

Таким чином, ми можемо стверджувати, що, по-перше, проблема організації ефективної педагогічної діяльності безпосередньо пов'язана з рівнем методичної компетентності вчителя; методична компетентність педагога забезпечує результативність та підвищує якість процесу навчання. По-друге, методична компетентність являє собою структуру з психологічних, професійних знань, умінь, особистісних якостей, які забезпечуються дидактичними, організаційними, аналітичними здібностями педагога і сприяють формуванню всіх компонентів професійної компетентності. На основі цього поняття ми спробували дати визначення методичної компетентності вчителя початкових класів, оскільки воно розкриває зміст методичної компетентності з урахуванням особливостей викладання дисциплін початкової школи.

Література:

1. **Абдуллина О.А.** Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования: для пед. спец. высш. учеб. заведений. [Текст] – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Просвещение, 1980. – 141 с.
2. **Ожегов С.И.** Словарь русского языка / [ред. чл.-корр. АН СССР Н.Ю.Шведова]. – М.: Русский язык, 1987. – 797 с.
3. **Сластенин В.А.** Педагогика [Текст] / В.А.Сластенин, И.Ф.Исаев, А.И.Мищенко, Е.Н.Шиянов. – М.: Школа-Пресс, 1997. – 240 с.
4. Современный толковый словарь русского языка / [гл. ред. Т.Ф.Ефремова]. – М.: Астрель, 2003. – 785 с.
5. Современный энциклопедический словарь / [гл. ред. А.М.Прохоров]. – М.: Просвещение, 1984. – 645 с.
6. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / [ред. Д.Н.Ушакова]. – М.: Академия, 2000. – 765 с.

УДК 37.013

Холоденко В.О.

ФОРМУВАННЯ ПРИЙОМІВ ФОРТЕПІАННОЇ ГРИ В УЧНІВ СТАРШИХ КЛАСІВ ДМШ

Статья посвящена проблеме развития фортепианной техники у старшеклассников ДМШ. Автором обоснованы различные приёмы фортепианной игры, проанализированы особенности пианистических движений и определена специфика работы над ними в процессе работы над музыкальными произведениями.

Ключевые слова: фортепианная техника, приёмы фортепианной игры, старшеклассники.

У старшому шкільному віці фортепіанний репертуар, що пропонується учням для вивчення, урізноманітнюється жанрово, стилістично й піаністично. Відповідно ускладнюються й музично-звукові та фактурні завдання, реалізація яких вимагає від учнів оволодіння новими прийомами гри та вдосконалення раніше набутих. Фортепіанний прийом – це ігровий рух, за допомогою якого піаніст найбільш простим і зручним способом долає специфічні фактурні труднощі, намагаючись досягти при цьому потрібного йому художнього, звукового результату [2, С.83]. Якщо музичні завдання диктують загальний характер фізичних рухів (приміром, якщо музика тиха та м'яка, то й руки мають рухатися тихо й м'яко), то фактурні особливості конкретизують та деталізують рухи.

Оволодіння фортепіанними прийомами пов'язане з розподілом зусиль між різними групами м'язів, що беруть участь у грі, та їхньою взаємодопомогою. Чисельність ігрових

рухів, а також необхідність їх доцільного використання у відповідності до музично-художніх та фактурних завдань вимагають від старшокласника наполегливості у пошуку та відпрацюванні потрібних фортепіанних прийомів. Під час роботи над музичним твором, окрім широко розповсюджених прийомів фортепіанної гри, кожен учень-виконавець знаходить і застосовує також свої, зручні суто для його рук ігрові рухи.

У межах цієї статті ми розглянемо основні прийоми фортепіанної гри, оволодіння якими допоможе старшокласникам успішно засвоїти більш складну фортепіанну літературу та забезпечить єдність їх технічного й художнього розвитку.

