

**Муниципальное бюджетное учреждение
Дополнительного образования
«Детская школа искусств»
Кавалеровского муниципального округа**

**«Работа над навыками координации в
начальном периоде обучения»**

методическая работа

**Преподаватель фортепиано
МБУДО «Детская школа искусств»
Кулибабо А.С.**

Кавалерово 2023г.

Пояснительная записка

Данная методическая разработка выполнена на основе бесценного опыта известных педагогов, который я проработала, адаптировала и пользуюсь при работе с учащимися.

Высокоразвитая способность координации – одно из важнейших навыков пианиста, поэтому с самого начала обучения игре на фортепиано нужно уделять этому особое внимание. Целью данной разработки было создание пособия по работе над координацией на начальный период обучения. Задачи, связанные с координацией, возникают уже с первых уроков, поэтому важно с самого начала целенаправленно и последовательно наметить этапы работы по объединению факторов, которые необходимы на протяжении всего обучения: мышление, слух и двигательный – игровой процесс. Для решения музыкально-пианистических задач я использую упражнения и пьесы из репертуара, которые тщательно продумываю и применяю индивидуально. В данной работе я привела примерные образцы. Важно на каждом этапе работы добиться нужного результата, потом только переходить к следующему.

В зависимости от индивидуальных способностей ученика при переходе от одного этапа к другому возникают сложности: искажается ритм, штрихи, появляются неточности в аппликатуре, в таком случае нужно использовать репертуар в порядке постепенного возрастания трудности, возможно, подольше задержаться на какой-то проблеме, пока она не разрешится.

Поскольку координация движений играет немаловажную роль в области ритмического развития, поэтому в своей работе я уделяю внимание и ритмическому воспитанию, так как бывают случаи, когда ученик играет неровно от того, что ему мешает двигательная неловкость.

Актуальность проблемы координации состоит в том, что на протяжении всего развития пианиста приходится с ней сталкиваться, поэтому очень важно на начальном этапе обучения закрепить первоначальные навыки.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Значение координации в пианистическом развитии 3 – 4 стр.
2. Первоначальные задачи, связанные с координацией 4 - 10
3. Координация и музыкальная выразительность 10 - 11
4. Работа над независимостью элементов фактуры 12 - 14
5. Задачи координации в работе над полифонией 14 - 19
6. Роль координации в решении ритмических задач 19 - 21
7. Подготовительные ступени в полиритмическом развитии 21 - 23

1. Значение координации в пианистическом развитии

Одна из особенностей игры на фортепиано /в отличие от большинства других инструментов/ 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 как крупный план, так и мельчайшие детали художественно-музыкального замысла композитора. Можно сказать, что в руках пианиста заключен целый оркестр, в котором он является и дирижером и исполнителем всех партий. Чтобы выполнить эти задачи, пианист должен обладать большим комплексом навыков, среди которых одно из главных мест занимает высокоразвитая способность координации. Координация необходима пианисту, главным образом, для того, чтобы в процессе исполнения сохранить независимость каждого элемента музыкальной фактуры, и в то же время не разрушить гармоническую связь отдельных линий, подчиняя их основному направлению движения и развития музыки.

Такое взаимодействие целого и составляющих элементов служит необходимым условием ясности голосоведения и яркой выразительности исполнения. При отсутствии этого взаимодействия исполнение, как правило, представляет однообразно звучащий поток звуков, в котором зачастую тонет и ведущая линия.

Необходимо отметить так же, 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.

Недостатки владения координацией отрицательно сказываются на исполнении произведений сложного, многопланового строения. В этом случае недостатки приводят к неясной градации звучания, к технической скованности.

