Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств с.Тирлянский муниципального района Белорецкий район Республиеи Башкортостан

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

«Формирование пианистического аппарата на начальном этапе обучения»

Разработала:

преподаватель ДШИ

. Первухина Елена Анатольевна

Рецензент:

С.Тирлянский 2024г.

**СОДЕРЖАНИЕ**

1. ВВЕДЕНИЕ.

2. Глава 1.Воспитание активности и цепкости пальцев и организация движений запястья.

3. Глава 2.Игра весом руки и навык пальцевой игры.

4.ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

В данной методической работе рассматривается ряд вопросов по формированию пианистического аппарата на начальном этапе обучения.

Организация игрового аппарата является одним из самых сложных элементов в учебном процессе.

  Формирование игрового аппарата на начальном этапе обучения юного пианиста является одним из самых сложных элементов в учебном процессе. Правильная посадка за инструментом, приемы звукоизвлечения, предполагающие естественность и рациональность движений рук и пальцев, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами, - та основа, без которой немыслимо техническое и музыкальное продвижение ученика. Игровые движения и ощущения начинающего пианиста налаживаются постепенно и связаны с физическими особенностями строения рук ребенка. Не может быть единой «постановки рук», каждый новый ученик ставит перед педагогом новые проблемы. Но принципы, составляющие основу для воспитания пианистических навыков, должны быть неизменными.       Главный принцип – научить ребенка слышать звуковой результат того или иного движения рук на клавиатуре. Постоянная аппеляция к слуху ребенка решает отбор необходимых движений на клавиатуре. Запоминание физических ощущений, приспосабливание рук и пальцев к клавиатуре должно идти вместе с восприятием звучания. Звуковой критерий, служащий вначале для корректирования правильности пианистических движений, впоследствии становится ведущим началом, на которое вырабатывается автоматически  двигательная реакция. То есть, движение, создающее определённую звучность, сначала вырабатывается осознанно, впоследствии же становится средством воплощения звуковых представлений.

