

**Муниципальное бюджетное учреждение
образовательная организация дополнительного образования
«Детская школа искусств № 1 им. Г.А. Корепанова»**

Методическая разработка

**Развитие навыков координации движения обучающихся
на уроках фортепиано**

преподавателя фортепиано, концертмейстера
Столяренко Екатерины

Ижевск
2021г.

Оглавление

Введение.....	
1. Проблемы воспитания исполнительского аппарата в начальный период обучения.....	
2. Координация движений в работе над одноголосным произведением.....	
3. Координация движений при исполнении пьес двумя руками одновременно.....	
4. Координация движений в работе над полифонией.....	
5. Роль координации движений в решении ритмических задач.....	
Заключение.....	
Список литературы.....	
Оглавление.....	

Введение

Проблема воспитания координированной работы рук учащихся имеет принципиальное важное значение в процессе обучения игре на фортепиано. Постановка правильных двигательных навыков, свобода исполнительского аппарата, постоянный контроль со стороны педагога, самоконтроль – необходимые условия на пути к художественному постижению искусства исполнения музыки.

Координация в широком значении означает буквально «взаимоупорядочение» (от латинского «*coordination*»). Координировать – значит быть способным согласовывать свои действия, . Мозг отдает «приказ», а тело, руки, ноги, пальцы подчиняются этому «приказу». Это координация движений, слуховая координация и координация метроритмическая. В процессе игры на фортепиано координация движений играет значительную роль. Это и координация между движениями пальцев каждой руки, и между руками, играющими поочередно или вместе, и координация ног, работающих с педалями [5.стр.71-73]. Координация необходима пианисту, главным образом, для того, чтобы в процессе исполнения сохранить независимость каждого элемента музыкальной фактуры, и в то же время не разрушить гармоничную связь отдельных линий, подчиняя их основному направлению движения и развития музыки. Приобретение навыков координации движений тесно связано с развитием мышления и слуха. И.Гофман говорил: «Если мысленная картина ясна, руки выполнят её без затруднений». Следовательно, чтобы скоординировать игровые движения, надо мысленно создать звучащую картину взаимодействия элементов музыки. Конечно, огромную роль имеет развитие техники, в частности способность пианистического аппарата к гибкому взаимодействию всех его звеньев. Недостаточная же гибкость технического аппарата затрудняет координацию движений, а, следовательно, препятствует точному воспроизведению звуковой картины, сложившейся в представлении исполнителя. Навыки координации необходимы пианисту, как для решения сложных задач интерпретации, так и для овладения самыми элементарными пианистическими приёмами. Технический аппарат призван исполнять в полном объеме художественные намерения, быть достаточно ловким, пластичным, координированным.

Проблема координации пианистических движений всегда была актуальной и остается в центре внимания фортепианной педагогики.

Целью данной методической разработки является:

- выявление и раскрытие музыкально-пианистических задач для развития навыков координации пианиста.
- Работа над технологическими и исполнительскими проблемами;
- Работа по частям, оттачивание деталей, осмысление проблем и ошибок обучающимся и применение различных способов их решения;
- Работа над звукоизвлечением, пианистическими приемами, исполнительской культурой.

Основные задачи:

- Развитие умений и навыков работы с нотным материалом.
- Формирование основных приемов исполнительских навыков
 - Интенсивное формирование слуховых представлений. Анализ интонационного строя, фразировки и формы произведения. Использование динамики для раскрытия художественного образа.
 - знакомство с музыкальными произведениями в процессе обучения.
 - Способствовать профессиональному и исполнительскому росту ученика-пианиста