Говоря о координации, мы обычно имеем в виду согласование движений пианиста. Это и правильно, так как все без исключения пианистические задачи осуществляются через двигательный процесс. Однако нельзя забывать о том, что игровые движения зависят и даже определяются мысленно звуковой картиной, сложившейся в представлении исполнителя. Выдающийся пианист И.Гофман говорил: «Если мысленная картина ясна, руки выполняют ее без затруднений». Следовательно, чтобы скоординировать игровые движения, надо мысленно создать звучащую картину взаимодействия элементов музыки. Отсюда ясно, что приобретение навыков координации тесно связано с развитием мышления /например, ясного представления составляющих линий музыкальной ткани/ и слуха /способности слышать фактуру музыки в полном объеме/. Не последнюю роль играет и развитие техники, в частности способность пианистического аппарата к гибкому взаимодействию всех его звеньев; такая способность

облегчает практическую реализацию музыкального представления; недостаточная же гибкость технического аппарата затрудняет координацию движений, а, следовательно, препятствует точному воспроизведению звуковой картины, сложившейся в представлении исполнителя.

Итак, развитие координации /включающей мышление, слух и игровые движения/ является одной из главных проблем в обучении игре на фортепиано. Навыки координации /в этой или иной степени/ необходимы пианисту, как для решения сложных задач интерпретации, так и для овладения самыми элементарными пианистическими приемами.

2. Первоначальные задачи, связанные с координацией.

Задачи, связанные с координацией, возникают уже на первых порах музыкальных занятий при разучивании одноголосных песенок двумя руками поочередно. Для начала берем пьески, исполняемые одним штрихом: например Украинская песня «Ой ты, девица зарученная»

Медынь. «Одуванчики»

Далее усложняем чередование штрихов: Украинская песня

Русская народная песня «Катенька веселая»



Чтобы чередование рук было своевременным и плавным /а это необходимо для цельного и выразительного исполнения этих пьес/, надо уметь распределять внимание между руками, не прерывая игрового процесса. При этом движения пианиста должны быть не порывистыми /в последний момент/, а заранее подготовленными: каждая рука перед своим вступлением как бы «берет 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 успешного выполнения указанных задач надо развивать у ученика способность предварительного осмысливания каждой группы нот, то есть представлять увиденное раньше, чем пальцы сумеют это сыграть /в практике педагогов существует выражение «думать вперед»/, а в дальнейшем и предварительного «слышания», то есть умения «слышать» звук до того, как он будет извлечен. В качестве упражнений, предваряющих работу на инструменте, можно предложить следующие:

Упражнение 1 /вертикальное/

Ребенок поочередно поднимает и опускает руки. Упражнение усложняется постепенно: сначала руки опускаются на расслабленные кулачки, потом на все пальцы, на 1 и 5 пальцы и, наконец, на каждый палец отдельно.

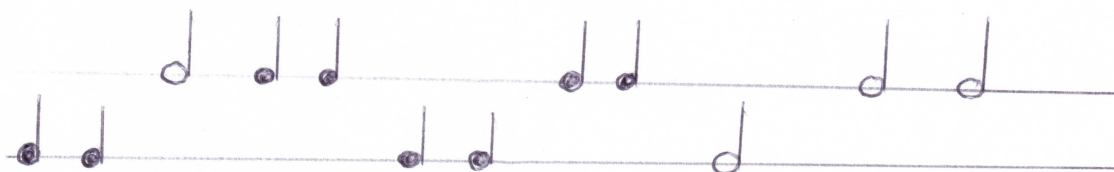
Упражнение 2 /горизонтальное/

Разделить стол на две части. Взять детскую машинку, которую нужно вести сначала одной рукой, затем во второй половине стола плавно перехватить другой, потом выполнить возвратное движение. Следить, чтобы впереди шел кистевой сустав и вел за собой пальцы, держащие машинку.

Упражнение 3 «Марширующие пальцы»: В зависимости от возраста ребенка можно придумать различные названия: «гномики шагают ножками», «паучок передвигает лапками» и т.п. Смысл его заключается в том, что шагают пальцы сначала одной руки, потом этот шаг подхватывают пальцы другой руки. Задачи могут варьироваться: 2,3 палец одной руки – 1,5 другой; 1,3,5, палец – 2,4,3, и т.д.

