дышать» рукой;
- б) мыслить горизонтально и идти к вершинке;
- в) производить правильные движения кистью;
- г) когда мелодия идет вверх на «легато», нужно поднимать каждый палец по нарастающей, а также одну ноту «наслаивать» на другую;
- д) при исполнении мелодической линии нужно «пропевать» клавишами;
- е) во время игры помогать себе голосом;
- ж) метод сравнения.

2. При работе над гаммами педагоги используют следующие методы:

- а) метод показа;
- б) метод тактильного ощущения показа учителя;
- в) играть гаммы по четыре звука, одновременно, просчитывая вслух: один, два, три, четыре, а также отталкиваясь от первой доли интонируя двигаться к вершинке;
- г) дать ребенку в каждую руку по игрушечной машинке, которые он в свою очередь должен покатавать по клавиатуре, вверх, вниз, и одновременно в разные стороны;
- д) поиграть гамму разными штрихами, то есть левая рука одним штрихом, а правая другим;
- е) поиграть гамму пальцевым «стаккато», а затем кистевым;
- ж) заранее готовить первый палец;
- з) начинать движение гаммы с *pp* и к вершине приходить к *ff*;
- и) поиграть каждой рукой с разным весом;
- к) игра на «легато» с высоким подниманием пальцев.

Первоначально при развитии техники игры на фортепиано нужно формировать правильную посадку и постановку игрового аппарата; изучение гамм необходимо, поскольку это позволяет лучше ориентироваться на клавиатуре, а также во время исполнения формируется умение играть позиционно, учащийся имеет представление о тональностях, формируются навыки беглости и подвижности пальцев и навык синхронного звучания рук.

2.2. Ход и результат опытной работы (на базе ДМШ г. Краснокамска и ХКМ г. Перми)

Изучение литературы по теме исследования, изучение и анализ опыта работы пермских педагогов-пианистов, а также собственные наблюдения позволяют сформулировать гипотезу исследования. Мы предположим, что формирование начальных навыков игры на фортепиано таких как легато и стаккато на начальном этапе обучения будет протекать успешнее, если применять сравнительные образы и выявлять ассоциации; на собственном примере показать правильность исполнения; ребенок будет тактильно ощущать показ учителя.

Для проверки гипотезы мной была подготовлена программа опытной работы. Тема опытной работы – «Формирование начальных навыков игры на фортепиано у учащихся ДМШ».

Цель работы: проверить эффективность положений, сформулированных в гипотезе.

База: МАУ ДО «Детская музыкальная школа г. Краснокамска». МАО ДОД ДХШ «Хоровая капелла мальчиков» г. Перми.

Участники: Ксения Лундина, ученица 2 класса ДМШ г. Краснокамска. Девочка очень послушная и податливая. Не смотря на то, что она достаточно замкнутая, уже на втором нашем занятии Ксюша начала более активно себя проявлять в работе и это сыграло не малую роль. Ученица очень точно интонирует, но на данном этапе не может спеть мелодию связно. Именно это,

отчасти, помешало в работе над легато, поскольку голос и руки тесно связаны. На уроки всегда приходила подготовленная, с четким пониманием того, зачем она пришла на занятие.

Вадим Кириллов, ученик 4 класса ХКМ г. Перми. Работа с мальчиком проходила более эффективно, поскольку в силу своего возраста он уже многое умел. С Кириллом мы сразу же нашли общий язык, и это поспособствовало тому, что он понимал меня буквально с полуслова. Ученик не всегда приходил готовым на урок, что в большей степени осложняло нашу работу. На занятиях проявлял себя очень активно, но при этом часто халтурил. Однако при всем этом мы смогли добиться определенных результатов.

Срок проведения опытной работы: 06.02.2017 – 04.05.2017 гг.

Этапы проведения:

1. Констатирующий этап. Целью данного этапа является установление исходного уровня сформированности у учащихся навыков игры легато и стаккато.

Для проведения констатирующего этапа мы использовали метод наблюдения, результаты которого оценивались по 5 балльной шкале, где 5 – навык развит отлично, 4 – навык развит хорошо, 3 – навык развит плохо, 2 – навык не развит совсем.

В качестве экспертов выступали: педагог по фортепиано ХКМ Печерская Наталья Валерьевна и студентка 4 курса факультета музыки ПГГПУ Федосеева Ирина.