|  |  |
| --- | --- |
| **Методическая работа на тему:  Организация пианистического аппарата**  Автор: Первухина Елена Анатольевна . Преподаватель клавишного синтезатора высшая квалификационная категория. МБУ ДО ДШИ с.Тирлянский.  **План.** Введение 1. Взаимосвязь музыкального и технического развития. 2. Основные принципы технического развития. 3. Организация пианистического аппарата. 3.1. Организация кисти. 3.2. Воспитание цепкости пальцев. 3.3. Организация движений 1-го пальца. 3.4. Организация движений запястья. 3.5. Игра весом руки. 3.6. Посадка за инструментом. 4. Исправление недостатков в пианистическом аппарате. 5. Два направления в развитии мелкой техники. Заключение. Список литературы.  **Введение.**  Организация игрового аппарата на начальном этапе обучения инструменталиста является одним из самых сложных элементов в учебном комплексе. Кроме того, маленький пианист, в отличие от струнников, не располагает детским инструментом: скрипкой, виолончелью соответствующих размеров. Ему приходится играть сразу же на большом инструменте для взрослых, который, кстати, требует довольно большого размера и специфической формы руки. Необходимым условием для успешного развития фортепианной техники являются физические размеры руки, позволяющие взять октаву (а желательно и большие интервалы), растяжка между пальцами, достаточная для игры октавы с гармоническим заполнением, т.е. четырех-пяти звуков одновременно и др.  Указанные обстоятельства затрудняют процесс обучения фортепианной технике младших школьников и являются причиной того, что многие педагоги начинают уделять внимание развитию техники лишь в старших или средних классах детской музыкальной школы. В первые годы обучения начинающие пианисты изучают большое количество разнообразных по жанрам и музыкальному характеру произведений. Но в программах младших школьников пьесы технического плана и этюды зачастую бывают представлены недостаточно, либо они исполняются в очень умеренном или медленном темпе, не выполняя своих обучающих функций, не развивая технику. Преимущественно внимание в работе с младшими школьниками уделяется развитию музыкальной грамотности, культуре слышания, качеству туше, эмоциональному опосредованию исполняемой музыки, расширению знания музыки через большое количество изучаемых пьес. Ни в коем случае не отрицая необходимости указанных аспектов обучения, следует обратить внимание на серьезные проблемы в техническом развитии учеников, ставшие широко распространенным явлением в начальном обучении. Это обусловлено недостаточным вниманием к развитию пианистической культуры в комплексе с указанными ранее компонентами музыкального воспитания. Кроме того, большое разнообразие детского репертуара ставит перед учеником задачу владения многообразными приемами звукоизвлечения, т.е. разнообразными пианистическими движениями. Так как начинающего пианиста невозможно обучить в первый же год всем техническим приемам, то часто приходится мириться с довольно низким художественно-звуковым уровнем его исполнения. Более того, неумение достигнуть требуемого педагогом результата часто рождает напряженность (от старания и усилий) игрового аппарата. Пианистическая подготовка ученика должна несколько опережать или хотя бы соответствовать сложности изучаемого репертуара. Конечно, частью пианистических умений ученик овладевает в процессе изучения репертуара, но процент технически нового для маленького пианиста в исполняемом репертуаре должен быть минимальным. Если изучаемое произведение состоит только из новых пианистических движений, то вряд ли удастся их прочно и качественно освоить в контексте одного сочинения. Дети не могут осмыслить, пережить, интерпретировать сложные по музыкальному складу сочинения из-за отсутствия жизненного опыта, бедности ассоциативного фонда, психологической незрелости. Но в то же время дети чрезвычайно наделены двигательными способностями и испытывают ярко выраженную потребность в движении. Поэтому на начальном этапе обучения не только целесообразно, но и необходимо использовать детскую предрасположенность к движению и на этой основе активно формировать инструментальные, в данном случае – пианистические навыки. Овладевать пианизмом в любом возрасте следует осознанно. Объяснение же технических приемов начинающим пианистам должно соответствовать уровню их мышления, физического развития. Технические возможности маленького пианиста из-за несоответствия размера его рук и инструмента несколько ограничены. Ему недоступно овладение октавно-аккордовой техникой, но вполне доступно освоение мелкой: пассажной и позиционной техники. Естественно, что обучение ребенка не стоит начинать со сложных технических формул из арсенала профессионального пианизма, так как каждая из них сама по себе является сложным двигательным комплексом. В техническом обучении детей необходимо следовать одному из важных дидактических принципов – расчленению сложного явления (действия) на простые, но важные элементы, выстраивая их в процессе усвоения по степени возрастающей сложности. Если даже упрощенный навык состоит из нескольких элементов, то его усвоение также производится поэтапно. Следующим этапом технического воспитания является соединение отдельных навыков (или их элементов) сначала в облегченные, а затем и в сложные комплексы. Он осуществляется на материале как специальных упражнений, так и пьес. Инструктивно-технический репертуар следует подбирать с особой тщательностью и методической направленностью. В этюдах и пьесах должны быть представлены как отдельные технические навыки, так и их последовательность, требующая своевременного переключения внимания, и их сочетание, требующее многопланового внимания. Все это находится в тесной зависимости от задач, стоящих на данном этапе развития техники. Следует особо помнить, что технический навык является усвоенным не после его понимания учеником, а лишь после его двигательной автоматизации. Должна возникнуть «память рук» на определенные движения. Часто педагоги начинают обучение пианиста с требования свободы рук, в то время как у учащегося понятие свободы иногда ассоциируется с понятием расслабленности игрового аппарата. Кроме того, частые напоминания о свободе: «опусти плечи», «освободи локоть», «не напрягай кисть» и т.п. – вызывают особое внимание к этим частям аппарата и как результат – их зажатость. Правильнее говорить о целесообразности, организованности действий рук и их частей. Причем сам характер игровых движений должен обеспечивать необходимое состояние каждой из частей руки: упругую и эластичную организованность одной части и расслабленность или пассивность другой. Свобода рук должна быть не самоцелью для ученика, а лишь средством для выполнения тех или иных заданий. Вначале пианистические навыки, предложенные детям в виде игр, усваиваются чисто двигательно. Однако каждое пианистическое движение создает определенный звуковой эффект. И если вначале правильность пианистических движений корректируется «условиями игры», то после овладения основами данного движения вводится звуковой оценочный критерий: правильность движения дает нужный звуковой результат; погрешности же звучания свидетельствуют о неправильности игровых движений. Звуковой критерий, служащий вначале для корректирования пианистических движений, впоследствии становится ведущим началом, на которое вырабатывается автоматически-двигательная реакция. То есть, движение, создающее определенную звучность, сначала вырабатывается осознанно, впоследствии же становится средством воплощения звуковых представлений. И путь к этому лежит для начинающего пианиста через усвоение движений-навыков в простом и комплексном виде. Осознанное владение базовыми техническими навыками в детстве с течением времени рождает умение самостоятельно анализировать технические сложности, встречающиеся в работе инструменталиста на любом уровне обучения. Умение расчленить сложный технический комплекс на простые (часто уже знакомые) элементы помогает и зрелому пианисту найти у себя технические ошибки, преодолеть неудобство в исполнении, добиться задуманной звучности.  **1. Взаимосвязь музыкального и технического развития.**  Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических, так и психических (волевых) свойств. В работе над пианистической техникой, кроме указанных свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, ее ограниченности, скованности, неровности, а также «немузыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области. В педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Еще больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность и метричность нередко происходят от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, ее развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. И, наконец, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексами. Нечего и говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки, взятые как попало, в последний момент, неподготовленные (даже если они правильные) получают непроизвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом. Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика. Однако бывают и другие случаи неудач, когда все факторы музыкального и технического развития налицо, но развитие двигательной системы идет своим, особым путем, оторванным от задач выражения музыки. В этом случае ученик приобретает навыки и приемы, которые развивают его технику в определенном направлении; однако эти приемы не создают условий для достижения музыкальной и технической законченности и даже зачастую являются основными препятствиями на пути полноценного исполнения. Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не увязанных с музыкальными задачами.  **2. Основные принципы технического развития**  Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях, причем подчинению автоматическому. Назначение музыкальной воли – управлять исполнительским процессом, а технического аппарата – подчиняться музыкальной воле (в конечном итоге – автоматически). Оба эти процесса (управлять и подчиняться) с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве. Исходя из этого, в практике преподавания всякий игровой прием, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением; точно так же каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений. Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли. Принципы, на которых следует развивать пианистический аппарат, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки следующие. 1. Гибкость и пластичность аппарата. 2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах. 3. Целесообразность и экономия движений. 4. Управляемость техническим процессом. 5. Звуковой результат (как необходимый итог). Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приемом, следует в той или иной степени развивать перечисленные принципы. Без них контакт музыкального и технического развития будет чрезвычайно затруднителен, а иногда останется только «на словах». Совершенствуя, в дальнейшем все участки пианистического аппарата, работая над независимостью их, следует базироваться на тех же принципах, не разрушая их, а только подкрепляя более высоким качеством.  **3. Организация пианистического аппарата.**  3.1. Организация кисти. При игре на фортепиано кисть пианиста должна иметь округлую, куполообразную форму: все суставы видны, не прогибаются внутрь купола.  Естественно свободная кисть имеет округлую форму и соответствует пианистическим требованиям ее организации. В этом можно убедиться, глядя на кисть руки, свободно висящей вдоль корпуса: пальцы полусогнуты, не напряжены, не сжаты – кисть имеет пианистически правильную форму. Эту природную организованность руки можно использовать в упражнении у стола.  Рост ребенка шести-семи лет, стоящего у стола стандартной высоты, обеспечивает естественное положение рук, лежащих на столе от локтя до кисти: локти слегка отведены от корпуса, пальцы свободной кисти всегда округлены и касаются поверхности стола «подушечками». Упражнение с выстукиванием ритма стишка всеми пятью пальцами попеременно каждой рукой на столе можно назвать игрой в «Барабанщика». Во избежание неточностей в движениях педагог сначала объясняет и показывает сам, как выполнять роль барабанщика, затем – вместе с учеником, сидя рядом или напротив. Потом ученик выполняет упражнение сам. Второй этап этого упражнения – выстукивание стихотворного ритма попеременно каждой рукой и разными пальцами.  Что дает это упражнение? Простукивание ритма всеми пальцами создает у ученика зрительное представление о правильной форме кисти, но при этом ощущение пружинистости свода (суставов кисти) часто не возникает – кисть расслаблена. Удары отдельными пальцами уже предъявляют требования к опоре пальца на сустав кисти (свод). Поэтому рекомендуется промежуточное звено: работа каждого пальца в паре с первым, создающая ощущение свода. Первый палец, как бы противостоящий каждому из играющих с ним пальцев, помогает ощутить свод как пружинистую арку. Таким образом, от восприятия внешней формы кисти осуществляется переход к приобретению технических ощущений.  Упражнение может выполняться в двух вариантах. С постоянной аппликатурой: весь стишок выстукивается одинаковыми парами пальцев обеих рук. Пары пальцев меняются лишь при повторении задания. Во втором, более сложном, варианте аппликатура все время меняется. Например:  Вес – на, вес – на  I-5 I-5 I-4 I-4 лев. пр. лев. пр.  В лег – ком пла – тьи – це о – на I-3 I-3 I-3 I-3 I-2 I-2 I-2 лев. лев. пр. пр. лев. лев. пр.  Во втором куплете аппликатура может повторяться, но в обратном порядке:  Ле – то, ле – то В тру – си – ки о – де – то  I-2 I-2 I-3 I-3 I-4 I-4 I-4 I-4 I-5 I-5 лев. пр. лев. пр. лев. лев. пр. пр. лев. пр.  Выполняя это упражнение в трех вариантах последовательно (всеми пальцами вместе, парами, затем отдельно каждым), мы достигаем нескольких целей: определяется правильное положение локтя, форма кисти, создается первое ощущение свода (мышечная организация суставов кисти), тренируется самостоятельное движение запястья. При перенесении этого упражнения на фортепиано, оно приобретает иную форму и изменяет название. Играем в «Стрекозу» (бабочку, пчелку).  Упражнение состоит из двух фаз. Сначала рука плавно поднимается и кладется на пюпитр, пальцы свободно раскрыты: стрекоза плавно взлетела, расправила крылышки и греется на солнышке. Вторая фаза: рука также плавно опускается на клавиатуру, третий палец ставится на черную клавишу, пальцы собираются. Стрекоза села на сучок и собрала крылышки, чтобы не сломать их о ветки. Стрекоза легка, значит звук, извлекаемый третьим пальцем, должен быть тихим, нежным. Собранные же крылышки придают кисти округлую форму.  3.2. Воспитание цепкости пальцев. Одним из сложных моментов в организации пианистического аппарата у начинающих является воспитание цепкости и чуткости концов пальцев (ногтевых фаланг). Обычно, во избежание скованности, зажатости пианиста с первых шагов приучают к свободным широким движениям всей руки от плеча. Таким образом, первые пианистические движения связаны с извлечением отдельных звуков, т.е. с различными видами игры нон легато. Первые пьесы исполняются указанными движениями, причем педагог старается сразу же достигнуть полноты, глубины извлекаемых учащимися отдельных звуков. Не отрицая правильности указанных игровых приемов, следует, однако, отметить их некоторую ограниченность, односторонность, т.к. данные способы звукоизвлечения не предъявляют требований к цепкости, плотному прикосновению «подушечки» ногтевой фаланги пальца, чуткому осязанию «дна» клавиши. Конец пальца в указанных способах игры выполняет функции опоры. Он должен не сгибаясь выдержать вес вышележащих частей руки. Сам же момент контакта пальца с клавишей обычно учеником (а часто и педагогом) не контролируется, так как необходимый характер звучности (чаще всего полнозвучие) обеспечивается весом, замахом, силой всей руки. Таким образом, у учащегося не вырабатывается слуховая и физическая ориентация на ногтевую фалангу (конец пальца), не возникает «чувство конца пальца» как «органа речевой артикуляции» в пианизме. При переходе к игре легато учащиеся часто прибегают к формальному соединению звуков не цепкими, слегка поднимающимися пальцами. Отсутствие цепкости ногтевых фаланг пальцев закрепляется в практике игры на инструменте и превращается в пианистический дефект: громкая звучность достигается давлением на пальцы, что снижает их беглость, пиано же становится неозвученным, поверхностным. Ногтевые фаланги пальцев выполняют при игре на фортепиано как бы речевые функции. Поэтому воспитание столь важного пианистического навыка, как способ прикосновения ногтевой фаланги пальца к «дну» клавиатуры (а ведь многие учащиеся ассоциируют звучание с незвучащей поверхностью клавиши), необходимо развивать с первых уроков игры на фортепиано. Начальное упражнение для выработки ощущения цепкости пальцев ученик выполняет стоя у стола. Педагог рассказывает историю о том, как десять братьев – десять пальцев, пришли в гости к своей тете и хором поздоровались. Вышло так громко, что тетя испугалась. Тогда братья решили, что, придя в гости, все будут только молча кланяться, а двое с одинаковыми именами – «вторые» или «четвертые» - от имени всех вслух поздороваются. Сначала нужно показать ученику, как правильно выполнить это упражнение-игру. «Братья приготовились к поклону» - обе кисти поднимаются, предплечье же лежит на столе. Затем кисти снова опускаются в первоначальное положение («поклон»). Далее, по выбору педагога или ученика, любая пара одноименных пальцев (вторые, третьи, четвертые) обеих рук «произносят приветствие»: ногтевые фаланги делают цепляющее движение, при котором сустав ногтевой фаланги образует тупой угол, но палец с места не соскальзывает.  Это движение воспринимается более точно, если педагог прибегает к элементам «ручного метода» обучения, т.е. показывает движение на руке ученика: ногтевая фаланга цепким движением натягивает слегка кожу той части руки, на которой ведется пока, но не скользит по ней. Упражнение выполняется поочередно всеми пальцами, и каждая одноименная пара получает оценку за «красоту» (правильность) «приветствия». Движение ногтевых фаланг можно сопровождать словесной подтекстовкой: «здравствуй, тетя» - два движения восьмыми. Если при исполнении упражнения сустав ногтевой фаланги прогибается внутрь (проламывается), то необходимо дать какое-либо название этому «речевому дефекту». К примеру, прогнувшийся конец пальца «теряет голос» или «шепелявит».  Дети с удовольствием и интересом принимают любые игровые версии, помогающие им запомнить учебные правила как условия игры. Сами часто обнаруживают нарушение игровых правил, исправляют ошибки, самостоятельно оценивают свою деятельность.  После того как упражнение два-три раза выполнено на столе, оно переносится на инструмент. Кисть легко кладется на клавиатуру (основание ладони лежит на белых клавишах). По собственному выбору или заданию педагога ученик «здоровается» разными пальцами, причем правильность движения теперь уже связывается с характером звучности. В этом упражнении можно предъявлять различные требования к качеству туше: апеллировать то к цепкому, то к чуткому (нащупывающему) прикосновению. «Здороваться» можно ясным, звонким, веселым голосом. В этом случае ногтевая фаланга совершает очень цепкое движение: «подушечка» плотно прижимается к дну клавиши и делает активно-цепляющее движение. Педагогу же необходимо следить за тем, чтобы активность ногтевой фаланги не подменялась давлением руки на пальцы. При цепком прикосновении конца пальца кисть и запястье свободны, легко изменяют свое положение, что может быть проверено педагогом. Приветствие можно произнести и тихим, нежным голосом. Для этого палец слегка выпрямляется и, подтягиваясь в направлении ладони, осторожно нащупывает звучащую поверхность. Ошибочное исполнение создает звуковые погрешности. Выявление и исправление ошибок в уже знакомом и понятном движении позволяет достигнуть нужного звукового результата.  