Один з найважливіших прийомів фортепіанної гри для піаніста будь-якого віку стосується виконання кантилени. Художня сфера кантиленних творів з репертуару для старших класів, порівняно з творами для молодших класів, значно багатша в жанровому відношенні та у плані музичної мови. Домінуюче місце в музичному навчанні старшокласника займають ліричні п'єси. Завдяки відкритому вияву в їх музичній мові різних елементів образності, п'єси є доступними для широкого кола учнів, швидко розучуються та запам'ятовуються. Робота над ліричними п'єсами дуже сприятливо позначається на розвитку музикальності та художньо-виконавської ініціативи учнів. У більш розвинених за об'ємом та образним змістом творах ліричні елементи досить часто поєднуються з драматичними або епічними. Типовою рисою для п'єс кантиленного характеру є єдність музичних засобів на протязі всього твору або його великих частин. Стійкість емоційної будови зазвичай поєднується із відповідною їй піаністичною фактурою. Такий органічний зв'язок художніх і технічних засобів інтенсивно впливає на оволодіння багатоманітністю звучання та на розвиток кантиленної гри в цілому. Накопичення навиків виконання кантиленних мініатюр старшокласником відбувається разом з ускладненням тканини творів, що підбираються для розучування. У кожному наступному класі коло виконавських засобів, що використовуються під час розучування кантиленної фактури, стає все об'ємнішим і різноманітнішим [3, С.64-65].

Cantilena – це мелодія, пісня. Залежно від її характеру учень-виконавець має віднайти відповідний її особливостям індивідуальний звук та артикуляцію. Сила, тембр, насиченість, густота, тривалість, прозорість звуків, ступінь їх зв'язаного або роздільного відтворення зумовлені внутрішнім уявленням старшокласника про потрібний звук, динаміку фрази, нюансування, педалізацію, співвідношення мелодії з іншими елементами музичної тканини. З цього внутрішнього уявлення, з бажання відтворити його на роялі та примусити рояль співати й починається справжня робота над опануванням прийомами кантилени.

Ознайомлюючись з новою мелодією, старшокласник, перш за все, повинен визначити її будову, масштаби, важливість окремих фрагментів; з'ясувати особливості розвитку інтонацій, фраз і всієї мелодії в цілому. Дуже важливо, щоб учень уявляв собі основні моменти тяжіння в кожній фразі, реченні, періоді, частині і всьому творі. Визначення центрального інтонаційного вузла допоможе йому зв'язати одну побудову з іншою. Але не менш важливо й вміло користуватися цезурами між окремими побудовами. Цезура, як і будь-яка пауза, не повинна зводитись до механічного зняття руки та формального вираження якогось часу. Цезура завжди має бути емоційно наповнена й пережита, вона є продовженням музичної думки, звучанням «про себе» або роздумом. На погляд Л.Арчажнікової, музикант, який грає без цезур, схожий на людину, що розмовляє без ком і крапок [1, С.43].

Під час виконання кантилени руки повинні бути сильними, точно спрямованими на клавіатуру, але в той же час м'якими й пластичними. Рука піаніста в кантилені має «дихати»: коли він внутрішньо готує кожний наступний звук; коли він виконує ряд звуків «на одному

диханні»; на паузах і т.ін. На важливості формування вміння «дихати рукою» в процесі гри на фортепіано наголошували такі видатні педагоги-музиканти як А.Гольденвейзер, Г.Коган, Г.Нейгауз, С.Фейнберг та ін. Б.Міліч вважає, що широка розповсюдженість серед піаністів терміну «дихання руки» вказує на взаємозв'язок піаністичної моторики із вокальним відтворенням мелодії [3, С.65].

У грі кантилени важливо, щоб вага руки, опора на клавіатуру регулювались роботою м'язів. Внаслідок максимального використання ваги руки досягається виконання кантилени на forte, а вразі зменшення підключеної ваги – кантилена звучить ріано. Досить часто учні невзможі протягом тривалого часу поступово зменшувати або нарощувати звучність, доводячи її до кульмінаційної вершини. Полегшити виконання цього завдання дозволяє методичний прийом, запропонований Л.Арчажніковою. Вона рекомендує учням розділити довгу динамічну лінію на епізоди й довести кожен з них до певного нюансу, збільшуючи або зменшуючи гучність (наприклад, pp-mp-mf-f-ff або f-mf-mp-p-pp) [1, С.44].