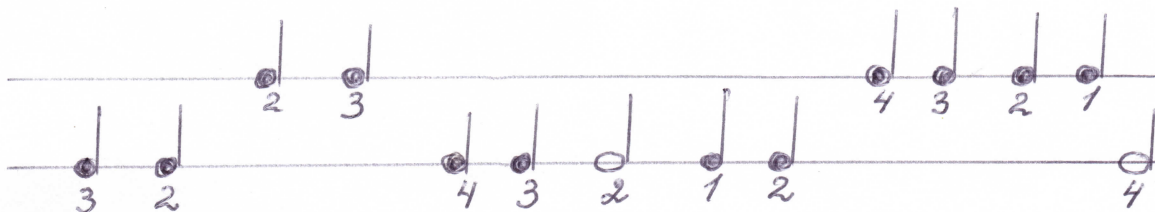
Для некоторых детей существует определенная проблема в том, чтобы одновременно прочесть ноту, приготовить нужный палец, да еще не

перепутать руки. Можно предложить следующие упражнения для координации рук, пока без чтения нот.



Здесь руки выстукивают ритм, независимо каким пальцем, можно и ладошкой. Главное - чтобы руки не путались. Можно придумать много вариантов задания в ритмическом плане и плане чередования рук.

Другой вариант задания: здесь уже нужно направить внимание на работу нужного пальца.



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

Следующий этап в развитии координации наступает при переходе к исполнению пьес двумя руками одновременно. Здесь главные трудности возникают при соединении рук /например, при добавлении к мелодии второго голоса или аккомпанемента/. Именно на этой ступени разучивания зачастую искажается звучание и ритм пьесы, разрушается ее цельность, допускаются неточности штрихов, аппликатуры и нот, нарушается и пластичность движений, которые становятся «корявыми». Чтобы избежать этих недостатков, нужно начинать игру двумя руками по принципу «от простого к сложному».

Есть несколько вариантов, которые можно предложить ученику, осваивающему игру двумя руками одновременно.

1. Элемент, сопровождающий мелодию должен быть предельно легким и удобно расположенным: Славянская народная песня

2. Руки движутся в параллельном движении. Поливода «Слепой дождь»

3. Руки движутся «в зеркальном отражении»

Далее задание усложняется: ребенок знакомится с пьесами, с «разными» нотами для каждой руки

В этих пьесах уже труднее распределять внимание между руками, поэтому есть смысл хорошо разобрать каждую руку отдельно. Добиться цельного и выразительного исполнения мелодии, хорошо ориентироваться в партии другой руки. Очень полезно поиграть в ансамбле с преподавателем, где ученик исполняет то партию одной руки, то другой. При соединении учеником двух партий нужно следить за организацией внимания, слухового контроля и игровых движений в процессе соединения двух элементов. Достижение таких результатов очень важно в начальном периоде, так как оказывает большое внимание 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. Например: Книппер «Полюшко-поле»

Моцарт. Менуэт

При разучивании этих пьес надо добиваться, чтобы ученик представлял партию сопровождения не в виде чередования отдельных нот или аккордов, а как связную линию движения музыкальной ткани. Такое представление является необходимым условием для дослушивания до конца каждого звука сопровождающих голосов, а также способствует достижению крупного плана музыкальной фразировки /без дробления ее на такты/ Песню «Полушко-поле» полезно поиграть в следующем варианте:

После этого, играя сопровождение полностью, легче будет сохранить достигнутый уровень звучания и независимость фразировки мелодической линии на фоне непрерывного звучания четвертой в левой руке. В этой работе немалая роль принадлежит естественной и удобной аппикатуре, с помощью которой легче увязать голоса в цельные линии. Педагог должен выбирать для

ученика репертуар с учетом подобной аппликатуры за точным ее соблюдением, особенно при соединении рук.