3.3. Организация движений первого пальца. Серьезные трудности в пианистическом аппарате представляет организация движений первого пальца, от неправильных действий которого возникает целый ряд пианистических недостатков. Технические неудобства, связанные с первым пальцем объясняются тем, что при естественном положении и действиях рук первый палец как бы противостоит остальным пальцам и его движения направлены встречно. То есть, сравнивая движение первого и остальных пальцев, можно сказать, что они работают в разных направлениях – навстречу друг другу. В связи с этим игровая позиция скрипача, виолончелиста значительно более естественна для природного строения руки (точнее кисти): встречно движущийся первый палец не играет. У пианиста же играют все пять пальцев, причем в одной плоскости, что неудобно, неестественно для первого пальца. Кроме того, в бытовых движениях первый палец выполняет роль опоры, ему свойственны силовые движения – короткий, сильный, наиболее прочно связанный с рукой через запястье и отсюда малоподвижный палец. Привычные в бытовых движениях опорность и малоподвижность первого пальца в фортепианной игре создают ряд неудобств. Часто учащиеся, не зная, как обращаться при пятипальцевой игре с неудобным первым пальцем, прижимают его к пясти, прячут под ладонь, отводят от пясти и держат перпендикулярно остальным пальцам. Плохо чувствуют ту часть «подушечки», которой первый палец должен играть (она сбоку) и кладут его на клавишу полностью, всей длиной. При исполнении «подкладывании» и «перекладывании» первый палец держат жестко, поэтому при «подкладывании» первого пальца поднимается запястье, чтобы переместить его на соответствующую клавишу. При «перекладывании» разворачивается вся рука для перемещения через первый палец. Все сказанное говорит о том, что организация движений первого пальца требует особого внимания.  Одной из основных методических задач в организации первого пальца является необходимость сразу же создать у ученика впечатление о нем как о сильном, длинном, подвижном. Малоподвижный в быту первый палец обладает довольно большими двигательными ресурсами. Играющий первый палец состоит не из трех фаланг, как остальные, а из двух, т.е. играя, он становится более коротким. Но в свободных движениях положение первого пальца сбоку от пясти позволяет использовать и пястную фалангу. Это значит, что неиграющий первый палец имеет три фаланги и по своей длине и маховым движениям не уступает самым длинным пальцам. Если размашисто двигать первым пальцем, то видно, что по длине он равен третьему и может быть довольно подвижным. Следует заметить, что в ряде пианистических движений и играющий первый палец используется как длинный. Например, взятие далеко отстоящего от основной позиции звука требует сильного отведения первого пальца (с подключением пястной фаланги).  Вторая задача – научить начинающего пианиста хорошо владеть концом первого пальца (ногтевой фалангой): играть цепко боковой частью «подушечки». Первому пальцу по сравнению с другими нужно уделять больше внимания – следить за ним постоянно.  Начальные упражнения для первого пальца нацелены на то, чтобы дать ученику представление о его двигательных возможностях и соответствующие этому ощущения.  Ряд упражнений для первого пальца называются игра в «Подпольщика». Первый палец – наш подпольщик (разведчик), выполняющий важные задания. Мы обязаны его беречь и охранять. Наш подпольщик живет в лесу, поэтому строим для него шалаш. Шалаш строится из четырех пальцев (исключая первый), которые ставятся на одну плоскость – это может быть стол или рама клавиатуры. У шалаша должна быть высокая крыша – это свод (суставы кисти). Если суставы кисти не образуют свод, то подпольщик не может жить в шалаше с «проваленной» крышей.  Первое задание – «подпольщик выходит на связь»: первый палец проходит под ладонью и касается пальца педагога, находящегося у наружной стороны пясти ученика, «передает информацию» (письмо), затем возвращается в исходное положение. Обязательным условием игры является «неподвижность шалаша», особенно его «крыши». Если при движении первого пальца под ладонью запястье поднимается, пропуская палец, то подпольщик может быть обнаружен – шалаш движется, значит, там кто-то есть.  При переносе этого упражнения на клавиатуру «шалаш крепится на одной сойке»: третьем пальце. К примеру, третий палец находится на клавише «ре», первый же играет поочередно «до» и «ми». При этом соблюдается условие неподвижности кисти и запястья. Движения осуществляются за счет гибкости первого пальца. После освоения указанных упражнений можно перейти к исполнению гаммы до мажор поочередно каждой рукой от «до» малой октавы в противоположные стороны, применяя следующую аппликатуру: 1-2, затем 1-3, потом 1-4. Если пятый палец достаточно длинный, то можно играть гамму также и 1-5. Главное условие: при «подкладывании» первый палец берет необходимую клавишу без вспомогательных движений кисти и запястья. Необходимо следить, чтобы первый палец после извлечения звука сразу же был подведен под играющий вслед за ним палец – «подпольщик, выполнив задание, прячется». Одновременно с упражнением на «подкладывание» можно дать и упражнение на «перекладывание» пальцев и пясти через первый палец (обратное движение в гаммах). Продолжим нашу игру в подпольщика. Упражнение выполняется вторым и первым пальцами. Второй палец берет любую из белых клавиш. После этого первый палец нажимает клавишу рядом и в этот же момент пясть и пальцы быстрым, единым движением накрывают его: «прячем подпольщика от внезапно возникшей опасности». Накрывающее движение должно быть легким («не ушибить подпольщика») и быстрым («опасность велика»), так как только в этом случае кисть остается свободной. Медленно это движение можно выполнить и напряженной кистью, быстро – только свободной.  3.4. Организация движений запястья. Сустав запястья или запястье, именуемое в педагогической практике «кистью», является важнейшей по своей универсальности частью пианистического аппарата, выполняющей многообразные функции. Оно является проводником разнообразных движений, идущих от пальцев к вышележащим частям руки и в обратном направлении. Запястье изменяет, направляет, корректирует эти движения, выполняя, кроме того, множество самостоятельных функций. Его можно назвать «дыхательным аппаратом» руки. Поэтому попытки «установить» запястье, придать ему только высокое, низкое или среднее положение создает фиксацию сустава запястья, нарушающую кровообращение и приводящую обычно к зажатости не только запястья, но и других частей руки – рука перестает «дышать». Начинающего пианиста необходимо сразу же вооружить всеми основными формами движения запястья в виде элементарных упражнений. Это упражнения на активные и пассивные движения, которые делятся на вертикальные, горизонтальные и вращательные. Упражнения вводятся одновременно или в быстрой последовательности: на каждом уроке новое. Если на каждом упражнении останавливаться до его полного закрепления, автоматизации, то одно из движений запястья может стать доминирующим и последующее введение иных движений встретит противодействие сформировавшегося навыка.  Первые три упражнения формируют вертикальные движения запястья. Выполним «дыхательное упражнение». Кисть ставится или на второй, третий и четвертый пальцы одновременно, или только на третий палец. Предлагается задание – «подышать рукой»: движение запястья вверх (очень высокое положение) – это вдох, вниз – выдох. Обычно дети пытаются подменять движение запястья движением всей руки. Если после повторного показа и объяснения ребенок продолжает движение всей рукой, то педагог должен слегка придержать локоть ученика в низком положении (ближе к корпусу) во время следующей попытки. Лишенный возможности поднимать локоть, ученик выполняет «дыхательное упражнение» запястьем. Детям всегда легче удаются движения запястья вниз: оно с трудом поднимается и легко опускается в самое нижнее положение – «провисает». В этом случае ученику предлагается делать «большой глубокий вдох» и «маленький выдох». Чтобы установить нижнее положение, педагог во время выполнения «выдоха» подставляет под запястье ученика палец, не давая возможности опустить его слишком низко. Найденную (ручным способом) «глубину выдоха» нужно закрепить на уроке и без помощи педагога, чтобы убедиться, что домашняя работа будет выполнена правильно. Это упражнение может выполняться по желанию педагога либо сначала на столе, либо сразу на клавиатуре. Из описанного упражнения легко формируется первый пианистический навык – облегченное нон легато, который называется «Игра на выдохе». «Вдох» запястьем следует сделать над клавиатурой (пассивное положение), «выдох» же – на клавише (активное движение легкого вдавливания). Исполнять это упражнение следует всеми пальцами поочередно и поначалу каждой рукой отдельно. Навык следует закрепить в ряде пьес, постоянно обращая внимание на правильность игры «на выдохе». Одновременно следует ввести противоположное по направлению вертикальное движение запястья – стаккато толчком, при котором запястье делает «рессорное» движение вверх. Этот пианистический навык имеет особое значение, так как после резкого, пружинистого толчка рука автоматически расслабляется. Стаккато толчком осваивается в игровой ситуации, именуемо игрой в «Кузнечика». Игровая ситуация создана на основе упражнения «Кузнечик скачет и говорит стишки» из фортепианной школы «Путь к музицированию» и песни И.Шаинского на стихи Е.Носова «Песенка про кузнечика». Почти все дети видели кузнечика, наблюдали за его высокими прыжками: сильный толчок длинных ножек – и кузнечик высоко в воздухе. Из песенки, которую знают почти все дети, известно, что за кузнечиком охотится лягушка. Исходя из характера движений кузнечика и лягушки, придется добавить, что лягушка от лени так растолстела, что разучилась прыгать. Она хочет полакомиться кузнечиком и неуклюже подбирается к нему (ведь детям известно, что лягушки хорошо прыгают). А наш кузнечик не боится лягушки-толстушки, подпускает ее близко, а потом толчок ножками и он, высоко взлетая, далеко прыгает. Лягушка повторяет попытки, но кузнечик – начеку.  