Непоодинокі випадки, коли емоційна напруга під час виконання кантилени переходить у фізичну. Внаслідок того, що вага затримується на рівні кисті чи ліктя, не доходячи до кінчика пальця, учні починають відчувати у руці втому. Це одразу ж позначається на звучанні: воно втрачає повноту та інтенсивність. Отже, в роботі над кантиленою старшокласнику слід зосереджувати свої зусилля на тому, щоб необхідна частина ваги руки завжди повністю, плавно і без поштовхів скеровувалась у кінчик пальця. При цьому пальці незалежно від амплітуди розмаху повинні зберігати витягнуте та м'яке положення, торкаючись клавіш всією поверхнею подушечок. Як зазначає Л.Арчажнікова, основою хорошого звуку є повне та вільне «занурення» в клавішу ваги всієї руки: від плеча до кінчика пальця. Натискання на клавішу здійснюється подушечкою, яка немовби «приклеюється» до неї. При цьому через кінчик пальця весь апарат піаніста, всі його м'язи і суглоби підключаються до процесу виконання. Отже, техніка видобування звуку не зводиться лише до натискання пальцем на клавішу, вона пов'язана з дуже складним керуванням музиканта усім своїм тілом [1, С.42].

Слід зауважити, що виконання кантилени має свої апікатурні особливості. Так, м'якого, ліричного, пластичного звучання можна досягти використовуючи 3-й, 4-й, 5-й пальці, рідше – 2-й. Підкладання 1-го пальця, що пов'язане з небезпекою незапланованого поштовху в мелодійній лінії, доцільно замінити перекладанням 3-ього через 4-й і 5-й. Однак, в мелодіях, які потребують густого, валторнового звучання, використання 1-й пальця є необхідним і доречним [2, С.87].

Особливу увагу в роботі зі старшокласниками над кантиленою слід приділяти пунктирному ритму, невміле виконання якого часто призводить до порушення плавності та зв'язності мелодій. Опанування прийому гри пунктирного ритму учнем розпочинається зі з'ясування його особливостей. Вчитель має вказати старшокласнику на те, що палець, який має зіграти коротку ноту, повинен самостійно піднятися і вчасно взяти рухом «до себе» потрібну клавішу, точно витримуючи тривалість ноти. Наступну довгу ноту відтворює вже інший палець, але на клавішу він опускається разом з рукою. Отримавши від педагога детальні роз'яснення, старшокласник має старанно відпрацювати необхідний прийом [2, С.104].

Набуття вміння «співати» на роялі базується на опануванні пальцевого legato – виду фортепіанного туше, що є основою техніки піаніста будь-якого віку. Працюючи над пальцевим legato, слід зосереджувати увагу старшокласника на тому, що звук має безпосередньо передаватися від пальця до пальця, а кисть і передпліччя повинні лише

допомагати такий естафеті. При цьому важливо, щоб в учня формувалася здатність уявляти ті звуки, які він виконує, як єдину лінію. В процесі опанування legato розвивається слуховий самоконтроль, формується вміння критично оцінювати власну гру, вдосконалюються музично-слухові уявлення. Як справедливо зауважує Н.Перельман, legato на роялі можна добитися, тільки щиро повіривши в те, що воно існує [4, С.16].

Здатність уявляти послідовність звуків як єдину лінію та виконувати їх за допомогою об'єднуючого руху руки є основою не тільки хорошого legato, а й інших штрихів – non legato, portamento, staccato. Основним завданням і, в той же час, головною складністю при виконанні фрагментів, що містять ці штрихи, для учня є: вибір відповідної до музичного змісту артикуляції та дотримання її однаковості на протязі всього фрагменту. Так, при виконанні non legato на педалі у повільному темпі руки мають бути достатньо важкими, а пальці сильними, але, в той же час, м'якими; контакт пальців із клавішею має бути тривалим, але в межах гри non legato. Застосовуючи portamento, учень має трохи вище підняти кисть, з під якої мають «вислизити» м'які, непомітні, чутливі пальці. Спільною рисою у звуковидобуванні non legato та staccato під час виконання швидких послідовностей є взаємодія руки, що опускається на клавіатуру, зі специфічними рухами пальців, що ніби намагаються схопити клавішу: рука – вниз, палець – до себе. У зв'язку із необхідністю досягнення того чи іншого звучання цей прийом може змінюватися за рахунок переважної участі у грі різних частин руки – плеча, передпліччя, кисті, а також гостроти пальців. Особливий різновид staccato – «пальцьове staccato» застосовується для досягнення найбільш короткого звучання, а також тоді, коли передпліччя й кисть через швидкий темп не встигають здійснювати вертикальні рухи. У таких випадках рука має рухатися як на legato, а пальці – спрямовуючи свій удар «до себе» (під долоню), коротко доторкатися до клавіш. Такі фрагменти корисно вчити на legato, з часом поступово вкорочуючи тривалість звуку до необхідного [2, С.91].

