Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования города Казани «Детская музыкальная школа № 15»

Методическая разработка

**ЗНАЧЕНИЕ КООРДИНАЦИИ В РАЗВИТИИ НАЧИНАЮЩЕГО ПИАНИСТА**

Автор: преподаватель высшей

квалификационной

категории МБУДО

 «ДМШ 15»

 Муртазина Э.Х.

Казань 2023

**Содержание**

Введение

1. Три постановочных периода формирования координации движений у пианиста

 2. Воспитание базовых двигательных ощущений на начальном этапе обучения

3. Навыки координации на начальном периоде обучения

3.1. Координация движений в работе над одноголосным произведением

3.2. Координация движений при исполнении пьес двумя руками одновременно

3.3. Координация движений в работе над полифонией

4. Работа над независимостью элементов фактуры

Заключение

Список литературы

**Введение**

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.

Координация – буквально “упорядочение”. Координироваться – значит быть способным согласовывать свои действия, приводить их в соответствие. В музыкальной педагогике координация – понятие, включающее в себя ряд компонентов. 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 поочерёдно или вместе, и координация ног, работающих с педалями. 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.

Недостатки владения координацией отрицательно сказываются на исполнении как произведений сложного, многопланового строения, так и сравнительно более простой фактуры и даже пьес невысокой степени трудности.

Нельзя забывать о том, что игровые движения зависят и даже определяются мысленно-звуковой картиной, сложившейся в представлении исполнителя. 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.

Не последнюю роль играет и 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.

Итак:проблема координированной свободы пианистических движений всегда была в центре внимания музыкальной педагогики, в этом заключается актуальность данной темы**.**

Целью работы является выявление и раскрытие музыкально-пианистических задач для развития навыков координации пианиста на начальном этапе обучения.

Для достижения цели определим следующие задачи:

- наметить основные периоды формирования навыков координации движений;

- описать основные двигательные действия, формирующие координирующие движения музыканта;

- построить целостную модель художественной техники, раскрыть механизмы построения сознательно управляемых целенаправленно - целесообразных исполнительских действий;

- выявить принципы организации и построения специальных упражнений, непосредственно влияющих на формирование координированной свободы исполнительного аппарата.

**1. Три постановочных периода формирования координации движений у пианиста**

Формирование навыков координации обуславливается тремя постановочными периодами и, учитывая специфику трёх периодов постановки, рекомендуется решать определённый круг задач по координации движений в каждый из периодов занятий.

Задачи первого периода:

1) разнообразные двигательные действия корпусом, на базе которых будут воспитываться все двигательные действия рук;

2) на основе двигательной свободы корпуса, особенно его верхней части, согласованные действия рук, их идентичные ощущения и движения без инструмента. Эти ощущения и движения станут в дальнейшем основой взаимодействия рук в процессе игры, даже в тех условиях, когда рукам придётся совершать диаметрально противоположные движения;

3)идентичные ощущения в силовых зонах, на основе которых воспитываются синхронные действия рук: ощущения подвешенного состояния рук в поднятом положении, ощущения веса руки, размаховые движения, рулевые движения, движения предплечья – сгибания и разгибания локтевых суставов, а также все имитирующие движения, связанные со спецификой инструмента.

Задача второго периода: разобщённая постановка рук, формирование основных ощущений и движений для каждой руки в отдельности непосредственно на инструменте – озвученный вариант двигательных действий рук.

 Основным критерием эффективности воспитываемых игровых навыков их контроля становится умение ученика определять на слух и корректировать правильность движений рук. Воспитание двигательных навыков каждой из рук в отдельности в значительной мере облегчает проблемы координации рук при соединении их действий.

Задача третьего периода: соединение элементарных действий рук. Этот период в полной мере будет определять дальнейшую согласованность действий рук в процессе игры. Правильно организованные двигательные действия силовых и игровых зон рук – основа их координации. Несоблюдение основных двигательных закономерностей в любой из зон рук неизбежно приводит к координационному разладу всей системы руки и игровому хаосу.

**2. Воспитание базовых двигательных ощущений на начальном этапе обучения**

Для подавляющего большинства учеников проблема координирующих движений является весьма непростым делом, требующим специального и осознанного воспитания. В этой главе рассмотрим основные двигательные действия, формирующие систему координирующих движений музыканта и влияние этих действий на качество игрового процесса.