Методика выполнения движения толчка состоит из двух фаз. Первая фаза – подготовка: чтобы оттолкнуться, необходимо приблизиться к предмету, от которого следует отталкиваться. Если упражнение исполняется на инструменте, то достаточно прикоснуться к поверхности клавиши – до дна клавиатуры остается расстояние, достаточное для толчка. Кисть принимает несколько заниженное положение (пассивная позиция) – приготовились к толчку. Затем палец резким движением отталкивается от дна клавиши, а запястье одновременно резко поднимается вверх, выполняя роль рессоры. Рука взлетает и перемещается вправо или влево. «Приземление кузнечика» осуществляется «на выдохе». Упражнение выполняется сначала третьим пальцем, затем всеми другими по очереди (после автоматизации движения с третьим пальцем). Исполнение упражнения двумя пальцами, особенно первым и третьим или третьим и пятым, не рекомендуется на начальной стадии его освоения. Указанная аппликатура разворачивает кисть к первому или пятому пальцам, что несколько сковывает, затрудняет рессорное движение запястья. Для исполнения упражнения двумя пальцами можно выбрать второй и четвертый, но только в случае, когда знание клавиатуры автоматизировано. Иначе момент «приземления» на терцию может вызвать затруднение и лишить полетное движение свободы. Упражнение сначала показывается педагогом. Показ ведется двумя руками: одна исполняет роль лягушки, другая – кузнечика. Затем роль кузнечика передается ученику. В случае затруднений в освоении упражнения, вводится второй вариант показа – «ручным способом» для передачи физических ощущений. Двумя пальцами одной руки педагог держит ногтевую фалангу третьего пальца ученика, двумя пальцами другой руки – окольцовывает запястье. Сначала кисть приводится в подготовительное положение – запястье несколько занижено. Затем педагог, действуя одновременно двумя руками, осуществляет толчок ногтевой фалангой третьего пальца в сочетании с резким поднятием запястья ученика. При этом внимание ученика фиксируется на одновременности этих движений. Толчок пальцем дети воспринимают быстро. Резкий подъем запястья – значительно труднее. При неподвижном же запястье невозможно выполнить стаккато толчком – пальцы не отрываются от клавиш. Сложна и одновременность указанных движений, поэтому для достижения целостности движения целесообразно придать ему игровое обоснование. Предположим, что запястье – это «спинка» кузнечика. Игровое условие: если кузнечик, оттолкнувшись ногами, хорошо выгнет спинку, то сумеет прыгнуть далеко. Если же спинка не выгнется – значит, он болен, далеко не сможет прыгнуть, сделается добычей лягушки. При таких условиях игры ученик внимательно следит за всеми правилами, чтобы не проиграть и быстро овладевает ими. Правильное овладение этим навыком иногда занимает до полутора-двух недель. Но затраты времени оправданы, так как трудно переоценить значение данного навыка в формировании пианистического аппарата. Это – одна из форм вертикального движения запястья (снизу-вверх), которой необходимо владеть пианисту. Кроме того, это – движение, после которого активно расслабляются все мышцы руки. И, наконец, это – способ извлечения звучности, имеющей индивидуальный, неповторимый характер. Описанное упражнение создает довольно точное физическое ощущение исполнения стаккато толчком, но для пианистического владения этим приемом, он несколько двигательно преувеличен. Поэтому возникает необходимость введения еще одного этапа, уменьшающего амплитуду движения. Игровая ситуация: у кузнечика родились детишки – десять маленьких кузнечиков. Прыгать высоко они еще не умеют, но ужасные непоседы. Прячась в траве от лягушки, они все время скачут. Ножки у них маленькие, и спинки выгибаются не сильно. Поэтому оттолкнувшись, маленький кузнечик может перепрыгнуть только на соседнюю клавишу. Но, коснувшись ее, он сразу же снова отталкивается и скачет, скачет беспрерывно. Сначала изобразим маленького кузнечика одним третьим пальцем. Затем – всеми пальцами подряд. Этот вариант упражнения представляет собой уже сформированный игровой навык, готовый для использования в исполняемом репертуаре. В указанном упражнении сложность исполнения нарастает постепенно. Сначала его можно выполнять на столе, чтобы ученик не затруднялся в выборе клавиш, ибо знание клавиатуры еще не автоматизировано. При перенесении его на клавиатуру, поначалу не следует точно определять клавиши для «толчка» и «приземления» - ученик представляет себе лишь расстояние для перемещения руки: «дальность прыжка». Лишь последний, окончательный вариант связан с определенными клавишами. Перейдем к горизонтальным движениям запястья или движениям в плоскости. Владение такой формой движения запястья пианисту необходимо для достижения ровности звучания в гаммах, пассажах, коротких арпеджио и иных «общих формах движения» в тесном или широком расположении при необходимости избежать акцентов. Горизонтальные движения запястья осваиваются в упражнении «Рулевой». Рулевым назначается третий палец как самый длинный и занимающий центральное положение. Третий палец ставится на любую белую клавишу, затем кисть с помощью запястья совершает повороты вправо и влево до отказа. Чтобы избежать вспомогательных вертикальных движений (создающих впоследствии нежелательные акценты) и подмены движения запястья работой всей руки, педагог может корректировать исполнение упражнения «ручным способом». Одна рука педагога придерживает локоть ученика, не давая ему возможности разворачиваться вместе с запястьем. Выпрямленная кисть другой руки держится как плоскость над кистью ученика довольно близко. Ставится игровое условие: работать рулем так, чтобы не касаться ладони педагога. Таким образом, создаются условия, при которых ученик должен двигать запястье вправо и влево только по горизонтали и без помощи вышележащих частей руки. Такие движения в практике часто называют «боковыми движениями запястья». Известно, что движения запястья к первому пальцу легче для ученика, так как в быту они встречаются чаще, благодаря силовым функциям первого пальца. Движения же в сторону пятого пальца – сложнее. Их-то ученик и пытается подменить движением локтя от корпуса. Передать ощущение этого движения также можно с помощью рук педагога. Если взять ребенка за кисть и слегка нажать на запястье у первого пальца, то ученик убедится, что запястье – послушный руль и хорошо разворачивается и в сторону пятого пальца. Условия игры в том и заключаются, чтобы руль мог поворачиваться в обе стороны, иначе будем ехать только вправо или влево. Вращательные движения запястья – «Рисуем круг». Третий палец стоит на клавише, не забывая с ней «здороваться» (цепкость). Запястьем рисуем круги в разные стороны. Руки соревнуются между собой – какая из них лучше нарисует круг и получит выше оценку. Тогда она становится «учителем» другой руки.  Вращательные движения запястья в качестве игрового приема не нужны в первый год обучения. Но пианистический аппарат ученика должен получить разнообразную «двигательную информацию». Кроме того, в применении «весовой динамики», описанной ниже, вращательное движение используется хотя и не в целостном, а частичном виде. Запястье выполняет небольшие дугообразные движения, а они – из категории вращательных.  3.5. Игра весом руки. Принято считать, что первые пианистические движения ребенка связаны с весом руки. Это суждение представляется не совсем верным, так как, не имея хорошо организованной кисти с мышечно-упругим сводом (суставами кисти) и крепкими пальцами, невозможно использовать тяжесть вышележащих частей руки – кисть будет «раздавлена», не сможет удержаться на клавиатуре. Игру с замахом руки, ее широкие переносы следует отнести к свободным, целостным, эластичным, но достаточно легким движениям. Игра же весом руки подразумевает довольно большую нагрузку, равную весу всех частей руки. Очевидно, такое мнение нуждается в добавочном пояснении. Конечно, если подойти к этому вопросу с позиций математической точности, то любое свободное движение, даже при поддерживаемой руке, обладает некоторой весомостью. Однако, играя с замахом или свободно перенося руку в разные точки клавиатуры, пианист ощущает эластичную активность, гибкую организованность аппарата, а не тяжелое весовое давление. Небольшое применение веса, как правило, не фиксируется в сознании ученика, внимание которого сосредоточено на плавности движения типа «парения», «планирования». В данном же случае речь пойдет об игре тяжестью всей руки, результатом чего должно быть достижение звучности определенной силы и мощности – «объемность» звучания, динамика форте-фортиссимо. Такой прием связан с вертикальным погружением тяжести всей руки в клавиатуру и с подключением веса плечевого пояса, даже корпуса. Учить детей весовой игре сложно, но необходимо, так как игра весом относится к базовым навыкам, лежащим в основе будущего пианизма. Приступить к изучению этого навыка можно лишь после того, как кисть ученика хорошо организована, чтобы выдержать груз вышележащих частей руки.  Главная задача – передать ученику ощущение тяжести его собственной руки. Часто педагоги, пытаясь создать у ученика ощущение тяжести руки, апеллируют к свободе плеча, точнее – плечевого сустава. Психологически это представляется не совсем верным приемом. Плечевой сустав малоподвижен и учащийся его недостаточно хорошо чувствует. Указание «опустить плечо» дети часто выполняют, изгибая корпус в сторону одного плеча или сутулясь, если речь идет о двух плечах. Плечо для детей недостаточно зримо и ощутимо. Более целесообразно обращаться к ощущению свободы и тяжести движения локтя (локтевого сустава). Локтевой сустав соединяет плечо с предплечьем, и освобождение, утяжеление локтя влечет за собой свободу всей руки. Кроме того, движение локтя можно контролировать зрительно.  Подготовительное упражнение. Для ощущения тяжести всей руки ее следует закрепить в двух точках – плечевом суставе и пальце, чтобы между ними в подвешенном состоянии находился локтевой сустав. Плечевой сустав имеет естественное крепление, палец же ученика педагог берет в свою руку и поднимает несколько ниже уровня плеча. Получается как бы «подвесной мост». Если рука ученика расслаблена, то педагог чувствует ее тяжесть. Стоит ученику поддержать локоть – тяжесть исчезает, и нарушаются правила игры в «подвесной мост»: он должен висеть, немного покачиваясь – ведь посередине он не закреплен. Педагог, слегка покачивая локоть ученика, сетует, что мост получается не настоящий – не подвесной, понуждая своими движениями ученика к расслаблению локтевого сустава, после чего рука заметно тяжелеет. Далее педагог предлагает ученику изобразить подвесной мост самостоятельно. Ученик должен сам, зацепившись ногтевой фалангой за палец педагога (сбоку), повиснуть на нем, а затем другой рукой покачивать свой локоть, чтобы удостовериться, что он свободно движется. Для освоения навыка весового звукоизвлечения предлагается игра в «Лебедя». Принцип этого упражнения напоминает «дыхательное» движение запястья, только выполняется локтевым суставом. Так как внимание ученика фиксируется лишь на локтевом суставе, то выше и нижележащие части руки расслабляются автоматически, от незанятости. Внимание ученика не рассредоточивается из-за необходимости следить за разными частями руки. Внимание детей не отличается многоплановостью. Упражнение имеет два подготовительных этапа. Первый этап: выполняется «дыхательное» движение локтем. Для большей зримости – локоть поднимается отведением от корпуса, как «крыло», затем тяжело опускается на бедро. В это действие естественно включается вся рука. Боковое движение – отведение от корпуса – позволяет сделать большой замах, что увеличивает инерцию падения руки и возможность увидеть само движение.  