Л.Арчажнікова підкреслює, що staccato, в залежності від художнього завдання, може виконуватися абсолютно різними прийомами: «до себе» і «від себе», із залученням ваги руки або тільки кінчиками пальців, «щипком» як піцicato у струнних інструментів [1, С.42].

Отже, гра non legato, portamento, staccato потребує окремого, спрямованого в клавішу або від клавіші руху пальця, кисті чи всієї руки. Численність цих рухів, не пов'язаних між собою звичним для гри legato контактом з клавіатурою, призводить до виникнення досить широко розповсюджених серед старшокласників недоліків у виконанні: внаслідок неузгодженості та неоднаковості дій пальців пасажі звучать незграбно з виділенням і кожної зміни позицій. Для того, щоб усі ноти звукової послідовності звучали рівно, чітко й точно, їх слід грати однаковим прийомом. С.Ліберман радить: аби віднайти правильне відчуття такого прийому, необхідно зіграти всі звуки одним пальцем, зберігаючи при цьому єдність у русі руки [2, С.92].

На думку Н.Перельмана, надмірне «стакатто» примітивізує виконання творів Й.Гайдна і В.Моцарта, а надмірне «легатто» їх розслабляє [4, С.11]. На нашу думку, це яскравий приклад недоцільного застосування піаністом штрихів. Ми навели цей приклад для того, щоб наголосити: у класі фортепіано учень повинен не тільки оволодіти різними способами звуковидобування, а й навчитися їх використовувати у відповідності зі стильовими особливостями та художнім змістом музичних творів.

У старших класах ДМШ в окремих п'єсах педагогічного репертуару зустрічаються елементи крупної техніки (октави, акорди) у різних конфігураціях, і, звичайно, оволодіння ними потребує специфічної роботи. На почальному етапі опанування техніки гри акордів учень

має в повільному темпі навчитись спочатку готувати взяття акорду, опустивши пальці на потрібні клавіші, а потім енергійно відштовхуватись всією рукою від клавіатури, хапаючи пальцями необхідні клавіші. Такий спосіб роботи дає можливість пальцям добре запам'ятати своє розташування всередині акордів. Після достатнього тренування у повільному темпі слід переходити до більш швидкого. У швидкому темпі, так само, як і у повільному, акорди мають виконуватися вагою всієї руки, рухом останніх фаланг пальців до себе, але без попередньої підготовки – одразу зверху.

Досить розповсюдженими недоліками у виконанні старшокласниками акордів є їхнє різке, грубе звучання на forte і недостатньо тихе, неоднорідне звучання акордових звуків (пропадають або вилазять) на piano. Щоб уникнути різкості у виконанні акордів на forte, силу удару, що утворений задіяною вагою руки та швидкістю її падіння на клавіші, слід пом'якшити «хапаючими» рухами останніх фаланг пальців. Вирівняти звучання акордів на piano дозволяє «занурення» всієї руки в клавіатуру від плеча, її максимальна зібраність та високе положення кисті – все це допомагає пальцям діяти більш точно [2, С.93]. Як зазначає Н.Перельман, шукати міру forte і piano потрібно не в силі звуку, а в рельєфності головного по-відношенню до всього іншого. Межа forte, на його думку – в руках виконавців, межа piano – у вухах слухачів [4, С.9, 74].

Особливої роботи від старшокласника потребує засвоєння прийому виконання пунктирного ритму в послідовності акордів або інтервалів. Учень має чітко усвідомити, що короткий і довгий акорди повинні виконуватися єдиним рухом руки, при цьому на довгому акорді слід відштовхнутися всією рукою від клавіатури, а короткий – брати пальцями «до себе». Дуже важливо, щоб короткі акорди звучали piano (навіть, якщо загальна динаміка фрагменту – forte). Адже виконання коротких акордів на forte ускладнює процес гри, унеможлиблює досягнення швидкого темпу, а також позбавляє музику пружності, легкості та енергійності [2, С.104].

