**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА**

**Преподавателя по классу фортепиано МОУДОД «Красногорская ДМШ»**

**Бакалдиной В.В.**

**«Развитие технических навыков у учащихся музыкальной школы по классу фортепиано»**

**(по методическому пособию Е.Макуренковой «О педагогике В.В. Листовой»)**

Рецензент: к.п.н., доцент МПГУ

Жилина А.В.

**Содержание**

1. Введение
2. Об индивидуальных особенностях пальцев
3. Об игре этюдов и виртуозных пьес
4. Обязательные комплексы упражнений: гамм, арпеджио и аккордов
5. Психологические трудности выступления на сцене
6. Заключение
7. Список литературы

**1.Введение**

«От нашего первого шага, от того, кто нам открыл прекрасный мир музыки, полный чудес и тайн, зависит наша жизнь в этом мире, наше отношение к нему. Таким человеком для многих счастливых учеников была и навсегда останется Валерия Владимировна Листова. Человек поразительных знаний, необыкновенной широты взглядов, подлинного учительского дара – Валерия Владимировна сумела передать своим ученикам редкую способность сохранить возвышенный взгляд на мир. Святое отношение к музыке, строгость музыкальных суждений, безупречный вкус соединились у валерии Владимировны в замечательной гармонии с тонким и острым юмором, совершенной простотой и естественностью.

Ее строгость и требовательность никогда не производили действия обиды. Это была Высшая Справедливость, которую дети прекрасно чувствуют и в которой они нуждаются».

Андрей Эшпай

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на фортепиано, при которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

Свои принципы организации движений, приемы и упражнения В.В. Листова продумывала и отбирала в повседневной работе с учениками. При этом она руководствовалась следующими целями – найти средства для наиболее точного решения конкретной художественной и пианистической задачи и снять все неудобства, мешающие выполнению замысла.

**Объект** работы – процесс развития технических навыков на фортепиано.

**Предмет** работы – методическое содержание обучения игре на фортепиано.

**Цель** - выявить наиболее эффективные приемы и методы развития технических навыков на фортепиано на материале пособия В.В. Листовой.

**Задачи**:

- рассмотреть основные проблемы развития технических навыков на фортепиано (постановка руки, приемы звукоизвлечения, развитие пальцевой техники и т.д.);

- охарактеризовать этапы работы над инструктивным материалом в классе фортепиано;

- предложить методические рекомендации по освоению инструмента.

**Методы**работы:

- изучение и анализ специальной литературы по исследуемой теме;

- обобщение собственного исполнительского и педагогического опыта автора работы.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования: он должен уметь играть и очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого порхающего и глубокого, гулкого. Он должен владеть всеми градациями фортепианного звука в самой различной фактуре.

Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается всю жизнь. Не случайно принимают детей обучаться на фортепиано с раннего детства с 6-8 летнего возраста, что в первую очередь связано с трудностями приобретения техники. Опыт показывает, что время обучения в старших классах музыкальной школы и в училище наиболее благоприятно для усиленной работы над техникой.

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой, т.е. ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавиши. Нужно, однако, уяснить себе, что свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью, распущенностью. Это не висящая безвольно плеть, а удивительно хорошо организованная живая машина: ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста работают во время игры. Эта работа, как и всякая другая, не может совершаться без необходимого напряжения. То, что мы называем свободой, не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению.

**2.Об индивидуальных особенностях пальцев**

Пальцы различны по своим возможностям, и надо постичь их природу. Особенно много внимания в этом отношении требует первый палец. В первом пальце мы должны воспитывать мягкость и подвижность суставов.

В. Сафонов советовал пианистам и в жизни держать первый палец под ладонью: привычка – вторая натура, на привычке многое основано. Важно, чтобы первый палец «не уходил» с клавиатуры, когда играют другие. Играющий палец уводить с клавиатуры нельзя.