Результаты констатирующего этапа исследования изложены в следующей таблице:

Таблица 1

	Автор ВКР		Педагог		Студент		Средний балл	
	Л	С	Л	С	Л	С	Л	С
Лундина	3	4	4	4+	4-	4	3+	4

Ксения								
Кириллов	4-	4	4	4	3	4	3+	4
Вадим								

2. Формирующий этап. Цель данного этапа заключается в формировании у учащихся начальных навыков игры на фортепиано в русле подходов, изложенных в гипотезе.

Для работы с Ксенией мы выбрали произведения И. Стрибогга «Вальс петушков» и 2 этюда К. Черни из сборника «Этюды» (ред. Г. Гермера)

Данные этюды одного типа, разница лишь в том, что в первом этюде мелодия находится в правой руке, а во втором находится в левой. В них, мы с Ксюшей пытались услышать скрытую мелодию. Сначала те ноты, которые изображают тему мы выделяли с помощью удара по клавише, а «подголосок» играть на легкое, тихое стаккато. Ксюше это давалось довольно непросто: то главная нота пропадет, то «подголосок» получается громче темы. Чтобы справиться с этой задачей, я предложила поставить первый палец на клавишу, и, держа ее играть пятым стаккато по несколько раз, после встать на другой палец и проделать то же самое. Данное упражнение было направлено на то, чтобы ученица могла приноровиться к правильному извлечению ноты пятым пальцем. После этого упражнения предпринималась попытка сыграть так, как написано. Далее возникла другая трудность. Сначала «подголоски» были в пятом пальце, а затем они переходили в первый. Ксюше было трудно переключиться, поэтому мы все играли в очень медленном темпе. Работали также – брали ноту мелодии и, держа ее играли подголосок на стаккато. Также стоило объяснить Ксюше, что аккорды, используемые в аккомпанементе не стоит передерживать, поскольку между ними имеются паузы, а также играть аккорды нужно на нон легато, для этого я показала по

какому принципу действует рука исполняя данный штрих. Нужно немного приподнимая кисть мягко опуститься в клавишу, взять ноту и подняв кисть перенести руку на следующий аккорд. Для того чтобы отработать данное движение, я предложила поднимать и опускать руку на закрытую крышку фортепиано, далее мы упражнялись уже на клавиатуре. Иногда приходилось поправлять положение руки ученицы своей рукой. Поработав отдельно правой и отдельно левой руками, мы попытались соединить обе руки. Сначала получалось не очень хорошо, поскольку за каждой рукой все равно пока приходится следить.

Во втором этюде мелодия переходила в левую руку, и это создало немало проблем, поскольку эта рука менее поворотлива во время игры на фортепиано. Пришлось изрядно постараться над приблизительно правильным исполнением. Работа проходила так же, как и над правой рукой, но сложность заключалась в аппликатуре. В одном такте в теме при спуске вниз после 4 пальца должен играть 3 палец – это крайне неудобно, пришлось отрабатывать этот такт отдельно от всех, что бы рука могла запомнить, как нужно правильно двигаться. Поиграв с открытыми глазами, я предложила Ксюше закрыть глаза, чтобы еще более точно прочувствовать этот момент. Далее мы отрабатывали всю левую руку так же, как и в первом этюде правой рукой. Затем работали над аккордами в правой руке, по тому же принципу, как и в первом этюде. После – соединили руки и попытались сыграть. Теперь же тема сама по себе не звучала как одна непрерывающаяся линия. Тут мы снова подключили голос, и вместе с девочкой играли и пропевали тему, которая должна быть осмыслена и сыграна с интонацией. Мы выяснили какая нота самая главная и пытались прийти к ней, а затем уйти. После работы над мелодией мы подключали стаккатные «подголоски» и пытались сыграть весь этюд двумя руками. Ту же самую работы мы проделали и во втором этюде над левой рукой.

В конечном итоге в работе над этюдами мы не смогли добиться легато в исполнении темы, но у нас получилось связать ноты темы и «подголоска».