По мере усложнения пианистических задач следует и далее у ученика закреплять умение следить за горизонтальным развитием музыкальной ткани. «Горизонтальное мышление» способствует связному и живому развитию исполнительского процесса, избавляет его от статичности и метричности. Оно помогает развязать «узлы» - излишние опоры и акценты, возникающие от сцепления голосов и добиться независимого их движения. К этому следует добавить, что в репертуаре ученика большое место должны занять произведения с ясными и четкими очертаниями фактуры. Сюда относятся, прежде всего, пьесы полифонического склада, произведения классиков, а также многие другие пьесы с таким строением ткани, при котором легче формируется представление о взаимодействующих линиях, а следовательно успешнее осуществляется их координация в процессе исполнения.

Итак, приобретение навыков координации связано с решением довольно широкого круга задач: активизация слуха, развитие горизонтального мышления и организация игровых движений, наконец, точность и быстрота разучивания. Этой работе, как одному из важных факторов музыкально-пианистического развития, уже в начальном периоде обучения необходимо уделять большое внимание. При этом следует исходить из индивидуальных возможностей учеников и не перегружать их заданиями, особенно двигательного-технического характера, чтобы это не привело к скованности пианистического аппарата и не отвлекало внимание ученика от музыкально-звуковых задач.

3. Координация и музыкальная выразительность

Известно, что музыкальное и техническое развитие пианиста должно проходить в едином процессе. Эту взаимосвязь можно вкратце выразить следующим образом: ясное представление музыкальной задачи определяет соответствующие формы игровых движений; правильно же найденный технический прием, в свою очередь помогает практически выполнить игровую задачу.

Чтобы продемонстрировать зависимость музыкальной выразительности исполнения от наличия должной координации, обратимся к следующему примеру:

Глинка «Жаворонок»



Довольно часто встречающаяся ошибка учащихся при исполнении этого произведения, состоит в том, что мелодия вместо того, чтобы вести за собой аккомпанемент идет вслед за аккомпанирующей левой рукой. Сам того не осознавая, ученик заставляет правую руку описывать круги соответственно подвижным длительностям аккомпанемента. Для того, чтобы вывести мелодию из этой зависимости и помочь занять подобающую ей ведущую роль, надо прежде всего уметь слушать ее. Задача педагога заключается в том, чтобы научить ребенка слышать не только начало звука /момент звукоизвлечения/, а и продолжение его до конца, то есть до перехода в следующий. Слушать – значит держать звук /звучит только то, что держится», - говорил К.Н.Игумнов/ А держать – это значит не «болтать» рукой. Ведь если мы хотим к чему-то прислушаться и слушать до конца, мы перестаем двигаться, либо двигаемся «экономно». Поэтому, снимая лишние движения, ученик тем самым концентрирует свое внимание на звуке, создавая условия для того, чтобы слышать «движение звука».

Итак, чтобы скоординировать правую руку с левой надо, прежде всего, отделить в представлении мелодию от сопровождения; играя уметь слышать в отдельности мелодию и аккомпанемент, при этом, отдавая ведущую роль мелодии. Однако из этого не следует, что правая рука должна «окостенеть» в неподвижности. Наоборот, свободно двигаясь, она создает крупный контур своей фразировки /не только от звука к звуку, но и от фразы к фразе/. При этом, устремляясь к очередному звуку, рука обязана двигаться, передавая опору от пальца к пальцу наподобие смычка, плавно передвигающегося по струне. Необходимо ответить также, что внешние движения руки, огибающие контуры мелодической фразы, должны быть весьма незначительными, так главная работа происходит «внутри», благодаря гибкому взаимодействию всех звеньев пианистического аппарата. Соблюдение правильных пропорций между активными пальцами, глубиной погружения в клавиатуру и огибающими движениями руки является чрезвычайно важной задачей в работе пианиста, - эти пропорции устанавливаются и регулируются при помощи уха, то есть зависят от музыкального развития ученика, в частности, от его способности создать в представлении правильную звуковую картину.

4. Работа над независимостью элементов фактуры.

Большое значение имеют навыки координации при согласовании различных штрихов. Начинать работу по соединению различных штрихов следует с простейших пьес:

Кабалевский - Польшка

Handwritten musical score for 'Polka' by Kabalevsky. The score is in C major, 2/4 time. The right hand plays a series of chords (dyads) in a rhythmic pattern. The left hand plays a simple melodic line with fingerings 5, 3, 1. The dynamic marking is *mf*.