Рука при исполнении может быть всякая - и помягче и покрепче; это аппарат удивительный по своей природе. А иногда вы надеваете на свои пальцы «туфли бальные, парадные», чтобы было все подтянуто, нарядно, чтобы пальцы с удовольствием и легко выбирали каждый звук. Когда мы играем на рояле, мы клавиатуру как бы «берем» пальцами. Кисть при этом свободна, она движется будто на шарнирах. При звукоизвлечении должно быть намеренное движение в инструмент. Всю руку при этом не всегда нужно приводить в движение; надо суметь проследить, какая часть ее нужна.

Пальцы у нас все разные. « Выравнить» пальцы мы можем только слухом, верным представлением о звуке. Вес руки надо умело располагать на пальцы, «рассчитывая» этот процесс ухом, тогда пальцы будут деликатно разговаривать , находясь все на равном положении.

Первоначальные навыки, которым овладевает ученик, состоят из приспособления его рук и тела к инструменту. Поэтому надо начинать занятие с тех движений в которых участвует самый свободный сустав нашего тела - плечевой.

В начале эти движения состоят из плавного опускания руки сверху на 3-й или 2-й палец, с постепенным включением в эти движения всех остальных пальцев (1,4,5 – кисть должна быть отзывчивой и гибкой в достаточной мере устойчивой и организованной, чтобы передавать вес руки пальцам, в противном случае - непопадание на клавишу, шлепающий звук). Исключается стремительность падения руки всем своим весом на играющий палец. Надо следить, чтобы палец плавно погружался в клавишу без резкости, жесткости или давления, т.к. основная цель этих упражнений является свободное извлечение мягкого звука и умение ребенка прислушиваться к нему. Но не следует чрезмерно увлекаться игрой НОН ЛЕГАТО с начинающими, и это по следующим причинам:

1. Длительная привычка поднимать и опускать руку на каждом звуке приучает к постоянным колебаниям запястья, что подчас сохраняется в игре ЛЕГАТО, выражаясь в потряхивании рукой.
2. НОН ЛЕГАТО несколько разрушает представления ребенка о мелодии «певучей, связной». Несколько слов об индивидуальной особенности пальцев. Пальцы у нас все разные. «Выравнивать» пальцы мы можем только слухом, верным представлением о звуке. Вес руки надо умело располагать на пальцы, рассчитывая этот процесс ухом, тогда пальцы будут деликатно « разговаривать» находясь все на равном положении.
3. Небезынтересны по этому поводу высказывания Валерии Владимировны Листовой:

«1-й палец – это земледелец. Он удален от городских жителей, способен к тяжелой подчас грубой работе. Однако он должен уметь себя вести, когда попадает в общество, должен стать и обходительным и деликатным. Научитесь ставить его на кончик, слегка приподняв первый сустав над клавиатурой. Наряду с « тяжелым состоянием «он должен знать ощущение легкости и подвижности.

2-ой палец – это рабочий. Он умелый, сильный, способен к разнообразной деятельности.

3-й палец занимает высшее положение в руке. Он выполняет организационные функции, олицетворяя собой конструктивные силы.

4-й палец благодаря своему строению не столь свободен и самостоятелен , на трудовую повинность он отзывается неохотно, зато будучи оснащен хорошей подушечкой, является ценным работником при проведении кантилены. Это певец руки, и по отношению к другим пальцам он представитель искусства.

5-й палец – это олицетворение детства, лучшей части человечества, маленький пальчик баловень руки, ее забота».

Конечно, то, что здесь сказано – педагогический прием, помогающий привлечь внимание ученика к особенностям руки. Пальцы требуют ежедневной тренировки. Маленькому ученику начинать играть упражнения лучше с середины клавиатуры, что обеспечит правильное положение его руки и корпуса. Постепенно игра упражнений распространится на всю клавиатуру в противоположном и параллельном движении. Упражнения даются для организации руки. И в этом смысле их сила превышает силу любой пьесы или этюда. Упражнения обычно не бывают рассчитаны на игру в течение 1-2-х уроков. Их можно не спрашивать на каждом занятии, но ученик должен тренироваться ежедневно довольно продолжительный период. При регулярной игре упражнений развивается исключительная воля уч-ся. Комплексы этих упражнений для разных учеников должны быть различны, но в основе каждого комплекса нужны общие принципы. Каждому ученику нужно давать упражнения «говорила Листова», упражнений существует бесчисленное множество. Однако выбор их должен вести прямо к цели. Ученик обязан понимать смысл упражнения данного ему учителем.