В основе координирующих движений – двигательные действия корпуса при игре сидя или стоя, основанные на подвижности верхней части корпуса по отношению к нижней. Подвижность верхней части корпуса, её податливость движениям свидетельствует о двигательной свободе исполнителя, его умении расслаблять мышечные группы плечевого пояса и рук в процессе игровых действий.

Двигательные действия верхней части корпуса базируются на естественной амплитуде подвижности поясницы, тазовой части корпуса и тазобедренных суставов. Основной принцип координирующих двигательных действий – целостность ощущений верхней части корпуса. Действия отдельных частей корпуса – к примеру, рук или головы, должны быть производными от общих движений корпуса и строго им подчиняться.

Нередко наблюдаемые у учеников раскачивания корпуса, идущие вразрез с логикой двигательного процесса, не только не способствуют координации действий рук, но и мешают ей. Подобные хаотичные движения наносят непоправимый вред двигательным действиям рук и приводят к неуправляемой и некачественной игре.

Буквально с первых уроков необходимо начинать подготовку рук к первому прикосновению к клавиатуре. Свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений является основой начального формирования моторики, в которых следует добиваться свободы не только рук, но и всего корпуса (плеч, шеи).

 Упражнения по подготовке корпуса учащихся к игре на музыкальном инструменте условно можно разделить на два этапа – «доинструментальный», то есть вне инструмента, и «инструментальный», связанный с конкретными инструментальными приемами. Каждый этап имеет свои определенные задачи в формировании необходимых игровых ощущений и движений.

 Разделение на этапы дает возможность ученику не только четко осознать и почувствовать взаимодействие всех частей корпуса, но и заложить основы координации рук. В «доинструментальный»период используются подготовительные, вспомогательные гимнастические упражнения, пальчиковые игры и игры на осязание.

 Цель ритмо-пластических упражнений без инструмента – научить малыша управлять своей рукой, чувствовать её свободу и напряжённость, [дифференцировать](https://pandia.ru/text/category/differentciya/) движения от более крупных (всей рукой) к более мелким (кистью, пальцами).

На втором, «инструментальном» этапе постепенно вводятся упражнения на сочетание различных приемов: legato - staccato, legato - non legato.

Естественно, начальный период работы над координацией целесообразно начинать с идентичных согласованных движений силовых частей рук: синхронные подъёмы и падения рук, синхронные вертикальные размаховые движения, горизонтальные размаховые движения, а так же сводящие и разводящие рулевые движения.

Регулярные занятия упражнениями помогают осознанно организовать и активно управлять двигательным процессом. Упражнения необходимо выполнять с начинающими учащимися с первых занятий примерно в течение всего «доинструментального» периода. В дальнейшем – по необходимости, если педагог видит, что ребенок перестал ощущать свободу и вес руки.

Известно, что между речевой функцией и общей двигательной системой человека существует тесная связь. Такая же тесная связь установлена между рукой и речевым центром мозга. Одним из следующих шагов в координационно-двигательном [развитии ребенка](https://pandia.ru/text/category/razvitie_rebenka/) являются пальчиковые игры – это уникальное средство для развития мелкой моторики и речи в их единстве и взаимосвязи. Они позволят обучить ребенка сознательному управлению своим мышечно-двигательным аппаратом.

Для развития самостоятельности каждой руки, в «Подготовительных упражнениях к различным видам техники» Елены Гнесиной, есть упражнения, которые разучиваются следующим образом: левая рука играет легко на стаккато, правая должна играть на легато, и наоборот. Затем предлагается более трудная комбинация: левая рука играет ровно, легато, в то время как правая рука исполняет короткие ритмические изменения и наоборот.

Так же для развития координации очень интересен метод чтения ритмических партитур по методу Г. Богино «Тихо – громко», когда одна рука хлопает ритмическую партитуру на «форте», а другая на « пиано» в разных ритмических последовательностях.

Хорошо развить координацию помогают упражнения для педали:

1. Свободно отклонять колено в стороны, опираясь на пятку;

2. Легко вибрировать стопой;

3. Вращать стопу вокруг педали;

4. Поворачивать стопу вправо и влево.