Проблемы воспитания исполнительского аппарата. Начальный период обучения

В России теория и методика музыкального воспитания и обучения детей игре на фортепиано развивается и непрерывно совершенствуется с конца XIX века. Именно на рубеже XIX – XX веков целая плеяда прогрессивных ученых, педагогов и музыкантов занималась вопросами раннего эстетического развития детей средствами музыкального искусства через обучение музыкальному исполнительству (игре на фортепиано и других музыкальных инструментах). В фортепианной педагогике именно из-за неполадок в работе двигательного аппарата в свое время возникла масса направлений, пытавшихся обосновать теорию игры. Большой вклад для научного обоснования игровых движений внес немецкий врач, исследователь в области физиологии движения рук музыкантов Ф.А.Штейнгаузен (1859-1910 гг.). Он определил, что движение рук есть, прежде всего, психический процесс, т.е., работа центральной нервной системы. Одним из наиболее важных положений Штейнгаузена является то, что он определил основу развития техники: ощущения, непрерывно несущиеся к центральной нервной системе, сообщают нам о состоянии движения, и этим самым дают возможность непрерывно наблюдать и исправлять движения.

Ощущение мышечной свободы – вот первая задача, с разрешения которой и должно начинаться обучение маленького ученика.

Наиболее активно формируются двигательные координационные навыки в возрасте 4-7 лет, но до 12 лет для развития координационных механизмов – благоприятный возраст. Разнообразная двигательная деятельность способствует развитию координационных возможностей ребенка и эффективным образом сказывается на усвоении новых двигательных действий. В то же время способность детей к овладению новыми, не известными им ранее двигательными действиями, тесно связана с особенностями возрастного развития, степенью биологической зрелости организма. Исследования в области физического воспитания дошкольников свидетельствуют об их способности к усвоению сложных в координационном отношении видов движения. Поэтому работу по их формированию следует проводить именно в этот период. Но часто дети выполняют двигательные упражнения без особого интереса и желания, потому что движения влекут за собой большую затрату сил, труда и воли, потому что не сразу получается. Поэтому, на мой взгляд, для того чтобы повысить уровень координационных способностей у

детей, следует эту работу проводить в игровой, занимательной форме. Упражнения должны быть образными и, что очень важно, ритмичными.

С первых уроков необходимо налаживать у ученика контакт между слухом и руками (воспитать исполнительский слух, основанный на слухо-двигательных импульсах), помочь ему выработать удобные, цельные исполнительские движения, неразрывно связанные в его мозге с живым, свободно льющимся звучанием инструмента.

Так же исполнителю необходим специфический слух, неразрывно связанный с тактильными (кожно-осозательными) и кинестетическими (мышечно-двигательными) ощущениями. С полной уверенностью можно сказать, что не только хорошее слуховое восприятие стимулирует двигательную сторону игры, но и хорошее мышечное чувство, тонкие тактильные ощущения оказывают благотворное воздействие на слуховое восприятие.

В начальном периоде обучения, работая над налаживанием пианистического аппарата, важно стремиться к тому, что любое локальное действие какой-либо из частей руки не должно нарушать общего – объединяющего – движения всей руки, а также ощущений руки как единой, целостной двигательной системы. Оно должно подчиняться единому принципу: от общего-целого к частному-единичному. В этот период перед педагогом стоит самая ответственная, самая трудная и решающая задача: «создать» руки ребенка. С первого прикосновения к клавишам необходимо стараться сделать их

гибкими, свободными, естественными. В этой работе каждый педагог должен проявить искусство, изобретательность, своего рода талант. Ребенок должен ощутить, что его руки – передаточное звено для выражения в звуках его замысла, это его голос. Он должен понять и запомнить, что руки могут «говорить», извлекая звуки и громко, и нежно, и сердито, и певуче, и резко; словом, как чувствуешь, так и «говоришь» - играешь.

В учебных пособиях, методической литературе, книгах по развитию мелкой моторики можно найти множество примеров, помогающих последовательно, в интересной, соответствующей возрасту ребенка, игровой форме развивать координированные движения. Здесь педагогу в помощь — А. Шмидт-Шкловская, А. Артоболевская, Г. Коган и др. авторы. Конечно, с опытом появляются собственные упражнения, варианты упражнений, ведь каждый ученик индивидуален.