Левая рука проводит задорную и веселую мелодию и должна «сидеть» в клавиатуре, аккомпанирующее же созвучие правой руки извлекается легким щипком. Для того, чтобы добиться нужной звучности можно использовать упражнения:

Handwritten musical exercises in 4/4 time. Exercise 1) shows a simple melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Exercise 2) shows a similar pattern. Exercise 3) shows a more complex chordal pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Кошка на горячей крыше

Handwritten musical score for 'Cat on a Hot Roof' in 4/4 time. The right hand plays a melodic line with fingerings 1, 5, 1, 5. The left hand plays a bass line with fingerings 1, 5, 2, 5. The dynamic marking is *mp*.

В этой пьесе применяются все три способа игры: легато, нон легато, стаккато. Левая рука исполняет свой нехитрый аккомпанемент легким нон легато. Правая же рука чередует легато /кошка плавно подтягивается, и тут же подпрыгивает, обжегшись об горячую крышу/ с приемом игры стаккато.

Большую роль играет координация при работе над фактурой, в которой отдельные фразы меняются местами, поочередно переходя из одной руки в другую:

«Воробышек»

Здесь прибавляется еще одна немаловажная задача: умение вовремя перестроится, чтобы к моменту смены партий быть готовым с первых же нот установить должное соотношение звучания мелодии в новых регистрах.

Владение координацией требуется пианисту при решении буквально всех музыкально-пианистических задач. Развивается и совершенствуется она прежде всего на художественно-музыкальном материале. Вместе с тем большим подспорьем в приобретении навыков координации служат вспомогательные задания. Одним из них являются упражнения:

Кутева. Этюд.

Кутева. Упражнение

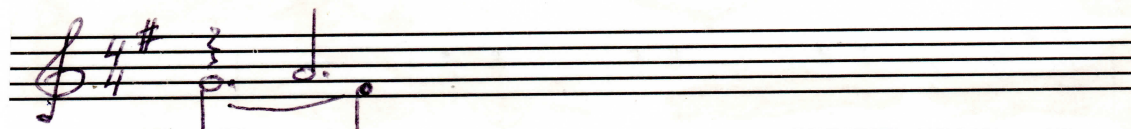


5. Задачи координации в работе над полифонией.

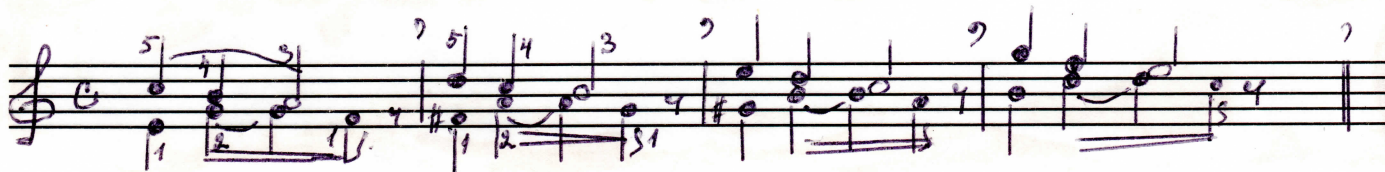
Известно, что в процессе приобретения прочных музыкально-пианистических навыков большую роль играет работа над полифоническим материалом на всех ступенях обучения. Однако в овладении полифонией не так важно количество произведений, как направление, характер работы над ними; главной целью следует считать не просто исполнение полифонических пьес, а именно полифоничность исполнения. Полифоничность заключается, главным образом, в согласованном движении равноправных голосов, каждый из которых ярко и выразительно ведет свою партию, как в хорошо сыгранном ансамбле. Работа по развитию навыков полифонии тесно связана с работой над независимостью элементов фактуры, со свободным владением двумя элементами в одной руке. Прочно утвердились в фортепианной педагогике навыки исполнения полифонии в период начального обучения, разработанные Е.Ф.Гнесиной – выдающегося деятеля русского и советского искусства. Полифоническое развитие музыкального материала занимает большое место в ее творчестве. Образцы простейших элементов полифонии можно найти уже в «фортепианной азбуке», в некоторых этюдах и пьесах.