А вот запоминать их ему не надо. Поупражнялся и достаточно может их забыть. Помнить упражнения – это наша забота, забота педагога. Мы должны их знать и уметь каждому ученику дать свое. Вот некоторые упражнения разработанные Листовой, различные комбинации укладывающиеся в естественную пятипальцевую последовательность. К работе над развитием подвижности 1-ого пальца Листова приступала вскоре после начала обучения. Вот один из рекомендуемых примеров упражнений для правой и левой руки.

Очень полезны упражнения с пальцем на привязи (т.е. упр. с выдержанными звуками). После подготовительной работы 1-й палец вводится в игру коротких мотивов.

Особое внимание нужно уделять на развитие пластичных гибких движений при исполнении извилистой мелодической линии.

Работа над пластикой движений. Способность руки быстро и легко переходить из сжатого положения к « широкому», многое определяет в пианизме исполнителя. Это один из принципов шопеновской техники нашедшей богатейшую разработку в его этюдах. Упражнения, предлагаемые Листовой, определяются тем же заданием, но они предназначены для начинающих учеников и в этом их ценность.

Той же цели служит упражнение на двойные ноты (терции) в котором используется смена крайних пальцев на средние благодаря чему рука находится в предельно собранном состоянии. На эту способность руки становиться «маленькой», нужно обращать не меньше внимания, чем на ее способность к растяжению.

Одновременно с мелкой пальцевой техникой нужно вести работу над аккордами. Большое значение придается мышечным ощущениям, возникающим в процессе игры, умение ощущать движение плеча, предплечья, кисти и, наконец, пальца. Однако, показывая приемы владения весом всей руки, нужно предостерегать ученика от излишнего давления на клавиатуру, особенно после того как звук взят. Рука должна все время сохранять легкость движения. К облегчению руки после звукоизвлечения нужно приучать своих учеников с самых первых уроков. Сущность работы над аккордами заключается в проработке каждого звука в отдельности, или, если подходить с точки зрения приема звукоизвлечения, в укреплении каждого пальца в широком положении руки. Такие упражнения позволяют развивать на одном примере целый комплекс навыков: вырабатывают независимость пальцев, воспитывают точность удара, развивают крепость свода руки.

После работы над такими упражнениями аккорд «как в чистой воде вымылся». Очень большое внимание нужно уделять точному глубокому ощущению клавиатуры. Экономность движений в приемах извлечения звука нужно вырабатывать на разных примерах, вот одно из более характерных.

Кисть гибка и подвижна, пальцы беззвучно меняются и в их подушечках возникает ощущение точной передачи клавиши. На смену этому упражнению приходят упр. на репетиции. Его надо выполнять как бы попадая в «след» ушедшего пальца.

Далее идут упражнения на извлечение смежных звуков, которые помогают разрабатывать элементы трели. Скорость трели увеличивается за счет изменения ритмических длительностей (восьмые сменяются триолями). Особого внимания требует игра упр. Мелизмы нужно играть освободив руку, используя инерцию движения начального броска, тогда возникает естественный акцент с подчеркиванием начала трели. Долгие трели требуют некоторого изменения состояния кисти. Кисть при игре трели то слегка поднимается, то опускается. Впоследствии, когда мастерство повышается, движения кисти сходят на нет, но ощущение свободы остается.

Большое внимание нужно уделять развитию приемов кистевой техники. Упражнения на последовательное извлечение терций, секст, октав, приемам нон легато сменяются упр. репетиционного характера, причем темп увеличивается за счет ритмически выписанного ускорения.

Свобода кисти делает руки неутомляемы в октавах. Эти упражнения взятые из практики опытнейшего педагога, которыми должен овладеть учащийся на протяжении первых лет обучения способствуют выработке основ различных приемов и подготавливают к техническим задачам другого рода – воспитанию быстроты и выносливости.

Говоря об упражнениях, нельзя не подчеркнуть особую важность игры гамм и арпеджио которым нужно уделять внимание с первых лет обучения. Число гамм в 1-й год нужно ограничивать небольшим количеством тональностей, в которых можно подбирать и репертуар. Пьесы в воображении учащихся должны быть как бы вписаны в знакомую тональность.