Обучение необходимо выстраивать по принципу - от простого к сложному.

Координация движений в работе над одноголосными произведениями

Задачи, связанные с координацией, возникают уже на первых уроках, например при разучивании одноголосных песенок двумя руками поочередно. (Пример: У.н.п. «Уж ты, дивчина»). Чтобы чередование рук было своевременным и плавным, надо постараться распределить внимание между руками, не прерывая игрового процесса. При этом движения пианиста должны быть не порывистыми, а заранее подготовленными: каждая рука перед своим вступлением как бы «берёт дыхание» соответственно характеру звуковой задачи, и в то же время продолжает общую мелодию, подчиняясь объединяющему «дыханию» целой фразы.

(Чередование рук, передающих друг другу мелодию, в большинстве случаев, представляет непрерывный двигательный процесс). Для того, чтобы справиться с этой задачей, надо развивать у ученика способность предварительного осмысления каждой группы нот, то есть представлять увиденное раньше, чем пальцы успеют это сыграть, а в дальнейшем и предварительного «слышания», то есть умения «слышать» звук до того, как он будет извлечён.

Так намечаются первые необходимые навыки координации, объединяющей все три фактора: мышление, слух и двигательно-игровой процесс. В работе с учеником следует учитывать взаимодействие указанных факторов на протяжении всего обучения.

Координация движений при исполнении пьес двумя руками одновременно

Следующий этап в развитии координации наступает при переходе к исполнению пьес двумя руками одновременно. Здесь главные трудности возникают при соединении рук. Именно на этой ступени разучивания зачастую искажается звучание и ритм пьесы, разрушается её цельность, допускаются неточности аппликатуры, штрихов и даже нот. Нарушается и пластичность движений, которые становятся «корявыми».

Чтобы избежать этих недостатков, нужно игру двумя руками одно-временно начинать с пьес, в которых сопровождающий элемент был бы предельно лёгким и удобно расположенным. Учим отдельно каждой рукой, затем, добившись цельного и выразительного исполнения мелодии и свободной ориентировки в смене аккордов (или отдельных нот) сопровождения, можно приступить к соединению рук вместе. И вот тут перед учеником встаёт очень важная задача: не допустить искажения мелодической линии при добавлении к ней сопровождения. Для этого, начиная соединять руки, партию левой руки следует играть очень тихо, без погружения в клавиатуру, чтобы взятие аккордов не мешало плавному и связному движению мелодии. Если внимание не успевает подготовить своевременную смену аккордов левой руке, можно несколько замедлить мелодию, или даже остановиться перед сменой аккорда, но ни в коем случае не прерывать связного исполнения (нельзя снимать руки с клавиш в залигованных фразах и повторять по несколько раз уже сыгранные звуки). На первых порах можно даже пропустить отдельные звуки сопровождения, с тем, чтобы сохранить целостность мелодической линии. В дальнейшем, по мере неоднократных повторений, пропуски будут ликвидироваться, замедления и остановки выравниваться, уравнивается и звучание сопровождения. При таком способе разучивания сводятся к минимуму искажения в процессе соединения рук, и конечная цель достигается значительно быстрее. Кроме того, непрерывно слушать мелодию на фоне сопровождения помогает установить правильное соотношение звучности между ними. Но главное заключается в организации внимания, слухового контроля и игровых движений в процессе соединения двух различных элементов. Достижение таких результатов очень важно в начальном периоде, так как оказывает большое влияние на приобретение соответствующих навыков в дальнейшем обучении. Исходя из этого, на первых порах надо разучивать с учеником как можно больше несложных пьес, в которых легко достигается координация составляющих элементов. При этом значительное

место следует отвести пьесам, фактура которых помогает направить внимание на горизонтальные линии движения сопровождающих элементов.