Якщо акорди зрідка, але зустрічались раніше учням в п'єсах з репертуару для середніх класів, то із виконанням октав діти вперше стикаються у старших класах. На начальному етапі оволодіння прийомом гри октав, старшокласники повинні навчитися переносити вагу всієї руки від плеча з октави на октаву, не зупиняючись в повітрі, не порушуючи ритм та зберігаючи динаміку. При цьому 1-й палець на білій клавіші має знаходитися коло чорної, а на чорній – в її кінці. Опанування гри октав за участю всієї руки позбавить учня в майбутньому від проблеми втомлюваності та скутості рук. А пересування 1-го пальця по прямій лінії дозволить учню уникнути зайвих рухів та надасть можливість виконувати октави більш точно, а з часом, і швидко. Працюючи над октавами, слід привчати середні пальці бути підтягнутими, адже вони досить часто, випадково натискають непотрібні клавіші.

Після того, як учень оволодів основними моментами у виконанні октав, потрібно спрямувати його зусилля на те, щоб рука, опускаючись на октаву, вже не просто спиралась на 1-й та 5-й пальці. Крайні пальці мають навчитися «брати» клавіші, розкриваючись, коли рука йде на октаву, і злегка збираючись – коли вона йде вгору. Активізації роботи пальців допоможе гра октавних послідовностей окремо 1-им і окремо 5-м пальцями. Зосередження уваги на 1-ому пальці сприяє його більш точному попаданню на клавіші, а відпрацювання октав 5-м пальцем допомагає його зміцнити. Вивчаючи октави у такий спосіб, руку весь час слід тримати розкритою на октаву.

Опанувавши виконання октав всією рукою, оволодівши навичками «брати» пальцями клавіші, корисно попрацювати над розвитком рухів кисті. За для цього необхідно у грі октав

замінити роботу всієї руки на швидкий підскок долоні нагору. Під час засвоєння прийому потрібно слідкувати за тим, щоб кисть надовго не затримувалась у верхньому положенні, а темп тримався у межах середнього. Грати октави однією кистю досить важко, тому тренуватися у такий спосіб слід дуже помірковано. Доцільно роботу над рухливістю кисті чергувати із грою октав всією рукою від плеча.

Точності виконання октавних та акордових послідовностей сприяє оволодіння учнями методом технічного перегрупування. Його сутність полягає у розділенні пасажу на окремі групи нот, технічні фрази. Таке розділення дає можливість вчити окремо технічні групи октав чи акордів, зосереджуючись на тому, щоб кожна група виконувалась об'єднуючим рухом руки, а потім – з'єднувати виокремлені технічні фрази у загальний малюнок пасажу.

Слід зауважити, що ломані октави у репертуарі старшокласників ДМШ зустрічаються дуже рідко. Однак, діти, що готуються вступати до музичних училищ, чи просто дуже добре підготовлені, у старшому шкільному віці вже цілком можуть розпочинати опановувати прийом гри ломаних октав. Головне в цьому прийомі – знайти вісь своєї руки та налагодити обертання кругом неї передпліччя. Обертальні рухи повинні мати опору на сильні долі такту: у правій руці – на 1-й палець, у лівій – на 5-й, 4-й. Відчуття такої опору допомагає чергування гри октав звичайних і ломаних [2, С.109-117].

Як ми зазначали вище, репертуар старшокласників урізноманітнюється, ускладнюється і потребує вдосконалення їхніх технічних можливостей. Виконання різностильової музики вимагає від учня художньо-технічного опанування різних видів фактури. Велику роль у створенні адекватного певному стилю звучання відіграє акомпанемент. Акомпанементи як у класичній, так і романтичній музиці мають свої характерні риси [2]. Головною особливістю й, одночасно, складністю класичного акомпанементу є часта гра 1-го пальця у швидкому темпі. Неправильна гра 1-им пальцем призводить до його поступового «загрузнення» та втомленості руки. Проводячи роботу над акомпанементом, учень весь час має контролювати дії свого 1-го пальця: він повинен грати самостійно, легко, тихо і без допомоги обертальних рухів передпліччя.