Глубокое знание полифонии, способность к обобщениям позволили Елене Фабиановне вскрыть ряд закономерностей исполнения многоголосной ткани и отобрать из всего многообразия полифонических сочетаний самые характерные, трудные для учащихся случаи. Им посвящен целый раздел в «Подготовительных упражнениях». Гнесина обращает внимание на три основных закономерности, без которых ведение двух и более голосов невозможно.

Первая из них длительность звука прямо пропорционально влияет на массу звучания: «Необходимо, научить ученика выдерживать длинные звуки так, чтобы они действительно звучали до конца своей длительности».



Елена Фабиановна обращает внимание на то, чтобы одинаковые длительности, взятые не одновременно, должны согласовываться между собой: «В двухголосии звук, появляющийся на фоне выдержанного голоса, должен быть взят настолько мягко, чтобы не заглушить первого, выдерживаемого звука»



Так, способ извлечения звука «ля» в верхнем голосе зависит от продолжительности и интенсивности «соль» в нижнем. При этом подчеркивается, что присоединить один голос к другому следует безударно, так как резкость прерывает восприятие его звучания.

Вторая закономерность, которой должен овладеть ученик, - смысловое значение сопряжения двух или более голосов, соотношение их мелодических рисунков, выраженное в образующихся по вертикали интервалах, различие в них «ведущего» и «ведомого» голосов или равных по значению. Простейший вариант соотношения несовпадающих интонационных вершин двух мотивов, данный в упражнении из восьмого раздела «подготовительных упражнений», в бесчисленном множестве встречается во всех полифонических произведениях:



И, наконец, третья — чрезвычайно важная закономерность в воспроизведении двух и более голосов — ощущение пространственности, слышание пауз в голосах. Нельзя допускать, чтобы пауза, едва возникнув, тотчас же не заполнялась звучанием других голосов: их необходимо исполнять во взаимодействии с паузой, то есть сохраняя смысл и значение звучащих голосов, роль каждого из них в соотношении с паузой. Вот почему

примерах – упражнениях присутствуют паузы, которые возможно услышать при должной протяженности другого голоса в это время.



Необходимо обратить внимание на то, что в упражнениях на подготовку к полифонии указана тщательно продуманная аппликатура, в которой применяется принцип подмены пальцев. Он служит достижению легато, когда пальцев «не хватает». Время подмены пальцев, указанное в упражнении, определяет также моменты дополнительной опоры на зализанный звук, концентрирует на нем слуховое внимание и способствует его протяженности.

Полифонический материал для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию. Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке нужно воспитывать с самого начала. Так в пьесе «Ой во поле травушка горела» используется прием имитации. В отличие от тех песенок, которые мы изучали на первых уроках, здесь мелодия не «передается» от руки к руке, а сначала пропевадается в более высоком регистре, затем октавой ниже. Низкий тембр проводит ассоциацию с мужественным голосом. Можно поиграть на разных динамических уровнях, что оживит восприятие имитации и поможет умению играть рукам на разных динамических уровнях:

42 . ОЙ , ВО ПОЛЕ ТРАВУШКА ГОРЕЛА

Русская народная песня

Спокойно

Более усложненный вариант имитации мы наблюдаем в пьесе «Кручина» в обработке Флярковского.

Кручина

Русская народная песня

Обработка А. Флярковского
rit.

Широко

Здесь имитируемому мотиву подпеваает второй голос. Рука ведущая основную мелодию /сначала правая, затем левая/ исполняет ее глубоким певучим звуком. Другая партия – подпевающая, она состоит из нескольких протяженных звуков. Здесь очень важно привить осмысленное отношение к длинному звуку, чтобы было не механическое «переступание», а переливание из звука в звук. В конце целую ноту «ре» ученику полезно протянуть голосом, пока учитель играет другой голос, так в последствии при игре двумя руками ученик лучше будет слышать длинный звук до конца. Тем самым ученик овладевает простейшими навыками координации при исполнении полифонических произведений.