В работе немалая роль принадлежит естественной удобной аппликатуре, с помощью которой легче увязать голоса в цельные линии. Педагог должен выбирать для ученика репертуар с учётом применения подобной аппликатуры и следить за точным её соблюдением, особенно при соединении рук.

Итак, приобретение навыков координации связано с решением довольно широкого круга задач: активизация слуха, развитие горизонтального мышления и организации игровых движений, наконец, точность и быстрота разучивания. При этом следует исходить из индивидуальных возможностей ученика и не перегружать их чрезмерными заданиями, особенно двигательного-технического характера.

Координация движений в работе над полифонией

В процессе приобретения прочных музыкально-пианистических навыков большую роль играет работа над полифоническими произведениями на всех ступенях обучения. Полифоничность исполнения заключается, главным образом, в согласованном движении равноправных голосов, каждый из которых ярко и выразительно ведёт свою партию, как в хорошо сыгранном ансамбле. Например, в работе над двухголосными Инвенциями И.С.Баха несовпадение штрихов и опорных точек требует соответствующей независимости движений с тем, чтобы руки не «цеплялись» друг за друга, не тянули каждая в свою сторону, а свободно двигались, очерчивая контуры собственной фразировки. Выполнив поставленные задачи в каждой руке по отдельности, надо затем координировать их вместе, соблюдая независимость несовпадающих линий фразировки, штрихов и нюансов. Тогда во взаимодействии двух элементов появится подлинная полифоничность, а исполнение приобретает живой пульс и лёгкость.

Характер работы над трёхголосием должен быть примерно следующим: сначала надо добиться цельного и выразительного исполнения темы. Поучить линию левой руки. При соединении темы и нижнего голоса (без среднего) основная задача заключается в согласовании несовпадающих линий фразировки и соответственной независимости движений рук. После достижения согласованного исполнения крайних элементов можно вводить в работу средний голос. Сначала его следует проучить поочерёдно с первым и третьим голосами, и только после этого играть все три вместе. При этом надо следить, чтобы при добавлении среднего не нарушалась цельность и выразительность фразировки в крайних голосах. Достижению таких результатов следует уделить серьёзное внимание, так как решение этих задач во многом определяет успех всей дальнейшей работы над полифонией. (В процессе работы «по голосам» всегда прошу ученика петь один из голосов, не заниматься молча).

5. Роль координации движений в решении ритмических задач

Координация движений играет немалую роль и в области ритмического развития, помогая достижению естественной пульсации, сохранению ровного темпа, непринуждённости и лёгкости исполнения различных ритмических фигураций. Нередки случаи, когда ученик, понимая ритмический рисунок, всё же отдельные места пьесы играет неровно. И именно оттого, что ему мешает двигательная

неловкость, то есть недостаточно развитая координация движений. Чаще всего такого рода недостатки проявляются в фактуре, состоящей из элементов, несходных по и ритмическому строению, характеру звучания, штрихам, акцентам, паузам и т.д.

Чтобы избежать этих недостатков, надо, при соединении обоих элементов, добиваться сохранения независимости, достигнутой в каждой руке отдельно. В практике преподавания существует много путей и способов работы в этом направлении.

Опишу один из них: соединяя руки, мелодию в правой руке сначала следует играть совсем тихо, почти беззвучно, сводя к минимуму движения руки и пальцев (как бы только «ощупывая» необходимые клавиши). При этом всё внимание направляется на сохранение лёгкости и ритмичности левой руки (временно придавая ей ведущую роль). Добившись согласованности в таком соотношении партий правой и левой рук, можно понемногу повышать роль мелодии, постепенно возвращая ей должную выразительность звучания и активизируя игровые движения соответственно контурам фразировки; при этом надо внимательно следить, чтобы активизация мелодической линии не повлияла на партию сопровождения, которая должна сохранить своё звучание и движение. Затем полезно поучить наоборот, то есть играть тихо сопровождающий элемент, устремляя всё внимание на выразительное звучание ведущей линии.