Акомпанемент у повільній романтичній п'есі має звучати тихо й рівно, аби на його фоні вигідно виділялась мелодія. Баси в такій п'есі, на думку Н.Перельмана, повинні захистити мелодію від надмірного напирання *tubato* [4, С.55]. Красивого звучання романтичного акомпанементу можна досягти у такий спосіб: рука всією своєю вагою опускається на бас, а потім пальці, високо не піднімаючись, обережно натискають решту необхідних клавіш. Корисно вчити такі акомпанементи на педалі, зупиняючись і вслуховуючись у гармонію. У повільних романтичних акомпанементах дуже важливо дотримуватись позиційного принципу гри. Вибір аплікатури має підпорядковуватись збереженню загального плавного руху руки. Зв'язне виконання 1-им і 5-им пальцями є не обов'язковим. У широких позиціях при русі вниз можливе перекладання 2-го й 3-го пальців через 5-й, часте застосування 1-го пальця на чорних клавішах, а також гра 1-им пальцем два рази підряд.

Акомпанементи у швидких романтичних п'есах, порівняно з повільними, є більш складними для опанування старшокласниками, адже під час їх виконання доводиться дуже швидко, а інколи, і дуже далеко перекидати руку на бас. Учень має навчитися сміливо, зверху, замахуючись 5-им пальцем, кидати руку на бас, а потім по прямій лінії діставатися до наступної клавіші і без напруження відтворювати решту звуків. Рука має бути вільною й, водночас, дуже зібраною, пальці активними й самостійними. Якщо в розучуваному акомпанементі є декілька розташованих далеко одна від одної нот, слід подумки розподілити

їх за різними групами і, відповідно, виконувати кожну групу об'єднуючим рухом руки. Успішність оволодіння прийомом гри швидких романтичних акомпанементів багато в чому залежить від того, чи навчиться учень чергувати моменти вольового напруження (під час взяття басу) з відпочинком та підготовкою до наступної максимальної сконцентрованості (в процесі виконання розкладеної гармонічної групи).

Окремої роботи від старшокласника вимагає також акомпанемент у вальсах. При виконанні вальсового акомпанементу рука зверху йде на бас, пальці при цьому злегка розкриваються, в момент активного взяття 5-им пальцем басу зап'ястя залишається зібраним. Зігравши бас, рука швидко по прямій лінії рухається до акордів, а пальці тим часом збираються для їх взяття. Від останнього акорду слід відштовхнутися – це допоможе отримати інерційну енергію для виконання наступного басу. Освоєння старшокласником вищезазначених особливостей піаністичного прийому дозволить йому грати вальсові акомпанементи легко і красиво.

Виконання коротких ліг теж має свої особливості, а значить потребує оволодіння специфічним прийомом. Старшокласник повинен навчитися видобувати перший звук пари вагою всієї руки, а другий – легким самостійним рухом пальця. Л.Арчажнікова зауважує: учень має добре уявляти, що останній звук ліги має виконуватися тихіше [1, С.44]. Кисть повинна бути вільною, але економною у рухах. Старшокласнику слід пояснити, що вміле розподілення ваги між різними м'язами руки під час гри коротких ліг суттєво полегшує роботу мислення: якщо на сильних долях відбувається концентрація, то на слабких – свідомість отримує можливість відпочити. Оволодіння прийомом гри коротких ліг дозволить учню у майбутньому з легкістю виконувати у швидкому темпі декілька груп підряд.

Музичні твори, що пропонуються для вивчення у старших класах, можуть містити трелі. Трелі бувають довгі й короткі, тому працювати над ними слід по-різному. Довгі трелі корисно вчити в повільному темпі тріолями: гра тріолями дозволяє чергувати удари різних пальців. Під час роботи у повільному темпі пальці повинні підніматися достатньо високо і самостійно. З переходом до швидкого темпу підйом пальців зменшується, а їхні дії підпорядковуються обертальним рухам передпліччя. Для красивого звучання трелей дуже важливо підібрати зручну аплікатуру. Учень може скористатися найбільш розповсюдженим способом гри – «через палець» (приміром, 1-3, 2-4) або знайти свій.