Игру гамм нужно стремиться проводить как можно более живо и увлекательно. Так можно дать гаммам название, в основе которых лежит характеристика тональностей в произведениях классической литературы. Так, до-мажор – тональность утверждения света, разума, можно назвать «солнечной». Фа – мажор - пасторальная. В процессе работы требовать от уч-ся усвоения аппликатурных принципов, объединяющих гаммы и арпеджио в группы. Полезно играть гаммы и арпеджио отдельно каждой рукой. Сыграть отдельно каждой рукой гамму и арпеджио задача более трудная, нежели сыграть ту же гамму 2-мя руками. Особое внимание нужно уделять левой руке, которая обычно менее самостоятельна и иногда лишь подыгрывает правой руке.

Желательно, чтоб к концу 1 –го года обучения было пройдено несколько мажорных гамм.

Поле того как ученик пройдет гаммы во всех тональностях, необходимо начать их повторять. Возвращаясь таким путем многократно на протяжении обучения к уже пройденным гаммам, надо каждый раз ставить перед учеником новые задачи, прежде всего добиваться лучшего качества исполнения и более подвижного темпа. Постепенно меняются и формы работы над гаммами: вводятся акценты, ритмические варианты, динамические оттенки и т.д. Особое внимание должно быть уделено изучению длинных арпеджио, где нужно тщательно следить за единством линии. Особое внимание нужно уделять плавному подкладыванию 1-го пальца, т.к. в арпеджио оно еще труднее, чем в гаммах. Помочь подкладыванию может небольшое отведение запястья в сторону движения.

В быстром темпе обычно нецелесообразно добиваться такой же связанности при подкладывании 1-го пальца и следует использовать плавный перенос руки. И в этом и в другом случае важно обратить внимание на то, чтобы при подкладывании и опускании1-го пальца на клавишу не возникало акцента.

Для учеников с маленькой рукой арпеджио трудны, так же растяжением, часто вызывающим заметное напряжение. Для предотвращения его, следует обратить внимание на то, чтобы рука находилась в свободно собранном состоянии «в сжатом», как говорил Скрябин.

В первую очередь нужно следить за 1 и 5 пальцем, которые очень часто напрягаются. При игре длинных арпеджио правой рукой в низком регистре, а левой в высоком, когда весь корпус перемещается в сторону движения, надо стремиться к тому, чтобы локоть не прижимался к телу, но даже не касался бы его. Основным из заданий при игре этих упражнений является также точность попадания пальца в клавишу, для чего нужен медленный темп.

Но нельзя забывать, что медленный темп не научит быстрому. В технике надо вырабатывать своего рода спортивную ловкость. И одоления технические не столько зависят от количества времени потраченного на упражнения, сколько от мгновения, когда движения поняты, схвачены. Конечно, если не будешь настойчиво заниматься, много работать и искать нечего и схватывать. Прием-это то состояние удобства меры, которое при многократном повторении того или иного места внезапно постигается внутренним ощущением руки. Внимательный к ощущениям ученик, поняв движение «будет помнить его всю жизнь. Это подобно обучению любым видам спорта. Учась плавать, человек во время тренировки вдруг ощущает, что он держится на воде. Качественный перелом в своем состоянии (и психическом и физическом) он уже обычно не забывает. Подобные мгновения определяют продвижение ученика. Например, на развитие техники пассажей хорошо влияет «игра с тяжестью». Ученики не любят, когда их в процессе исполнения трогают. Но не следует обращать на это внимание. Нужно дать ученику сыграть в быстром темпе выученный пассаж или гамму, наложив на его руку тяжесть своей руки, сначала на кистевой сустав, потом предплечье. Попросить не прогибать кисть и сосредоточить внимание на ощущениях. Дав ему проиграть часть пассажа, внезапно снять руку. В это мгновенье рука ученика ощущает необычную свободу, возможность играть легко и быстро. Надо запомнить это ощущение. Звучание в момент снятия тяжести резко меняется: звук делается «хрустальным», прозрачным, выученный пассаж приобретает легкость и блеск виртуозности. Надо помогать ученикам развивать в себе внимание к ощущениям и запоминать их. Ловля ощущений в приемах игры работа трудная, но зато она дает нужный результат.