Главная тема в вальсе идет на стаккато, и поскольку пальцы девочки еще не до конца приспособлены к игре данного штриха, мы пытались отработать отдельно правой рукой. У Ксюши, в целом, неплохо получалось играть стаккато, но иногда оно получалось громоздким, «прилипающим» и мы пытались от этого избавиться. Был приведен пример того, как царапается кошка, то есть пальчики должны быть цепкими и острыми как когти у кошки. В дальнейшем мы называли данное исполнение «царапками». Также я показала Ксюше как должна двигаться рука при исполнении стаккато – кисть всегда на одном уровне, поскольку в данном случае используется пальцевое стаккато, а также двигать локоть для того, чтобы каждый палец вставал правильно на клавишу и был продолжением руки. Для полного понимания я попросила ученицу положить свою руку на мою, чтобы она могла прочувствовать те движения, которые нужно применять при игре данного штриха. Сложность заключалась, также, в том, что в первых двух тактах идут 3 ноты на стаккато с движением вверх, их различие – это первый такт во второй октаве, а второй такт в третьей октаве, то есть должен быть создан некий эффект эхо. Сама по себе тесситура создает данный эффект, оставалось лишь правильно это исполнить. Когда было сказано, что первый мотив должен звучать громче, а второй тише, то при исполнении все вышло очень утрированно, то есть сильные удары по первому мотиву, и почти не задевая клавиш прозвучал второй. Мы пытались добиться того звучания, которое должно быть в идеале. Ноты исполняемые на стаккато сменяются двумя нотами под лигой, которые должны играть по принципу «взять, снять». У Ксюши получалось, что она как бы «налетает» на эту первую ноту, а вторая нота под лигой также выскакивает, что недопустимо.

Чтобы лучше понять, как должен звучать данный мотив я спела имя ученицы, сделав сначала ударение на последнем слоге, и Ксюша мне сказала, что это неправильно, тогда я спела с ударением на нужный слог. После этого девочка попыталась повторить ту же интонацию на фортепиано. Сначала с пропеванием своего имени, а затем опираясь на внутренний слух. Поработав

отдельно над каждой интонацией, мы попробовали сыграть данный отрезок произведения целиком. На следующем этапе мы пытались сделать тему более плавной и певучей. Для этого Ксюше предлагалось играть только тему, самое главное теми пальцами, которые указаны в нотах.

Чтобы было проще понять, как движется мелодия, мы пробовали петь с названиями нот. Вначале я пела вместе с ней. Поскольку Ксюша не умеет на данный момент петь связно и ноты получаются отдельно друг от друга, я помогала своим голосом, чтобы она слышала правильное звучание. Я попросила Ксюшу сыграть столько, сколько она сможет. Прослушав, стало ясно, что в данный момент очень важно выучить левую руку, поскольку, плохо зная текст левой руки нельзя будет сделать музыки в целом, ведь все внимание обращено на аккомпанемент, а точнее на то какую клавишу нажат. Аккомпанемент очень простой, трехдольный, он как раз и создает стиль вальса. Трудность еще состояла в том, что нужно было выделять бас, а гармонии играть чуть тише, к тому же все это играется на стаккато. Чтобы Ксюше было более понятно, как это нужно исполнять я привела ей пример с мячиком: когда кидаешь мячик на пол, то он сначала ударяется сильно, а затем с каждым разом слабее, здесь был тот же принцип. Также, я проиграла сама аккомпанемент, чтобы ученица могла еще и услышать, как нужно исполнять. Сначала мы брали небольшие кусочки и играли в медленном темпе, так чтобы было время подумать. После, когда Ксюша уже не смотрела в ноты, а это было признаком того, что она выучила этот кусочек наизусть, мы играли с закрытыми глазами, также сначала очень медленно, чтобы прочувствовать каждую клавишу и понять, куда должна пойти рука.

Работа длилась очень долго, иногда приходилось играть вместе, чтобы было на что опираться, но со временем у Ксюши стало получаться. Далее ускоряли темп. Поработав отдельно над каждым кусочком мы их соединяли и играли с закрытыми глазами. Когда цель была достигнута, мы подключили правую руку, в которой снова возникла проблема с двумя нотами под лигой, я снова начала петь ее имя, а она в свою очередь пыталась играть правильно.