**3. Навыки координации на начальном периоде обучения**

**3.1. Координация движений в работе над одноголосным произведением**

Задачи, связанные с координацией, возникают на первых порах музыкальных занятий, например при разучивании одноголосных песен двумя руками поочерёдно. Например, самые простые песенки из сборника под ред. О. Геталовой «В музыку с радостью».

 Чередование рук, передающих друг другу мелодию, представляет непрерывный двигательный процесс. Поэтому надо развивать у ученика способность предварительного осмысления каждой группы нот, т.е. представлять увиденное раньше, чем пальцы успеют это сыграть (в практике педагогов существует выражение «думать вперед»), а в дальнейшем и предварительного слышания, т.е. умения « слышать» звук до того, как он будет извлечен.

 Чтобы чередование рук было своевременным и плавным, надо уметь распределять 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.

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.

**3.2. 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 одновременно начинать с пьес, в которых сопровождающий элемент был бы предельно лёгким и удобно расположенным.

Примеры таких пьес в порядке постепенного возрастания трудности: «Азбука Е.Гнесиной», Г.Беренс Пьеса №3, соч.70, « Я на скрипочке играю», «Маленькая Юлька» (сб.под ред. О.Геталовой «В музыку с радостью»).

В более сложных пьесах, таких ,как «Колыбельная» И.Филиппа, «Ригодон» А. Гедике ор.46,№1 (Фортепианная игра под ред. А.Николаева), перед учеником встает важная задача: своевременно подготовить смену интервалов в левой руке. Можно несколько замедлить мелодию, или даже остановиться перед сменой интервала, но ни в коем случае не прерывать связного исполнения ( не снимать руки с клавиш в залигованных фразах и не повторять по несколько раз уже сыгранные звуки).

 В этюде 15 К.Черни (Избранные этюды К.Черни под ред. Гермера), начиная соединять руки, партию левой руки следует играть очень тихо, чтобы взятие аккордов не мешало плавному и связному движению мелодии. Если ученик не успевает подготовить следующий аккорд, можно несколько замедлить мелодию, или остановиться перед сменой аккорда, а правую руку не снимать с клавиш.

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, например, партию левой руки следует играть очень тихо, без погружения в клавиатуру, только переставляя пальцы и очередные клавиши, 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 (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, уравновесится и звучание сопровождения. При таком способе разучивания сводятся к минимуму искажения в процессе соединения рук, и конечная цель достигается значительно быстрее.

 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 лини 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.

 В репертуаре ученика (практически на всех этапах) большое место должны занять произведения с ясными и чёткими 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 организации игровых движений, наконец, точность и быстрота разучивания.

**3.3. Координация движений 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 ведёт свою партию, как в хорошо сыгранном ансамбле. Такого рода задачи встают, например, в работе над двухголосной Инвенцией. Несовпадение штрихов и опорных точек требует соответствующей независимости движений с тем, чтобы руки 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; кроме того, исполнение приобретает живой пульс и лёгкость, свойственные характеру данной

 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.

В развитии полифонической ткани, сопровождающемся большим разнообразием динамических нюансов и самыми различными комбинациями взаимодействия составляющих голосов, каждый элемент музыки должен сохранить основные черты своего характера: фразировку, дыхание, [артикуляцию](https://pandia.ru/text/category/artikulyatciya/), штрихи, а также соответствующие игровые движения.

В этом случае исполнение обогащается сопоставлением контрастных линий и сохраняет ясность полифонической структуры. Нарушение этого правила приводит к обратному результату: пропадает чёткая градация в сопоставлении элементов полифонии и музыкальная ткань предстаёт в однообразном и тускло звучании.

Умение скоординировать общее звучание, охранив выразительность каждого элемента, зависит от уровня пианистического мастерства исполнителя, включающего хорошо развитую способность слышать музыкальную ткань, навыки гибкого переключения внимания, а также высокий уровень владения координацией движений.

**4**. **Работа над независимостью элементов фактуры**

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 и ощущая ритмический пульс, всё же отдельные места пьесы играет неровно оттого, что ему мешает двигательная неловкость, причины которой, как правило, кроются в недостаточно развитой координации.

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.

Например, играя среднюю часть из « Старинной французской песенки» П.И.Чайковского, нужно стремиться к независимости обеих рук, чтобы каждая получила свои очертания и двигалась по своим направлениям.