Нельзя не сказать о той огромной роли в подготовке ученика к полифонии Баха, какую играют пьесы, так сказать «промежуточного склада». В них нет еще самостоятельных равноправных голосов, но мелодия резко контрастирует с партией сопровождения. К таким например, относится «Юмореска» Моцарта.

Игриво-танцевальная ведущая мелодия контрастирует с ровной, спокойной поступью четвертей: В мелодии необходимо добиться точного исполнения штрихов. Следует обратить особое внимание на правильное фразирование /4 такта/, так как часто учащиеся при исполнении подобного типа мелодий, где присутствует неоднородный штрих, теряют смысловую нить. Нужно отметить взлет мелодии вверх, кружение на вершине, затем нисходящие интонации возвращают мелодию назад. Левая рука исполняется с другой интонацией приемом нон легато, не перебивая движения верхнего голоса.

Вслед за освоением простой имитации начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. Это уже более усложненный вариант – не просто повторение небольшого мотива в другом голосе, а имитация фразы до конца произведения.

Легкий пример такого вида изложения – обработка русской песни «Уж ты, Ванька, пригнись»:

Не быстро

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The tempo marking is 'Не быстро' (Not too fast). The music is marked 'mf' (mezzo-forte). The right hand plays a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, while the left hand plays a steady accompaniment of quarter notes. There are some fingerings indicated, such as '1' and '3' in the right hand, and '5' and '3' in the left hand.

При овладении этим, более сложным типом изложения, где в голосах не совпадают опорные ноты, требуется соответственная независимость движений. Здесь можно использовать следующий способ работы, предусматривающий три этапа. Сначала пьеса учится в простой имитации. Первоначальный мотив вступает поочередно друг за другом:

The image shows a handwritten musical score on two staves, treble and bass clef, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat. The score illustrates staggered entry between two voices. The right hand starts with a melodic phrase, and the left hand enters later with a similar phrase, demonstrating independent movements. There are some handwritten annotations and markings on the score.

На следующем этапе переложение несколько усложняется: мотивы уже исполняются в стреттной имитации:



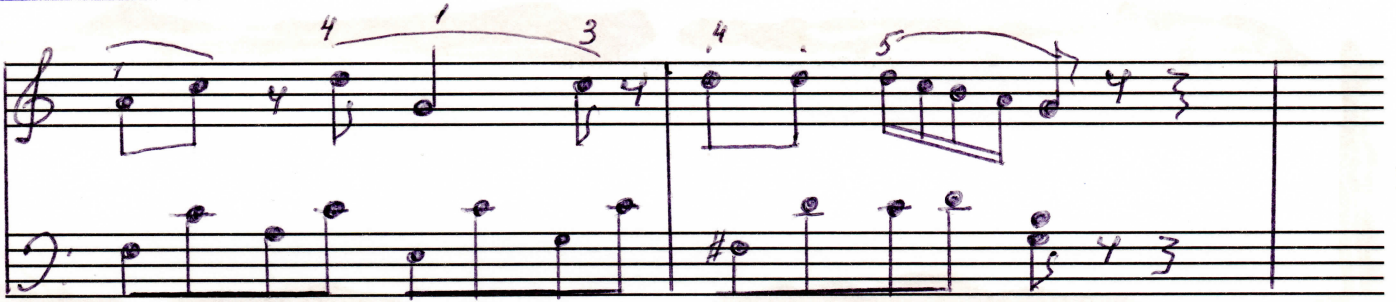
Ансамблевый метод работы должен в это время стать ведущим. Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе, когда весь нотный текст играется двумя исполнителями так, как он написан автором. И только после этого оба голоса могут быть переданы в руки ученика. Эффективность этого метода работы возрастет, если потом имитируемые мотивы играть по слуху, от разных звуков, в разных регистрах. Следует еще раз отметить, что работа над полифонией служит хорошей подготовкой к исполнению многих фортепианных произведений сложной фактуры, и успешному развитию навыков координации способствует игра в ансамблях, то есть там, где требуется согласовать свое звучание с партиями других инструментов.