Затем мы сыграли отдельно правую руку отдельно несколько раз, убедившись, что Ксюша играет ее по всем правилам, попытались соединить руки. У Ксюши уже довольно неплохо получалось играть штрихи, которые мы отрабатывали на прошлых уроках, но теперь не хватало проинтонированной, целостной мелодической линии. Сначала я показала это на своем примере то, как это должно звучать. Несколько раз сыграв, а затем, пропев, я предложила Ксюше попробовать исполнить самой. Когда у нас получалась более-менее осмысленная мелодия, мы подключили левую руку. Тут возникла проблема – аккомпанемент перебивал по звуку мелодию. Стали работать на левую руку отдельно. После того, как Ксюша поиграла одной рукой, мы решили поиграть следующим образом – она мелодию, а я аккомпанемент, а затем мы поменялись. Сыграв несколько раз, Ксюша стала пытаться теперь сама изобразить то, что мы играли вместе.

В работе над вальсом мы добились правильного исполнения стаккато и легато.

Для работы с Кирилловым Вадимом мы выбрали следующие произведения: И.С. Бах «Инвенция a-moll», К. Черни «Этюд» из сборника «Школа беглости».

При работе над инвенцией для начала мы стали разбирать материал отдельно каждой рукой. Это очень важно, поскольку текст состоит практически из шестнадцатых нот и при разборе не всегда удастся следить за обеими руками сразу. Поиграв несколько раз сначала одной рукой, а затем другой рукой, мы попытались их соединить. Игра производилась в очень медленном темпе, чтобы ученик успевал следить за происходящим. Теперь, когда Вадим уже знал текст, стало легче работать над выразительными моментами. И для начала я попросила сыграть отдельные фразы, которые сначала звучали очень скучно и однообразно. Чтобы было проще понять и сыграть фразы так, как этого требует произведение, я предложила Вадиму пропеть их, после чего игра стала намного лучше. Также в произведении есть скрытое двухголосие в левой руке, которое мы попытались показать.

Предлагалось поиграть сначала второй голос и сделать из него одну линию, затем также сделать с первым голосом. Второй голос мы поставили на первый план, но и первый тоже не должен был оставаться в стороне. Поиграв отдельно каждый голос, мы соединили их, не сразу, но постепенно Вадим смог сыграть так, как это требуется, после чего мы добавили правую руку и попробовали сыграть все вместе и ученик справился с этим заданием. В произведении имеются «ключевая» нота, которая указывает на кульминацию. Сложность заключалась в том, что данная нота должна была исполняться пятым пальцем. Я показала ученику, как должен в этом случае себя вести пятый палец, то есть прежде чем нажать на клавишу нужно замахнуться пальцем и нажать на клавишу именно кончиком – именно такой способ позволит сыграть данную ноту, как это требуется. Вадиму не удавалось или поднять палец или он заваливался на него вследствие чего и звук получался тусклым. Тогда я положила руку ученика свою руку на мою так, чтобы пятый палец лежал именно на пятом пальце моей руки и после я изобразила то, какое движение должно быть исполнено.

Исходя из стилистики произведений И.С. Баха, стоит помнить о том, что не всегда в его музыке даже обозначенный штрих стаккато нужно играть именно стаккато. В разучиваемой нами инвенции восьмые ноты нужно исполнять штрихом, который обозначает что-то среднее между стаккато и нон легато. Большая сложность заключается в правильном исполнении этого штриха. В случае Вадима – это тусклый и очень вялый звук. Я же добивалась от ученика, чтобы пальчики во время игры были цепкими. Чтобы было более понятно, я провела аналогию с балетом, а точнее с балеринами, как они танцуют на своих пуантах стоя на носочках, очень легко и грациозно. В дополнении к ассоциации показывала на собственном примере. Для отработки данного навыка было предложено поиграть на закрытой крышке инструмента. Иногда приходилось выполнять данное упражнение одновременно вместе с учеником. После этого мы перешли на клавиатуру. В

дополнении к данному упражнению я добавила слог «па», который произносился шепотом и очень точно.

По окончании работы ученик хорошо интонировал мелодию, а засчет этого получалась связная игра. При работе над восьмыми нотами, которые исполняются промежуточным штрихом между стаккато и нон легато нам удалось добиться небольших успехов.