Второй этап. Локоть поднимается вертикально: локтевой сустав движется как бы вперед и вверх. Затем свободно падает в исходное положение. Внимание ребенка обращается на то, что это «дыхательное» упражнение не совсем похоже на предыдущее, нет прежней плавности: локоть «на выдохе» тяжело падает и как бы говорит «уф!». Если внимание ученика сосредоточить только на локте, то кисть, находясь в расслабленном положении, слегка провисает вниз, запястье же оказывается поднятым. В этом положении (второй этап – локоть вдоль корпуса поднят вперед) рука становится похожей на теневое ручное изображение птицы с изогнутой шеей. Если провисание кисти не возникает автоматически – ученик держит ее фиксировано, то следует обратить внимание на название игры: рука сбоку должна быть похожа на красиво изогнутую шею лебедя. Правильного положения легко достигнуть, если рукой показать тень птицы на стене. Добившись уверенного выполнения подготовительных вариантов, переходим к исполнению весового движения на клавиатуре. За инструментом не следует прибегать к боковым движениям локтя от корпуса. Необходимо сразу же начать с вертикальных движений (вдоль корпуса, вперед, вверх), так как именно они присущи основному, базовому навыку игры весом руки. Все остальные вышеописанные движения служат лишь для создания ощущения тяжести руки. Дети довольно легко осваивают движения, связанные с тяжелым падением руки. Главная же сложность заключается в другом. Как уже говорилось выше, тяжесть всей руки может быть погружена в клавиатуру при хорошо мышечно-организованных кисти и запястья. В противном случае, либо кисть не выдержит нагрузки, либо зажмется запястье – возникает неосознанный поиск опоры для руки, либо рука не удержится на клавиатуре. Чтобы избежать указанных неполадок, следует «бросать тяжелый локоть» на почти выпрямленный палец при высоко поднятом запястье. Причем высокое положение запястья необходимо сохранить и во время звукоизвлечения. Игре весом можно обучать через два-три месяца после начала занятий на инструменте. Даже хорошо организованные кисть и запястье ребенка не могут сразу выдерживать тяжесть всей руки, мышцы еще недостаточно развиты и сильны. Значит необходимо найти такое положение, при котором даже слабая мышечная организация указанных частей руки соответствовала требованиям весовой игры. Таким является положение высоко поднятого запястья, в котором оно обычно не зажимается. Образуемый прямой угол является прочной опорой для пальца, который через «рычаг запястья» выдерживает тяжесть руки. Очень высокое запястье не требует большого напряжения мышц и специального внимания на их организацию, что дает возможность сосредоточиться на ощущении тяжести локтя, который опускается несколько ниже клавиатуры. Таким образом, сложное, противоречивое ощущение свободного падения локтя и пружинистой организации кисти в одновременности упрощается: высокое положение запястья почти автоматически создает необходимые условия.  Данное упражнение часто нуждается в поэтапной корректировке. Иногда ученик, играя тяжелым локтем, не может удержать запястье в высоком положении из-за непривычности. Чтобы не отвлекать внимание разговорами о положении запястья, нужно обратиться к игровой стороне упражнения: «У твоего лебедя сломалась шея – держи ее красиво выгнутой». Напоминание об игре, о визуальной стороне движения, отсутствие профессиональных терминов обычно помогает быстро исправить ошибку. Причем вначале упражнение несколько раз можно выполнять с исправлениями: опустившееся во время звукоизвлечения запястье снова поднять, не снимая пальца с клавиши и не облегчая веса руки. А затем попросить «за красотой лебединой шеи» следить сразу же во время исполнения упражнения. Если на первых занятиях под тяжестью руки прогибается ногтевая фаланга – на это не следует обращать внимания. Когда же локоть и высокое запястье соединятся в одновременном движении, необходимо обратить внимание ученика на «невежливость играющего пальца: он не здоровается с клавишей». И, наконец, третий корректирующий момент. Во время исполнения описанного упражнения рука иногда выглядит непианистично: слишком высокое запястье при низком положении локтя. Это положение руки временное, а не окончательное. Оно помогает лишь добиться нужного физического ощущения: соединения противоположных начал – свободной тяжести вышележащих частей руки и упругости кисти и запястья.  Чаще всего положение руки стабилизируется самостоятельно в исполнении упражнений и пьес. Запястье при непрерывном исполнении ряда звуков, интервалов, аккордов заметно начинает пружинить с амплитудой рессорного движения от высокого к нормальному – срединному. В случаях же, когда ученик склонен держать запястье только в высоком положении (как и требовалось вначале), необходимо вмешательство. Педагог слегка нажимает на запястье ученика, находящееся в высоком положении, и просит оказывать ему сопротивление. Неравенство усилий приводит запястье в рессорное состояние, и это физическое ощущение включается в исполнение. Освоение отдельных элементов, затем комплексное исполнение с преувеличением функций одного из них легче и быстрее рождает необходимые технические ощущения. Когда же создана основа мышечных ощущений, мера движений легко регулируется. Динамика, выполняемая весом руки. После исполнения весом руки отдельных звуков, интервалов или аккордов не сложно перейти к легато с динамикой, выполняемой весовыми движениями всей руки. Это динамика, создающая глубокую, насыщенную звучность. Данный навык в сочетании с пластикой запястья и разнообразием пальцевых прикосновений широко применяется в исполнении произведений кантиленного характера. Ученик, хорошо ощущающий вес руки, может регулировать весовую нагрузку на играющие пальцы. Пальцы в данном случае почти не отрываются от поверхности клавиш: нет замаха и удара, необходима лишь цепкость прикосновения. В качестве упражнения предлагается играть пятью пальцами подряд, по любым клавишам в удобном для ученика расположении, меняя весовую нагрузку на пальцы. Облегчение руки уменьшает динамику, утяжеление – увеличивает. Педагог может задавать ученику различные динамические варианты, для которых можно подбирать соответствующие тексты, либо обращаться непосредственно к динамике.  В данном упражнении двигательный комплекс усложняется. Если в интонациях легато 3.6. Посадка за инструментом. Характер и продолжительность упражнения для постановки руки, посадки за фортепиано, координации движений зависят от предварительной подготовки ребенка. Если до поступлений в музыкальный класс дети занимались в подготовительной группе музыкально-эстетического развития, где большое внимания уделялось специальным упражнениям для подготовки всего тела ребенка к игре на фортепиано, то их нужно лишь научить применять свои умения во время игры на инструменте. В подготовительной группе ребята выполняют специальные упражнения для укрепления мышц спины, брюшного пресса, развития свободы рук, гибкости суставов, укрепления мышц пальцев. Одновременно они осваивают танцевальные и дирижерские движения, выражающие эмоциональные переживания, темп, ритм, динамику и т.д. Начиная обучение игре на фортепиано, можно объяснить детям, что теперь танцевальная площадь уменьшилась, и они танцуют не в зале, а на клавиатуре. От характера движений и эмоций будет зависеть звук инструмента. С детьми, не имеющими предварительной подготовки, рекомендуется позаниматься танцевальной импровизацией, используя классическую и джазовую музыку. Хорошо, если ребенок потанцует 5-10 минут перед началом и после домашних занятий за фортепиано (можно устраивать «танцевальные минутки» и во время занятий, как дома, так и на уроке). В таком легком и приятном времяпрепровождении ребенок укрепит мышцы, освободится от зажатости, разовьет ритмическое чувство и пластику движений, не только познакомится с новыми музыкальными произведениями, но и почувствует их «душой и телом». В домашнюю гимнастику обязательно надо включить упражнения для плечевого пояса и туловища, хотя бы в течение первых двух лет, чтобы постоянно поддерживать мышечный тонус и развивать физические возможности ребенка для исполнения технически сложных произведений. Педагог должен помочь ребенку занять правильное положение за инструментом, положив на стул доску или подушечку, поставив под ноги по росту ребенка скамеечку, в которую должны прочно упираться его ноги. Садиться надо на полстула, на такой высоте и таком расстоянии, чтобы удобно было достать до клавиатуры. Малыша сразу надо научить упираться пятками, пока в скамеечку. Это создает привычку, необходимую в будущем при педализации. Можно пользоваться специальной скамеечкой, в которой имеется специальное приспособление – передача на педали: приделанные к скамеечке «заменители педалей», соединенные через отверстия с педалями фортепиано Вот несколько упражнений, которые помогут ребенку правильно сидеть за инструментом, ровно держать спину, оставляя руки и плечи свободными, делая опору на ноги и т.д. Упражнение 1 имеет два названия: «Новая и сломанная кукла» (для девочек) и «Солдатик и медвежонок» (для мальчиков). Первое время выполняется сидя на полу, затем за фортепиано.  