6. Роль координации в решении ритмических задач.

Координация движений играет немалую роль в области ритмического развития, помогая достижению естественной пульсации, сохранению ровного темпа, непринужденности и легкости исполнения различных ритмических фигураций. Нередки случаи, когда ученик, понимая и ощущая ритмический пульс, все же отдельные места произведения играет неровно оттого, что ему мешает двигательная неловкость, причины которой, как правила, кроются в недостаточно развитой координации. Чаще всего такого рода недостатки проявляются в фактуре, состоящей из элементов, несходных по мелодическому и ритмическому строению, характеру звучания, штрихам, акцентам и т.д. Особенно часто приходится сталкиваться с этой двигательной неловкостью при прохождении быстрых частей классических сонат. В младших классах уже встречаются элементы такой фактуры, где мелодия сопровождается так называемыми «альбертиевыми басами».

Например: Гедике Соната соч. 36





Работая над исполнением мелодии, весьма важно правильно почувствовать и выявить выразительное значение штрихов. Сопровождение должно исполняться легко и ритмично, с чуть заметной опорой на бас, не утяжеляя его. Зачастую неприятности начинаются при соединении рук: ритмический пульс в аккомпанементе становится тяжелым и неровным, нижние звуки начинают задерживаться. Мелодия искажается из-за неверного исполнения штрихов. Можно предложить для работы упрощенный вариант первого такта побочной партии, который, обычно, вызывает затруднения:



В таком варианте исполнения результат, обычно, достигается быстрее. Далее можно проручить такой вариант:



После этого можно соединять всю партию целиком.

Еще можно поучить таким способом: соединяя руки, мелодию следует играть совсем тихо, почти беззвучно, как бы только «ощупывая» необходимые клавиши. При этом все внимание нужно направить на сохранение легкости и ритмичности восьмых в левой руке, временно

придавая им ведущую роль. Добившись согласованности в таком соотношении партий правой и левой рук, нужно понемногу повышать роль мелодии, возвращая ей нужную выразительность звучания. Описанный способ работы сводит к минимуму искажения, возникающие при соединении рук, а также развивает координацию – способность контроля над независимостью движения, звучания и фразировки составляющих элементов. В пьесе Стреабогга «Поезд до Ривьеры»:

тоже нужно добиться ритмической пульсации. Правая рука играет легато короткие фразы восьмыми нотами, которые музыкально изображают движение поезда, неспешно подъезжающего к известному курорту. Левая рука совершает дугообразные движения с переносом через правую руку и делает акцент, изображая гудки тепловоза. Движение вверх более длительное, так как басовая нота более легкая и короткая, акцентированный верхний звук более яркий и длинный, поэтому возвращение вниз гораздо быстрее. Очень важно, чтобы при этих перемещениях не нарушался мерный ход поезда, т.е. восьмые перемещались ровно и плавно.

7. Подготовительные ступени в полиритмическом развитии.

Особенно важную роль приобретает координация в полиритмической фактуре, когда перед пианистом встает задача одновременного исполнения различных ритмических групп.

Приобретение навыков полиритмики требует постепенной и систематической подготовки, начиная с ранних ступеней обучения. Без такой подготовки ученик, столкнувшись впервые с самыми элементарными видами полиритмики, зачастую оказывается неспособным их преодолеть. Более того, нередко ученики не могут добиться точного соотношения различных

В качестве другого вспомогательного средства можно использовать специальные упражнения:

1

2

3

Список используемой литературы:

1. Е.Тимакин. Навыки координации в развитии пианиста.
Москва «Советский композитор» 1987г.
2. Л.Булатова. Педагогические принципы Е.Ф.Гнесиной
Москва «Музыка» 1976г
3. Т.И.Смирнова. Фортепиано. Интенсивный курс. Методические
рекомендации.
ЦСДК Москва. 1994г