Этюд, который был выбран для работы, основан на элементе арпеджио, где главной трудностью для нас стали связная игра и правильная аппликатура. Нужно было работать над звукоизвлечением. Для начала я показала Вадиму какие движения должна совершать рука при игре арпеджио, а это – дуговые движения от 1 пальца к 5 и от 5 к 1 в правой руке, а также от 5 к 1 и от 1 к 5 в левой руке. Показав на собственном примере Вадиму было сложно выполнить это задание. Для полного понимания я положила его руку на свою и, поиграв в таком положении, ученик пытался повторить правильное исполнение самостоятельно, однако из-за того, что он не ставил пятый палец на кончик, рука постоянно заваливалась. Мне приходилось постоянно указывать на это, показывать самой, а также самой ставить его пятый палец. Я также играла параллельно игре Вадима, чтобы он постоянно видел, как должна двигаться рука. После нескольких попыток все же ученику удалось двигать кистью во время игры примерно так, как это требуется. Если в первой части этюда арпеджио играют правой рукой вверх, то во второй части правая рука, играющая арпеджио вниз сменяется левой играющей арпеджио вверх. Такая смена происходит три раза. Учащемуся было трудно быстро переключаться и я предложила поиграть друг за другом сначала арпеджио которые идут вниз начиная с медленного темпа и постепенно ускорять темп, затем тем же способом мы поиграли арпеджио, идущие вверх. После такой игры Вадиму было легче переключаться с одной руки на другую.

Далее я указала на то, что должна быть прежде всего мелодическая линия, а не просто отчеканенные ноты, для этого нужно было мыслить

фразой. После Вадим попытался изобразить то, о чем ему было сказано и у него даже с первого раза неплохо получилось. Чтобы активизировать кончики пальцев, ученику было предложено поиграть арпеджио на стаккато. Однако здесь мы столкнулись с той проблемой, что Вадим не может правильно исполнять стаккато. В этом случае я решила проводить аналогии с жизнью: стаккато должно быть «царапающим» как когти у кошки, или как укол иголкой. Чтобы не навязывать свое мнение, Вадиму было предложено самому придумать аналогию к игре стаккато. Мы остановились на том, что клавиатура – это очень горячая поверхность, и ему так нужно было сыграть, чтобы не обжечься. Далее мы работали над тем, чтобы у этюда появилась мелодия, то есть Вадиму предлагалось мыслить длинными фразами: начинать с пиано (p), идти к вершинке фразы, достичь форте (f) и снова сойти на нет. Мыслив таким способом, ученик играл более плавно и певуче, а также ноты получились мягче по звучанию. Играя арпеджио, не удавалось добиться ровного исполнения, для этого было предложено сыграть их пунктирным ритмом на легато, а после на стаккато. После данного упражнения исполнение стало более гладким.

3. Контрольный этап. Цель данного этапа – установить, насколько у учащихся оказались сформированы первоначальные навыки игры легато и стаккато.

На этом этапе мы также использовали метод наблюдения, результаты которого изложены в следующей таблице:

Таблица 2

	Автор ВКР		Педагог		Студент		Средний балл	
	Л	С	Л	С	Л	С	Л	С
Лундина Ксения	3+	5	4+	5	4	5	4	5
Кириллов	4	4+	4+	5-	4-	4	4	4+

Вадим								
-------	--	--	--	--	--	--	--	--

Таблица 3

	Таблица 1		Таблица 2		Итого	
	Л	С	Л	С	Л	С
Лундина Ксения	3+	4	4	5	+0,5	+1
Кириллов Вадим	3+	4	4	4+	+0,5	+0,5

Данные таблицы 3 свидетельствуют, что произошли некоторые сдвиги в уровне сформированности навыков исполнения легато и стаккато у учащихся. Об этом свидетельствуют видеозапись.

Опытная работа подтвердила, что при формировании технических навыков игры легато и стаккато следует активно использовать показ педагога, применять сравнительные образы и выявлять ассоциации, а также использовать специальные упражнения, направленные на отработку соответствующих навыков игры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

1. Фортепианная техника – это совокупность умений, навыков и приёмов, с помощью которых достигается выразительное художественное звучание. Есть различные виды фортепианной техники. Она разделяется на мелкую и крупную. К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи,

арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике — тремоло, октавы, аккорды и скачки.

2. При формировании навыка извлечения одной ноты авторами методических работ предлагаются следующие методы:

а) в основу первого прикосновения к клавише должно быть взято дыхание;

б) нота должна извлекаться плавным, свободным, а также мягким падением руки на клавишу.