Надо научить ученика внутренне осознавать движения руки, как бы жить ее тонкими возможностями. Изучать в приемах то, что вызывает состояние удобства и запоминать их. Движения должны быть логичны, разумны, удобны.

Техника развивается не только от способности активизировать руку, но и от умения приводить руку к освобожденному состоянию. При взятии многозвучного аккорда рука как бы работает на сильном токе воли. После извлечения аккорда она должна суметь мгновенно освободиться от усилия. Это значит, что взятие звука или аккорда, надо уметь снять волевое давление пальцев руки на клавишу. Уже самые маленькие ученики должны уметь покинуть клавиатуру освобожденной рукой.

**3.** **Об игре этюдов и виртуозных пьес.**

«Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать», - пишет в своей книге «Работа над фортепианной техникой» Е. Либерман. Некоторые педагоги, создавая некую отвлеченную «техническую базу» игнорируют сознание и слух учащегося, не прививают ему умение осмысливать исполнительский процесс в виртуозных произведениях, полагаясь лишь на тренаж. В таких случаях техническая оснащенность ученика не помогает раскрыть содержание музыки, а становится самоцелью. «Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству» - писал Иосиф Гофман.

Игра этюдов в какой-то мере спортивное дело. Она подобна призовому пробегу на ипподроме. Работать над этюдом нужно спокойно, изучая характер движения до тех пор, пока не будет все «само выходить». Этот этап необходим, чтобы потом играть их быстро, легко, ярко, развивая выносливость, неутомимость, блеск и бравуру. Всегда нежелательно, чтобы ученик оставлял этюд, не закончив работу. Технику можно приобрести, а можно и растерять. Недоученные вещи бросать не годится, особенно этюды. Это может привести к распущенности в занятиях, к небрежному обращению с литературой и инструментом.

При изучении этюда педагоги обращаются к разным приемам работы. Конечно, ученик сначала учит этюд в медленном темпе. Но медленное движение не порождает быстрое, хотя она позволяет избегнуть многих неприятностей, в том числе и ненужных движений. Если отчетливо сказать на распев, то, даже будучи заикой , после этого скажешь четче и в быстром темпе. Однако для работы в быстрых темпах требуются иные методы упражнения. И с этой точки зрения полезна методика, использующая ритмические варианты. Игра разными ритмами должна происходить при точном метре . Остановки дают возможность «оглядеться» , психологически приготовиться к быстрому движению.

Труд - залог успеха в работе над техникой. Домашнюю работу учащегося надо подчинить строго установленному ритму занятий. Регулярность особенно необходима для развития виртуозности, техники, мастерства пианиста. Войти в трудовой ритм жизни учащемуся не так просто. И педагогу обычно приходится даже самому составлять расписание домашней работы ученика.

**4.Обязательные комплексы упражнений: гаммы, арпеджио,**

**аккорды.**

Пальцы требуют ежедневной тренировки. Упражнения даются для организации руки, и в этом смысле их сила превышает силу любой пьесы или этюда. Упражнения обычно не бывают рассчитаны на игру в течение одного-двух уроков. Их можно не спрашивать на каждом занятии, но ученик должен тренироваться ежедневно довольно продолжительный период. При регулярной игре упражнений развивается исполнительская воля учащегося.

В 20-е годы упражнения в большой мере были изъяты из педагогического процесса. Это была неверная реакция на чрезмерное увлечение вопросами техники. Гаммы, арпеджио и целый ряд других видов фортепианной фактуры – материал, необходимый для ежедневной работы и тренировки ученика. Теперь это общеизвестно.

Я придерживаюсь принципа прохождения гамм как звукоряда мажора и минора с первых лет обучения. Сначала ученик играет гаммы одним пальцем, нон легато, без аппликатуры, и я прошу делать это, внимательно слушая звучание. Попутно я обязательно знакомлю его с трезвучиями первой, четвертой, пятой ступеней.