Такой способ работы сводит к минимуму искажения, возникающие при соединении рук, а также развивает координацию – способность контроля над независимостью движения, звучания и фразировки составляющих элементов.

Особенно важную роль приобретает координация в полиритмической фактуре, когда перед пианистом встаёт задача одновременного исполнения различных ритмических групп (дуоль-триоль, триоль-квртоль и т.п.). В работе над полиритмией необходимо овладеть точным соотношением ритмических фигураций, следующих друг за другом в горизонтальном направлении. Точность ритмических соотношений «по горизонтали» достигается в результате ощущения музыкального пульса. Возможно поиграть вдвем (в четыре руки или на двух инструментах) — при совместном исполнении, когда между партиями возникают полиритмические сочетания, ученик должен согласовать свой ритмический рисунок с фигурациями партнёра, а, следовательно, слух и мышление уже начинают охватывать полиритмическую фактуру. Затем происходит постепенное овладение «вертикальной» ритмической координацией

или полиритмией в полном смысле этого слова - ученик должен самостоятельно соединить в одновременном звучании различные ритмические фигурации. Как и в других видах координации, согласование различных ритмических фигураций складывается прежде всего в представлении исполнителя, как мысленно-звуковая картина. Однако для практической её реализации пианисту нужен гибкий технический аппарат с хорошо развитой координацией движений.

Остаётся добавить, что успешному развитию навыков координации способствует игра в четыре руки, на двух инструментах, а также в различных ансамблях (дуэт, трио, и т.д.), то есть там, где требуется согласовать своё звучание с партиями других инструментов.

Заключение

В заключение хотелось бы отметить, что умение правильно скоординировать составные части музыкальной ткани служит залогом той исполнительской свободы (в том числе и двигательной-технической), которую иногда тщетно ищут в чисто мышечном освобождении отдельных участков пианистического аппарата.

Одна из особенностей игры на фортепиано состоит в том, что исполнитель один, без помощи сопровождения, должен охватить все элементы музыкальной ткани и согласовать их между собой таким образом, чтобы наиболее ясно и ярко донести до слушателя художественно - музыкальный замысел композитора. Можно сказать, что в руках пианиста заключён целый оркестр, в котором он является и дирижёром, и исполнителем всех партий. Чтобы выполнить эти задачи, пианист должен обладать большим комплексом навыков, среди которых одно из главных мест занимает высокоразвитая способность координации.

В заключение хотелось бы отметить, что овладев навыками исполнительского искусства ученик будет легче ориентироваться в музыкальных стилях и все это будет способствовать гармоническому развитию музыканта - пианиста.

Список литературы

1. Бардышева Т.Ю. Пальчиковые игры «Лиса по лесу ходила» - М.: Карапуз, 2005, 19 с.
2. Гнесина Е.Ф. Подготовительные упражнения к различным видам техники, С-П.: Композитор, 2009.
3. Забурдяева Е., Перунова Н. Посвящение Карлу Орфу Вып.4- С-П.: ООО Невская нота, 2010.
4. Мазель В. Музыкант и его руки. - С-П.: Композитор, 2003, 180 с.
5. Макаров В.Л. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе. – ХГИИ Харьков, 1997, 120 с.
6. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста – М.: Советский композитор, 1987, 119 с.
7. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков - М.: Классика-XXI, 2013, 82 с.
8. Майкопар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика. Изд. МРІ, Челябинск, 2006 г.
9. Гофман Й. Фортепианная игра. Изд. «Классики – XXI», Москва, 2010 г.,
10. Браудо Й. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Изд. «Музыка», 1979 г.,

Оглавление

Введение.....	
1. Проблемы воспитания исполнительского аппарата. Начальный период обучения.....	
2. Координация движений в работе над одноголосным произведением.....	
3. Координация движений при исполнении пьес двумя руками одновременно.....	
4. Координация движений в работе над полифонией.....	
5. Роль координации движений в решении ритмических задач.....	
Заключение.....	
Список литературы.....	