При формировании навыка исполнения легато рекомендуются такие методы:

а) нужно научить ребенка вслушиваться в переход одного звука в другой;

б) исполняя два звука на легато, первый должен извлекаться за счет плавного опускания руки и «погружения» пальца в клавишу, второй же во время подъема руки.

Развивать навык исполнения стаккато предлагают так:

а) стоит обращать внимание на то, что стаккато исполняется от предплечья, а клавиша берется четким, активным кончиком пальца;

б) на начальном этапе развития данного навыка нужно научить ребенка играть только третьим пальцем;

в) непрерывно ударять мячик от пола, касаясь его одним пальцем.

При развитии навыка исполнения гаммы авторы советуют следующее:

а) нужно как бы чертить рукой поверх первого пальца небольшую дугу;

б) подкладывание следует выполнять с самостоятельным движением «целого» пальца под кисть, не наваливаясь на него и не менять уровень кисти.

3. Анализ посещения уроков педагогов-пианистов г. Перми, а также материалы анкетирования и бесед с педагогами показал, что при работе над навыком звукоизвлечения педагоги предлагают такие методы, как:

а) играя на «стаккато» нужно «дышать» рукой;

- б) производить правильные движения кистью;
- в) когда мелодия идет вверх на «легато», нужно поднимать каждый палец по нарастающей, а также одну ноту «наслаивать» на другую;
- г) при исполнении мелодической линии нужно «пропевать» клавишами;
- д) во время игры помогать себе голосом;
- е) метод сравнения.

При работе над гаммами педагоги используют следующие методы:

- а) метод показа;
- б) метод тактильного ощущения показа учителя;
- в) играть гаммы по четыре звука, одновременно, просчитывая вслух: один, два, три, четыре;
- г) дать ребенку в каждую руку по игрушечной машинке, которые он в свою очередь должен покатавать по клавиатуре, вверх, вниз, и одновременно в разные стороны;
- д) поиграть гамму разными штрихами;
- е) поиграть гамму пальцевым «стаккато», а затем кистевым;
- ж) заранее готовить первый палец;
- з) поиграть каждой рукой с разным весом;

4. В ходе проведения опытной работы с учащимися-пианистами младших классов ДМШ нами установлено, что наиболее эффективными при формировании навыка исполнения легато являются следующие методы и приемы:

- а) метод показа учителя;
- б) метод применения сравнительных образов;
- в) метод выявления ассоциаций;
- г) использование голоса.

При формировании навыка исполнения стаккато эффективны такие методы и приемы как

- а) метод показа учителя;

- б) метод применения сравнительных образов;
- в) метод выявления ассоциаций.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллина, А.А. Моделирование упражнений для начинающих обучение игре на фортепиано: учебно-методическое пособие. – М.: МПГУ, 2005. – 24 с.
2. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е издание. – М.: Музыка, 1978. – 289 с.

3. Артоболевская, А.Д. Первая встреча с музыкой: учебное пособие. 6-е издание. – М.: Советский композитор, 1992. – 105 с.
4. Артоболевская, А.Д. Хрестоматия маленького пианиста: учебное пособие. – М.: Советский композитор, 1991. – 138 с.
5. Арчажникова, Л.Г. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие. – М.: МГЗПИ, 1962. – 82 с.
6. Баранова, Г., Четверухина, А. Первые шаги маленького пианиста. – М.: Музыка, 1992. – 125 с.
7. Баренбойм, Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969. – 282 с.
8. Баренбойм, Л. Путь к музыке. – Л.: Советский композитор, 1979. – 168 с.
9. Баринова, М.Н. Очерки по методике фортепиано. – Л.: Тритон, 1926. – 203 с.
10. Беркман, Т.Л. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1977. – 104 с.
11. Бирмак, А.В. О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973. – 139 с.
12. Гат, Й. Техника фортепианной игры. – Будапешт: Атэнэум, 1967. – 244 с.
13. Геталова, О.А., Визная, И.В. В музыку – с радостью. – СПб.: Композитор, 1997. – 160 с.
14. Гнесина, Е.Ф. Фортепианная азбука. – М.: МУЗГИЗ, 1956. – 20 с.
15. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 222 с.
16. Дельнова, В.В. Развитие фортепианной техники на начальной стадии обучения / Г. Балтер // Ребенок за роялем. – М.: Музыка, 1981. – С. 87-95.
17. Исенко, А.И. Школа игры на фортепиано. Часть 2. – М.: Музгиз, 1961. – 90 с.