Мы живем в мире гамм, подразумевая под этим – в мире тональностей. Тональности неотделимы от нашей жизни. Смена сезонов – осень, зима, лето, весна; смена состояний суток – день, ночь, сумерки, рассвет; возраст человека – детство, юность и т.д. – все это отражается в музыке в различной тональной окраске. А наши переживания, настроения, как передать их смены, переходы. Постепенные изменения без помощи тональностей?

Из воспоминаний В.В. Листовой: « Как-то мне пришлось объяснять простейшую модуляцию шестилетней ученице. Девочка разбирала пьесу и в до мажоре вдруг встретила фа-диез. Она ко мне с обвинениями, откуда в до- мажоре знак диеза? А я ей в ответ: «Нельзя же все время дома сидеть, надо и в гости ходить. Фа- диез – это первый привет из соль – мажорной тональности, кепка знакомого – здравствуйте!

Она мне: «А дальше опять до мажор». «Так что же, ты в гостях ночевать будешь? Посидели и домой пошли!». Ученикам самое сложное иногда лучше объяснять на их языке, по-детски доходчиво.

К работе над гаммами надо приступать, когда ученик уже знает, что такое тон и полутон; на примере первой гаммы знакомить его с мажорным ладом. Рисуем звукоряд и разбиваем его на две части, затем рисуем очки. Смотрим одним глазом – тон, тон, полутон, а теперь другим – тон. Тон, полутон – то же самое!

При переходе к соль мажору делаем рисунок, дополняя вторую половину звукоряда. При этом опять рисуем очки, но уже в другой оправе, и опять рассматриваем звукоряд каждым глазом отдельно. Слышим, что звук ФА звучит неподходяще. Нам надо его отдалить, повысить. Добрать еще полтона – ставим диез. Конечно. Это разговор не для взрослых, но ведь возраст ученика шесть-семь лет! Учащимся должно быть понятно образование гаммы как звукоряда. После таких уроков они сами по квинтовому кругу строят для себя все нужные звукоряды мажора.

Во втором и третьем классах происходит знакомство учеников с принципами аппликатуры в гаммах. Обращаем внимание на то, что все 12 мажорных гамм играются правой рукой аппликатурой до мажора.

При изучении коротких арпеджио пользуемся системой аппликатуры, в которой, как и при игре гамм, внимание, прежде всего, направлено на освоение задания каждой рукой в отдельности. Как всегда, сначала должно быть усвоено правило, а затем уже понятны исключения. В мажорных коротких арпеджио правая рука во всех тональностях пользуется одной и той же аппликатурой. При игре коротких мажорных арпеджио левой рукой возникают два варианта пальцев. Вот почему в отношении левой руки мы говорим о правиле и исключениях. В коротких минорных арпеджио возникает обратная картина. Здесь изменения аппликатуры относятся к партии правой руки.

Аппликатура коротких арпеджио трудно запоминается. Изучать ее надо с малых лет. Системы помогают понять аппликатурные принципы и тем самым облегчают работу ученика. А ведь задача педагога в том и состоит, чтобы все время думать об облегчении труда учащегося. Тщательное отношение к аппликатуре должно быть воспитано с детских лет обучения. Если ученик ежедневно будет менять пальцы, он привыкнет к небрежности. Берегите спокойствие пальцев, следите за тем, чтобы они лишних шагов не делали!

Помимо гамм и арпеджио серьезную тренировку надо проводить над аккордовыми комплексами. Но прежде чем переходить к ним, следует научить ученика работать над каждым аккордом в отдельности. Начинать эти упражнения рекомендуется, отделив один звук аккорда от остальных, затем аккорд разбивается на две части – по два звука. В аккорде надо добиваться контроля за каждым звуком, следя за самостоятельным движением каждого пальца.