Так, мелодия в правой руке, продолжая играть легато, устремляется к своей кульминационной вершине, а в партии левой руки появляется штрих стаккато, изображающий игру по струнам мандолины. Соответственно левая рука должна играть легко, извлекая звук легкими «щипками», а правая несколько глубже, перемещая опору с пальца на палец.

. В пьесе А..Караманова «Птички» (Фортепианная игра) в середине мелодия продолжает звучать восьмушками стаккато, а в левой руке нужно сыграть шестнадцатые легато, которые сгруппированы по ступеням трезвучия. При соединении партий обеих рук возникает ритмическое несовпадение, которое требует быстрого переключения с одной фактуры на другую. Вначале можно поиграть левой рукой аккордами, а потом, простучать шестнадцатые по крышке рояля, а правой рукой играть.

В работе с ученицей 7 класса над пьесой Э.Грига «Весной», трудность возникла в соединении мелодии и аккомпанемента в 3-ей части. Сначала партию каждой руки ученица играла в ансамбле с педагогом, а затем правой рукой играла мелодию, а левой стучала шестнадцатыми длительностями по крышке рояля. Только после такой проработки ученица смогла соединить обе партии сначала в медленном темпе, а затем постепенно ускоряя.

Особенно важную роль приобретает координация в полиритмической фактуре, когда перед пианистом встаёт задача одновременного исполнения различных ритмических групп (дуоль-триоль, триоль-квартоль и т. д.).

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.

Существует ещё один полезный вид подготовительной работы, который заключается в одновременном исполнении различных ритмических построений, но только вдвоём (в четыре руки или на двух инструментах).

Здесь в отдельных партиях играющих ещё нет полиритмики. Однако при совместном исполнении, когда между партиями возникают полиритмические сочетания, каждый из учеников должен согласовать свои ритмические рисунки с фигурациями партнёра, а, следовательно, слух и мышление уже начинают охватывать полиритмическую фактуру.

**Заключение**

Проблемы развития фортепианной техники учеников-пианистов, воспитание свободы пианистических движений всегда были в центре внимания музыкальной педагогики, в этом заключается актуальность данной темы.

 Вопрос недостаточного развития технического мастерства, напряженных, скованных движений, мышечной зажатости рук учеников-пианистов ДМШ остается и сегодня одной из серьезных проблем фортепианного исполнительства.

Основными причинами возникновения проблем недостаточного развития техники пианистов-учащихся ДМШ можно считать то, что:

- овладение техническим мастерством в школе не всегда рассматривается как единый связный процесс с последовательно нарастающей сложностью;

- не всегда преподаватели имеют возможность ознакомиться с последними достижениями современной теории и методики, которые раскрывают целесообразные пути и способы развития технических навыков и продуманного преодоления технических трудностей.

Навыки координации необходимы пианисту, как для решения сложных задач интерпретации, так и для овладения самыми элементарными пианистическими приёмами. Комплексы специальных упражнений учитывают основные взаимосвязи мышечных групп организма и координируют действия этих групп в процессе обучения.

 Регулярные занятия упражнениями помогают учащемуся более осознанно организовать двигательный процесс, поддерживать его на должном уровне, активно управлять им, осуществлять координацию всей системы двигательного процесса.

 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.

Таким образом, основные цели упражнений известных педагогов-методистов - это формирование у учащегося осознанно-управляемых целенаправленно-целесообразных полностью контролируемых двигательных действий.

**Список литературы**

1. Гнесина Е.Ф. Подготовительные упражнения к различным видам техники, С-П.: Композитор, 2009.
2. Коган Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М.: Классика- XXI, 2004. – 203с.
3. Назаров И. Т. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее
совершенствования / И. Т. Назаров. – Л.: Музыка, 1969. – 133 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г.
Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. - 240 с.

5.Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста – М.: Советский композитор, 1987,119с.
6. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М.: Классика-
XXI,2003–340с.
7. Цыпин Г. М. Исполнитель и техника : учеб. пособие / Г. М. Цыпин. – М.:
Академия, 1999. – 192 с.

8. Шмидт-Шкловская А.А. - воспитание пианистических навыков - М.: Классика - ХХI, 2013, 82с.