18. Коган, Г. Работа пианиста. – М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.
19. Корто, А. Рациональные принципы фортепианной техники. – М.: Музыка, 1966. – 108 с.
20. Левин, Ю.В. Ежедневные упражнения юного пианиста. Тетради I и II. – М.: 1978. – 32 с.
21. Лещинская, И., Пороцкий В. Малыш за роялем: учебное пособие. 2-е издание. – М.: Советский композитор, 1989. – 38 с.
22. Либерман, Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003. – 148 с.
23. Лонг, М. Фортепиано. Школа упражнений. – Л.: Музгиз, 1963. – 125 с.
24. Любомудрова, Н. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
25. Макуренкова, Е.П. О педагогике В.В. Листовой. – М.: Музыка, 1971. – 92 с.
26. Мартинсен, К.А. Индивидуальная фортепианная техника. – М.: Музыка, 1966. – 118 с.
27. Милич, Б.Е. Воспитание ученика-пианиста: методическое пособие. – М.: Кифара, 2002. – 184 с.
28. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. 240 с.
29. Николаев, А.А. Школа игры на фортепиано / Э. Кисель, В. Натансон, А. Николаев, Н. Сретенская. – М.: Музыка, 1970. – 192 с.
30. Ройзман, Л.И., Натансон, В.А. Юный пианист. Выпуск 1. – М.: Советский композитор, 1987. – 165 с.
31. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Музыка, 1964. – 174 с.
32. Сраджев, В.П. Развитие беглости в технической работе пианиста: методическое пособие. – Елец: Муза, 2003. – 32 с.

33. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста: методическое пособие. 2-е издание. – М.: Советский композитор, 1989. – 144 с.
34. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство. 2-е издание. – М.: Музыка, 1969. – 595 с.
35. Фукс З. Основы техники / Г. Балтер // Ребенок за роялем. – М.: Музыка, 1981. – С. 95-110.
36. Цыганова, Г.Г., Королькова, И.С. Новая школа игры на фортепиано. 6-е издание. – Ростов н/Д.: Феликс, 2009. – 206 с.
37. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебн. Пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
38. Шендерович, Е.М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Музыка, 1987. – 60 с.
39. Шипилова Л.Н. Формирование фортепианно-технических навыков: Методическая разработка. – Уральск: Издательский центр и СМИ ЗКГУ им. М. Утемисова, 2009. – 13 с.
40. Шмидт-Шкловская, А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1971. – 74 с.
41. Штейнгаузен, Ф.А. Физиологические ошибки в технике фортепианной игры. Перевод с немецкого С. Малькиной – СПб.: Печатный труд, 1909. – 173 с.
42. Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика-XXI, 2002. – 176 с.
43. Юдовина-Гальперина, Т. За роялем без слез, или я – детский педагог. – СПб.: Союз художников, 2002. – 240 с.

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

44. <http://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/birmak/birmak.html>

45. http://assol.net/publ/metodicheskaja_stranica/rabota_nad_fortepiannoj_tekhnikoj_v_starshikh_klassakh_dshi/1-1-0-723
46. <http://bigenc.ru/>
47. <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoeobrazovanie/library/2014/04/08/razvitiie-tekhnicheskikh-navykov-v-mladshikh>
48. http://knowledge.allbest.ru/music/2c0b65635a2bc68b5d53a89421306d36_0.html
49. <http://www.kindergenii.ru/for-teacher/pianist.htm>
50. https://studwood.ru/509669/kulturologiya/soderzhanie_konstatiruyushego_formiruyushego_etapov_eksperimenta
51. http://student39.ru/lector/Metody-priemy_i_formy_obucheniya/
52. http://methodological_terms.academic.ru/1452/%D0%9F%D0%A0%D0%98%D0%81%D0%9C%D0%AB_%D0%9E%D0%91%D0%A3%D0%A7%D0%95%D0%9D%D0%98%D0%AF

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Видеозапись фрагментов опытной работы (диск)
2. Презентация ВКР