Когда рука ведет линию меняющихся аккордов, то исполнителю надо «легко содержать» пальцы, для того чтобы мягко передавать клавиатуре вес руки. Необходимо вести руку в свободном состоянии и брать аккорды сверху. Ученики же обычно, взяв аккорд, отдергивают руку от клавиатуры. У них активно движение от рояля и пассивно – к роялю. Смеясь, я говорю, что есть стаккато «положительное» и есть «отрицательное», то есть стаккато исполняемое приемом «в рояль» и «от рояля». Так вот, аккорды на первых порах полезнее учить приемом «положительного» стаккато. И еще один момент надо учитывать в развитии аккордовой техники. Когда есть скачок, то есть перенос аккорда из одного регистра в другой, то рука обычно плавно описывает дугу перелета. Но можно использовать другой прием, оборвав дугу в высшей точке прицела. Это делается для того, чтобы быть над нужными клавишами заранее.

Для развития техники очень полезна игра так называемых «двойных нот». Но прежде, чем приступать к этим упражнениям, надо ознакомиться с более легким их вариантом. Так, например, большую пользу приносят упражнения с «привязанным» средним пальцем, в которых обращает на себя внимание особенность «Разделения» руки. Если в приведенных ранее примерах первый и второй пальцы как бы отделялись от третьего, четвертого и пятого, то в данном случае развивается независимость первого и пятого пальцев по отношению к средним.

Упражнения с задержанием полезны тем, что подготавливают к полифонии. Они позволяют выполнить две, а иногда и три роли. Игру двойных нот следует начинать с терций, используя на первых порах следующую аппликатуру: 2-4 1-5 или 2-3 1-4.

При такой аппликатуре легче ощутить «разделение» руки. Следует также разнообразить их игру различными динамическими заданиями, предлагая играть верхний и нижний голос с разной силой звука. Подобные упражнения хорошо «воспитывают» руку.

Полезна также игра кварт, но такие упражнения следует давать уже подвинутым учащимся. Упражнения на кварты ценны тем, что развивают боковые движения кисти.

Для упражнений обычно предпочитается брать красивую фразу, материал для которой всегда можно найти в музыкальной литературе. В качестве примера можно привести упражнение, построенное на фразе из «Хованщины» Мусоргского.

Язык Мусоргского изобилует «вязью» гармоний. Как здесь не услышать красоты легато! Педагогу при работе над этим упражнением обычно не приходится разъяснять ученику мотивного строения, фразировки и всего того, от чего зависит общая линия легато, а следовательно, пластичность самого приема игры.

Как пишет Либерман в книге «Работа над фортепианной техникой» - «В работе надо постоянно проявлять настойчивость, не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально - технические задачи, пока они не будут разрешены».

Очень важно научить ученика понимать природу движений. В начале они будут просты и элементарны, как исполняемые пьесы и этюды. Но затем движения приобретут настоящую свободу и естественность.

**5.Психологические трудности выступления на сцене и критерий оценки.**

Мастерство музыканта - педагога проявляется в том, насколько точно он может выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Этому может способствовать атмосфера творчества, взаимопонимания, доброжелательности, которую необходимо создать у себя в классе.

Как правило, у одного преподавателя может быть от 4-х до 7-ми учащихся с разной степенью подготовки и дарования. Поэтому, необходимо создать в классе обстановку здорового соперничества и бережного отношения к личности учащегося. Особенно ранимы менее способные учащиеся, поэтому в работе с ними надо соблюдать особый такт и ни в коем случае не допускать насмешек и упреков, относящихся или к их скромным данным, или к недостаточной в прошлом подготовке. Это может выработать у ученика комплекс неполноценности и тогда не может быть и речи ни о какой работе с ним. Он замкнется, будет все время внутренне «зажат», что не даст возможности его роста и может привести к тому, что такой учащийся бросит работать. Хотя при другом подходе из него получился бы грамотный, добросовестный, интересующийся своей работой, постоянно повышающий свой профессиональный уровень педагог.

Выступления малоспособных учащихся надо обязательно включать в общие классные концерты. Это придает им уверенность в свои силы и побуждает к работе над более сложными произведениями. Таким учащимся надо точно и четко объяснить их достоинства и недостатки. Достоинства всячески развивать и поощрять каждую, даже самую маленькую удачу. А недостатки тщательно анализировать и планомерно стремиться от них избавиться.