Сидеть как кукла на витрине (от 2 до 20 секунд), затем расслабиться (5-10 секунд). Выполнять 6 раз. Упражнение 2. Исходная позиция – «новая кукла». Покачать туловищем с прямой, напряженной спиной вперед и назад. Затем расслабиться – кукла сломалась, кончился завод. Мальчики в этих упражнениях изображают солдатика и мягкого толстенького медвежонка. Эти же упражнения проделать сидя на стуле за фортепиано, опираясь на ноги (ноги стоят на подставке). Руки свободно лежат на коленях. Упражнение 3. Выполнить упражнение 2, усложнив его движениями рук, а именно: руками свободно размахивать, имитируя полет большой, красивой, нежной птицы. Выделите слова: «нежной», чтобы движения рук были плавными; «большой» - большая амплитуда движений; «красивой» - добиваться изящества в движениях. На 3 секунда расслабиться, как «медвежонок» (посмеяться над тем, как неуклюже медвежонок сидел бы за инструментом). Упражнение 4. «Заводная кукла» или «Робот». Кукла стоит, подняв руки (все тело до кончиков пальцев напряжено), завод кончился, постепенно падают, «выключаются» пальцы рук, кисти, руки, туловище, и ребенок наклоняется и качает расслабленными руками. Упражнение 5. Преподаватель играет пьесу П.И.Чайковского «Подснежник». Ребенок сидит на стуле, руки свободно на коленях. Первая фраза – подснежник «растет» - правая рука плавно поднимается и опускается. На протяжении всего упражнения кисть висит расслабленная, как цветок подснежника. Объясните ребенку, что ладошку не следует показывать, так как подснежник не распускается, как ромашка, его лепестки собраны и опущены вниз. Вторая фраза – то же самое левой рукой. Третья фаза – поднимаются обе руки с покачиванием вверху расслабленными кистями. На занятиях с маленькими детьми не рекомендуется употреблять слова «упражнение» или «делать упражнение». Лучше использовать фразы «Давай поиграем в куклу» и т.п. Не стоит делать замечания ребенку: «Ты сидишь неправильно». Лучше сказать: «Так медвежонок сидит, а как Леночка сидит?». На такое замечание ребенок не обидится, так как оно обращено к медвежонку, и с удовольствием покажет свое умение красиво сидеть. Это поможет сохранить радостную, приятную атмосферу на уроке. Надо создавать психологический комфорт для ребенка, так как при индивидуальной работе он все время ощущает ваше внимание, что часто приводит к внутренней скованности, стеснительности и излишней старательности, из-за чего упражнения выполняются хуже, чем ребенок может.  **4. Исправление недостатков в пианистическом аппарате.**  Недостатки в пианистическом аппарате часто бывают следствием его неправильной организации. Но организовать пианистический аппарат раз и навсегда невозможно. Новые произведения разных стилей ставят перед музыкантом новые технологические задачи, а это значит, что работа над аппаратом продолжается постоянно. Однако есть базовые навыки, представляющие основу многих пианистических умений и нуждающиеся в точном и прочном усвоении. Дефекты в формировании этих навыков с течением времени обретают устойчивость, входят в привычку, закрепляются в практической работе. Следует помнить, что исправленные пианистические дефекты легко восстанавливаются снова благодаря их автоматизированности. Поэтому недостаточно лишь исправить дефект, необходимо следить за ним на протяжении времени, пока не станет очевидным, что он полностью ликвидирован. Исправление недостатков в пианистическом аппарате начинается с анализа причин их возникновения, их природы. Иногда недостаток носит первичный характер, т.е. не обусловлен какими-либо причинами. В других случаях он является вторичным, т.е. возникает как следствие неправильной организации иных частей аппарата. К примеру, отсутствие самостоятельных движений пальцев порождает вторичный дефект – усиленную вибрацию запястья. Наиболее типичные недостатки пианистического аппарата: - напряженно поднятые плечи; - зажатый, лишенный эластичной подвижности локтевой сустав; - напряженное и фиксированное в одном положении запястье; - усиленная вибрация запястья («тряска»); - отсутствие мышечной организации свода: прогибающиеся внутрь ладони пясто-кистевые суставы; - прогибающиеся ногтевые фаланги; - напряженный, малоподвижный первый палец; игра всей длиной пальца при активной помощи запястья; - пятый палец, играющий всей длиной, напряженный в вытянутом ил согнутом положении. В основе многих из перечисленных пианистических недостатков лежат одинаковые причины: не цепкие, не умеющие самостоятельно работать пальцы, лишающие руку устойчивого положения на клавиатуре. Поднятые плечи часто являются следствием отсутствия опоры в пальцах. Подъем плеча как «охранительный рефлекс» неосознанно облегчает давление руки на слабые пальцы. Зажатость сустава запястья, наоборот заменяет своим давлением на пальцы их самостоятельные действия в процессе звукоизвлечения.  Следствием этого же недостатка является активная вибрация запястья, когда частые движения запястья заменяют движения пальцев. Все это означает, что при наличии указанных недостатков следует устранить, прежде всего, их причину – уделить внимание активности, самостоятельности движений пальцев, их цепкости. После достижения этой цели – применить упражнения, направленные на устранение вторичных недостатков, так как они стали привычными. При поднятых плечах – использовать упражнения на весовые движения. При зажатом запястье – упражнения на вертикальные, горизонтальные и вращательные движения запястья. Частые движения запястья исчезнут непроизвольно, как только начнут работать пальцы. Локтевой сустав бывает зажатым, когда ему придают неестественное, неудобное положение – далеко отводят от корпуса. Необходимость постоянно поддерживать локтевой сустав лишает его свободы действий и создает напряжение. В этом случае следует привести локоть в нормальное положение: плечо (от плечевого до локтевого сустава) – в свободном положении вдоль корпуса. Локтевой сустав подвижен, меняет свое положение вдоль корпуса. Локтевой сустав подвижен, меняет свое положение в зависимости от пианистических ситуаций. Для приобретения нужных ощущений несколько раз выполнить упражнение «Лебедь» во всех вариантах. Первый палец, даже при правильной его организации на начальном этапе обучения, часто «выходит из строя». Природное неудобство первого пальца для игры на фортепиано замедляет процесс автоматизации его пианистических движений. Поэтому в течение первых лет обучения следует периодически возвращаться к упражнению «Подпольщик» и постоянно следить за действиями первого пальца, корректируя их. Если прогибаются ногтевые фаланги – значит они лишены цепкости. Цепкое прикосновение создает резкое, мгновенное сокращение мышц. Если рука не давит на пальцы и звукоизвлечение (сокращение мышц) кратковременно, то даже при слабых мышцах ногтевые фаланги не прогибаются. Ощущение цепкости можно создать с помощью упражнения «пальцы здороваются» и подготовительного упражнения к игре весом руки, когда рука ученика висит на руке педагога, зацепившись за нее ногтевой фалангой. Мышцы ногтевой фаланги в этом упражнении максимально сокращены (крепость конца пальца) при полной свободе вышележащих частей руки. Полученные таким образом ощущения следует сразу же перенести в исполняемый репертуар и некоторое время помогать ученику наблюдать за действиями ногтевой фаланги, способом звукоизвлечения. Если пятый палец кладется на клавишу всей длиной и фактически играет с помощью кисти, следует обратиться к упражнению «Пальцевая игра», где формируется самостоятельность и цепкость пальцев. Ведь лежащий пятый палец говорит об отсутствии самостоятельности его движений: подъем – удар – цепкость. Если же пятый палец поджат под ладонь или напряженно вытянут, то можно применять следующее упражнение. Играются четыре звука аппликатурой: 1-2-3-4+5. Пятый палец слегка прижимается к четвертому и, действуя с ним одновременно, приучается к правильности положения и движений. Полезно поиграть интервалы с аппликатурой: 5-4, 5-3, 5-2, 5-1. Эти упражнения способствуют созданию необходимых ощущений. Остальное решает настойчивость и внимание педагога. Если после формирования свода – мышечной организованности пястно-кистевых (или просто кистевых) суставов, они все же не выдерживают нагрузки, прогибаются, можно применить еще одно упражнение. Исходим из того, что для формирования целостности свода необходимые ощущения лучше получить в расчлененном виде, т.е. получить ощущение опоры каждого пальца в сустав кисти. Предлагается относительно сильно нажимать любые клавиши всеми пальцами поочередно, но так, чтобы указанный сустав выделился, стал выше других. При этом возникает ярко выраженное мышечное напряжение одного сустава, дающее, хотя и частичное, но верное ощущение свода. При выполнении этого упражнения часто прогибаются ногтевые фаланги пальцев. Не следует обращать на это внимание, чтобы не отвлекать ученика от главной в данный момент задачи. Уже воспитанная ранее цепкость ногтевых фаланг легко восстанавливается, когда через два-три урока описанное движение соединится с цепкостью прикосновения. При исправлении пианистических недостатков у детей младшего возраста можно применять игровые ситуации в упражнениях. В общении же с подростками лучше объяснить сущность пианистического дефекта и способ его устранения, т.е. расшифровать цель каждого упражнения. Сознательный подход учащегося к исправлению своих пианистических недостатков увеличит эффективность работы.  5. Два направления в развитии мелкой техники. Разберем первое (главное) направление в этой работе. 1. Сначала несколько слов о постановке. Руки лежат на клавиатуре, но не давят на нее. При этом плечи должны быть опущены (когда они подняты, руки как бы подвешены над клавиатурой). Пальцы полусогнуты и своими «подушечками» активно сцеплены с клавишами. «Подушечка» первого пальца находится сбоку и не должна занимать больше половины фаланги. В результате между первым и вторым пальцами образуется «полукольцо». Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, которая образует «купол» и определяет положение кисти на уровне этого «купола». При этом рука должна быть не жесткой и не размягченной, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется легким покачиванием). Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция. Сила тяжести разная, но в большинстве случаев средняя. Особо следует отметить роль сцепления «подушечек» с клавишами. Это обеспечивает наилучшие условия для извлечения звука, гарантирует от прогибания последних пальцевых фаланг, а также способствует сохранению наиболее естественной формы руки и должной высоты кисти. 2.Пальцы, чередуясь, «ходят», переступают по клавишам. Движения только необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу (как слепец при ходьбе), не вталкиваются в нее, не ударяют по ней, а активно берут ее. Кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей. Это действие производится без излишнего напряжения и без дополнительного взмаха, так как все пальцы (кроме извлекающего звук) находятся над клавиатурой. Такой позиции способствует довольно высокий уровень «крыши купола», поддерживаемой соответствующим положением первого пальца. Пальцы всегда смотрят вниз. 1. Рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение кисти. Главное здесь – полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести, или точки опоры, внутри руки. Тогда возникает совпадение двух сил в одной точке. Перемещение опоры должно достигаться без толчков; в идеальном случае – как бильярдный шар, который катится по ровной поверхности. Итак, рука движется плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей и создавая каждому пальцу наиболее удобное положение. При известных комбинациях с черными клавишами кисть может подаваться вперед и вверх. Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа. В то же время активные ведущие пальцы (пока они активны) строго ограничивают движения кисти, не позволяя ей разбалтываться. Это и есть полезная свобода кисти, упругое и подвижное соединение ее с пальцами.  Такое соединение кисти с пальцами представляет как бы мост, через который осуществляется их взаимодействие с остальными звеньями пианистического аппарата – вплоть до плеч и спины. Интенсивность работы тех или иных частей зависит от музыкально-динамической задачи. Однако даже при самых больших нарастаниях звучности, когда активно действуют крупные участки аппарата, пальцы, благодаря распределению нагрузки, остаются живыми и свободными, а кисть – упругой и подвижной. В то же время взаимодействие всех частей аппарата в соответствующих пропорциях сохраняется и в пассажах, исполняемых легко и тихо. При этом ведущая роль активных пальцев достигается с минимальной затратой сил. Вместе с тем этот принцип способствует связности пассажей (легато), а также предохраняет их от поверхностного звучания, когда большая часть движений бесполезно тратится в воздухе. При внимательном рассмотрении принципа чередования пальцев, можно убедиться, что и здесь все подчинено экономии и целесообразности движений, так как отсутствуют дополнительные (лишние) взмахи пальцев.  2. Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки (нельзя допускать, чтобы пальцы были растопырены). Благодаря этому первый палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а третий и четвертый пальцы – для перекладывания через первый (при обратном движении). К моменту подкладывания рука отклоняется в сторону движения и тем самым дает возможность первому пальцу свободно приблизиться к очередной клавише, взять без толчка и дополнительного взмаха кисти. Благодаря собиранию пальцев и наклону руки в сторону подкладывания второй палец также оказывается в удобной позиции для плавного перехода через первый палец по кратчайшему пути (без ненужного взмаха).  Перекладывание третьего и четвертого пальцев через первый (при обратном движении) производится по тем же правилам собирания пальцев и плавных переходов по кратчайшему пути. В чередовании коротких фигураций, не выходящих из пределов позиции (например, коротких арпеджио), первый палец при движении вверх и пятый – при движении вниз (правая рука) подводятся к первой клавише очередной группы, но не прикасаются к ней. Описанные принципы перемещения руки, собирания пальцев, подкладывания первого и перекладывания через него третьего и четвертого пальцев избавляют технику пианиста от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движений рук и пальцев. Тем самым создаются условия для плавной цельности движения и звуковой ровности. Взаимодействие пальцев и всей руки является также необходимым условием в работе над фактурой, требующей вращательного движения рук. 3. Наконец, этот способ игры облегчает переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, как бы уходя «внутрь». На поверхности остается крупное движение всей руки (как смычка). Условия для автоматизации мелких движений создаются уже в среднем темпе, благодаря объединяющему движению руки. Движения сокращаются, но не исчезают: а) остается активная цепкость пальцев, только размах их уменьшается; они почти не поднимаются над клавишами; б) остается перемещение кисти, следующей за всеми извилинами пассажа (очерчивая его контуры), хотя внешне это перемещение становится мало заметным; в) остается и гибкое взаимодействие между всеми частями аппарата; взаимодействие, меняющееся в зависимости от музыкально-звуковой задачи и регулируемое музыкальной волей исполнителя. Таким образом, в работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии трех факторов: активных ведущих пальцев, перемещающейся опоры (гибкая, подвижная кисть) и крупного движения всей руки. Работа в этом направлении особенно важна в первые годы обучения. Но это только одна сторона технического развития.  Параллельно с этой работой следует ставить задачи совершенствования отдельных участков пианистического аппарата. Для совершенствования мелкой техники рассмотрим второе направление, которое можно условно назвать механизацией пальцев. Вкратце оно заключается в четырех действиях: 1. Быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушкой). 2. Моментальное освобождение от давления на клавишу. 3. Отскок предыдущего пальца. 4. Быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей. При этом конечная цель состоит в том, чтобы все четыре действия производились одновременно, в одном импульсе. Если задача первого направления состояла в том, чтобы освободить технический аппарат, обеспечить ему способность гибко реагировать на музыкальное волеизъявление пианиста, то второе направление вносит в технику дисциплину и организованность, повышает способность исполнителя управлять техническими средствами. Благодаря первому направлению пассажи приобретают связность и цельность; в них появляются очертания контуров музыкальной фразировки. Второе же способствует развитию активности силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука, легкости пассажей, а главное – сохранению всех этих качеств в быстром темпе. Для развития мелкой техники и первое, и второе направления имеют одинаково важное значение. Согласование их в практических занятиях с учениками требует от педагога большой гибкости при сугубо индивидуальном подходе. Обычные недостатки и трудности заключаются в том, что, работая над четкими, активными пальцами (второй принцип), ученик изолирует их от кисти, которая становится неподвижной, а, перемещая руку (первый принцип), он снижает активность пальцев. Одним из критериев правильного соотношения этих двух видов работы является звуковой результат; это самый надежный «компас». Другим показателем служит облегчение технического выполнения; приемы не должны вызывать скованность, а, наоборот, приводить к большей свободе, устойчивости и удобству. Наконец, один из важнейших критериев – это опыт и интуиция педагога, которые подскажут ему различное соотношение этих видов работы в занятиях с разными учениками.  **Заключение.**  Первый этап обучения является решающим для всей дальнейшей судьбы музыканта. Это как бы посадка первого семени, из которого впоследствии вырастет огромное дерево. Г.Г.Нейгауз говорил, что таланты создавать нельзя, но можно и нужно создавать среду для их появления и роста.  Очень важно, и это, пожалуй, наиболее трудно, - вводить занятия музыкой в жизнь ребенка естественным путем, нисколько не отрывая его от привычной детской жизни и, тем более, не вытесняя из детского бытия ничего, что кажется малышу приятным и необходимым (вроде игры в куклы для девочек и солдатиков для мальчиков). Трудовые обязанности ребенок узнает позже, в положенный срок, а сначала надо открыть ему чудесную загадочную страну музыки, помочь полюбить ее, не насилуя естества ребенка. Педагог, ведущий занятия с маленькими учениками, должен создавать на уроках непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение. При этом он обязан не только учить музыке, но, что не менее важно, и воспитывать музыкой. Вместе с интересом к музыке надо столь же тщательно прививать любовь к работе. Если ребенок воспринял яркий образ, у него возникает необходимость передать этот образ своими силами. Желание добиться его воплощения естественно. Но отсюда должна зародиться и склонность к многократным повторениям, к тому, что мы называем «умением работать». Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля – вот что движет в работе учащегося. Не ради техники должен он заниматься, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда и саму технику. Скрытые в ребенке творческие силы, если суметь их пробудить, могут яркой вспышкой озарить сложный педагогический процесс и позволить шагнуть через все скромно намеченные нормы и планы. Если ребенок что-нибудь очень любит, он способен проявить чудеса неутомимости и дать такие результаты работы, на которые педагог не смел и надеяться.  *Литература.*  1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. – М., 1988г. 2. Москаленко Л.А. Методика организации пианистического аппарата. – Новосибирск. 1989г. 3. Смирнова Т.И. Методические рекомендации к курсу «Фортепиано. Интенсивный курс». – М., 2003г. 4. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М., 1989г. 5. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л., 1985г. 6. Как научить играть на рояле. Первые шаги. Учебно-методическое издание. Сост. Грохотов С.В. – М., 2006г. | http://www.kindergenii.ru/images/rasporka.gif  **Поиск по сайту**    Начало формы     Конец формы  **Реклама**    **Друзья сайта**  [Растения для детских комнат](http://hebe.spb.ru/)    **Реклама** |

|  |  |
| --- | --- |
| http://www.kindergenii.ru/images/rasporka.gif |  |