Короткі трелі, порівняно з довгими, більш складні для опанування старшокласниками. Щоб короткі трелі прозвучали швидко й легко, учень повинен максимально сконцентрувати свою увагу. Вчити короткі трелі потрібно повільно, але дуже економно в рухах: пальці не повинні підніматися високо, їхнє завдання – грати legato та cantabile. Рука має зверху опуститися на першу ноту трелі, а потім об'єднуючим рухом допомогти виконанню решти нот. Працюючи над короткими трелями, учень повинен весь час дбати про легкість звучання. Дуже дієвим способом вивчення короткої трелі є її гра з кінця: спочатку виконуються дві останні ноти, потім – 3, і так, до самого початку. Додаючи по одній ноті з кінця, учень достатньо легко опановує всю трель. Аплікатуру для виконання коротких трелей старшокласник має підібрати сам, відповідно до особливостей своїх рук та рухливості окремих пальців.

Цілком доступним для засвоєння старшокласниками є прийом гри арпеджиато. Як правило, арпеджиато виконується рухом кисті «зліва – направо» й, одночасно, «знизу – вверху». Пальці повинні підготуватись до гри арпеджиато, завчасно опустившись на потрібні клавіші. В момент звуковидобування пальці по-черзі відштовхуються від клавіш, а слух невпинно контролює рівномірність, повноту, гостроту, м'якість, дзвінкість, силу звучання.

Тільки за умови сформованого внутрішнього слухового уявлення про необхідне звучання арпеджиато учень, тренуючись, зможе його досягти [2, С.105-108].

Отже, ми можемо зробити наступні висновки. Ускладнення фортепіанного репертуару у старших класах вимагає від учнів оволодіння новими прийомами гри. Фортепіанний прийом – це ігровий рух, що формується внаслідок раціонального розподілу зусиль між різними групами м'язів. Засвоєння нових ігрових рухів потребує специфічної роботи. Важливо, щоб під час їх відпрацювання у старшокласника були мобілізовані музичний слух та почуття. Процес оволодіння фортепіанними прийомами має бути підпорядкований музично-звуковим та фактурним завданням. Крім того, старшокласник повинен навчитися використовувати засвоєні прийоми у відповідності зі стильовими особливостями та художнім змістом музичних творів.

Література:

1. *Арчажнікова Л.Г.* Методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов IV курса вечернего и заочного отделений музыкально-педагогического факультета. – М.: МГЗПИ, 1982. – 82с.
2. *Либерман Е.* Работа над фортепианной техникой: Учеб. пособие. – 2-е изд., доп., перераб. – М.: Музыка, 1985. – 136с.
3. *Милич Б.Е.* Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – К.: Муз. Україна, 1982. – 86с.
4. *Перельман Н.* В классе рояля. Короткие рассуждения. – 4-е изд., доп. – Л.: Изд-во «Музыка», 1986. – 80с.

УДК : 372. 212. 3 +372. 1

Білгородська О.Є.

МЕТОДИ ТА ФОРМИ ОПТИМІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНИХ УМІНЬ І НАВИЧОК ДІТЕЙ 6-7-РІЧНОГО ВІКУ

Стаття посвячена актуальній проблемі оптимізації процесу обучения в начальній школі, обновленію и теоретическому обоснованію методов и форм формирования художественно-графических умений и навыков детей 6-7-летнего возраста.

Ключевые слова: *младший школьный возраст, изобразительное искусство, художественно-графические умения и навыки.*

В історії вітчизняної педагогіки питання художньо-графічної підготовки учнів початкової школи завжди привертало увагу науковців. Сучасні програми з образотворчого мистецтва, запропоновані для початкової школи, повинні формувати у молодших школярів певний обсяг художньо-графічних умінь та навичок. У сучасних дослідженнях особливого значення набувають проблеми, пов'язані із початком навчання дітей шестирічного віку.

Ефективність процесу формування художньо-графічних умінь та навичок дітей 6-7-річного віку визначається *системністю* з погляду психофізіології та педагогіки.

Розглянувши процес формування художньо-графічних умінь та навичок дітей 6-7-річного віку як складну багаторівневу систему, можна виділити у ній такі основні структурні елементи: мета, завдання, принципи, зміст, методи, організаційні форми.

Рене Декарт [15], розмірковуючи над визначенням методу, говорив про точне і просте правило. Годор Павлов [15] зазначав, що в суспільній і матеріальній дійсності немає жодних методів і є лише об'єктивні закони. Тобто методи існують в головах, у свідомості, а звідси –