У малоспособных учащихся существует своеобразная «боязнь» плохой оценки. Если они получают тройку, то настроение у них падает, заниматься начинают с неохотой. Ну, например, нужно объяснить учащемуся, что хорошую, крепкую тройку тоже нужно заработать упорным трудом. И если педагог доволен занятиями данного учащегося, то тройка - это этапная оценка. Надо спокойно работать дальше и результат будет выше.

Можно поощрять добросовестных учащихся несколько завысив оценочный балл (это может быть даже полбалла). Из опыта моей работы могу сказать, что, поступив в училище с оценкой 3- (это относится к бывшим колхозным стипендиатам), учащийся к госэкзаменам имел оценку 4-. В моей практике не встречались учащиеся, которые не отозвались бы хорошей работой на доброжелательность и добросовестный труд.

В самом начале моей работы, я после занятий с малоспособными учащимися ощущала неудовлетворенность и усталость. Но затем, когда поняла, что многим учащимся помогла, дала возможность достойно трудиться на избранном пути, то решила работать в этом направлении дальше и совершенствовать методы работы с такими учащимися.

Я увидела, что такая работа не только приносит пользу учащемуся, но и заставляет меня более интенсивно совершенствовать свое мастерство. Преподавателю приходится быть более зорким, более чутким, стараться выбрать более короткий путь в достижении своей цели, искать самому такой путь, вырабатывать свои методы работы. Причем для каждого учащегося приходится искать путь отдельно. То, что для одного учащегося подходит очень хорошо, для другого является неприемлемым.

Если способный ученик и ученик со средними данными сам может выучить произведение наизусть, то с малоспособными учащимися необходимо этим заниматься специально. Научить его ориентироваться в тональности, может быть, поучить с ним наизусть на уроке каждой рукой отдельно, пропеть мелодию, изучить ее, проанализировать тональный план. Иногда полезно, чтобы учащийся играл наизусть правой рукой, а педагог - левой, потом поменяться партиями. Это дает возможность учащемуся четко выполнить все задачи, играя одной рукой, но слышать всю фактуру. То есть «снять» пока, временно, контроль за координацией рук. А потом, постепенно усложнить задачу.

Есть учащиеся, игра которых изобилует «срывами». Они часто из - за ошибок не могут доиграть произведение до конца. Такие учащиеся очень боятся сцены (я подчеркиваю - не волнуются, а именно боятся). Поэтому не могут реализовать себя на сцене. Проанализировав такие ситуации и поговорив с учащимися, я пришла к выводу: боятся они потому, что чувствуют неуверенность, а неуверенны они потому, что не могут играть без ошибок.

Значит, поняла я, надо снять «комплекс ошибок». Учащиеся боятся даже не самих ошибок, а того, что не смогут доиграть до конца произведение, не смогут после ошибки дальше вспомнить текст. Я решила провести эксперимент. Девочке, которая особенно часто ошибалась и плохо держалась на сцене, я предложила пронумеровать все такты в полифонии и этюде. Потом, по количеству тактов нарезать бумажных квадратиков и пронумеровать их тоже. Затем, вытаскивая по - одному квадратику, уметь сыграть наизусть с того такта, который указан на квадратике. Через месяц девочка уверенно и стабильно отыграла программу на сцене, а ее уверенность позволила показать ее достижения, которые ранее сводились к минимуму из - за нервной игры.

**6.** **Заключение**

В работе с учащимися мы не можем надеяться, что они все станут исполнителями, но подготовить грамотных педагогов для ДМШ - это в наших силах. А для этого сам педагог должен многое знать и постоянно расширять свои познания, как бы трудно это ни было. Педагог должен помнить и о неразрывной связи обучения и воспитания. Всегда помнить об этом, воспитывать осознанно и планомерно. Прежде всего собственным примером. Мы всегда должны помнить, что педагог это не профессия, а образ жизни.

**7.** **Список литературы**

Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»

Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой»

С. Фейнберг «Мастерство пианиста»

Гинзбург «Современное искусство: проблемы и средства»

Асафьев «Речевая интонация»

Гольденвейзер «Пианисты рассказывают.

Е. Макуренкова «О педагогике В.В. Листовой»

Для подготовки данной работы были использованы материалы с сайта refcentr/