

МУ ДО
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №1»

КГО

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА
**«Работа над координацией в младших классах
фортепиано»**

Выполнил: Микурова Е.А.
Преподаватель фортепиано
Первая квалификационная
категория

г.Копейск

2020г.

На основе источников по общей и возрастной психологии, специализированной литературе по вопросам координации рук музыкантов, учебных пособий по фортепиано, методической литературе и исходя из собственной практики, автор предлагает вариант ответов на вопросы по актуальной и востребованной теме: « Работа над координацией движений с начинающими музыкантами- пианистами.»

Автором исследованы возрастные особенности развития координационных движений, рассмотрены проблемы воспитания исполнительского аппарата музыканта, роль слуха, упражнений, а также единой двигательной системы в развитии координации движений начинающего пианиста.

Ввиду недостатка литературы и малоизученности данной проблемы автор надеется, что работа окажет некоторую помощь преподавателям ДМШ и ДШИ.

Содержание.

Введение

1. Проблемы воспитания исполнительского аппарата
 - 1.1 Исследоание возрастных особенностей развития координации движения
 - 1.2 Координация от слуха
2. Работа над организацией игрового аппарата
 - 2.1 Единая двигательная система как основа воспитания координированной работы рук музыканта
 - 2.2 Организация движений начинающего пианиста
 - 2.3 Роль упражнений в процессе развития координации рук

Заключение

Список литературы

Приложение

Введение

Вопросы координации движений человека с давних пор привлекали внимание исследователей. Чрезвычайная сложность этих движений, их многообразие обуславливают значительные трудности в исследованиях движений человека.

Рука – сложнейшая часть человеческого организма, имеющая свои специфические анатомо-физиологические особенности. Все подвижные части руки – от лопатки до пальцев – единая от природы, взаимосвязанная и постоянно взаимодействующая система мышечных групп. На каких принципах основано единство действий и ощущений всех частей руки? Какие основные факторы необходимо учитывать при воспитании руки как единой двигательной системы, чтобы не нарушать её баланс или, проще говоря, её координацию? В литературе изучена лишь координация в простейшем звене – суставе. Чем же руководствоваться преподавателю на уроках специальности в вопросах координации? Или обучать по принципу «как учили меня»?

На уроках специальности дети получают регулярные физиологические и умственные тренировки, постоянно развивая координацию движений. Причём, говоря о проблеме координации, следует иметь в виду координацию как рук, так и ног! Скрипка и виолончель вынуждают ребёнка одной рукой зажимать струны, а другой – водить смычком. Пианистам приходится координировать две руки с ногами, работая ещё и педалями.

Несмотря на успехи в области фортепианной педагогики, вопрос о проблемах координации у учащихся младших классов почти совсем не изучен и мало разработан даже в специальной литературе.

Тема данной работы актуальна и сегодня, так как в настоящее время у множества молодых музыкантов из-за неполадок в работе двигательного аппарата наблюдается замедленный технический рост, или возникают проблемы координации движений.

Цель этой работы – показать, насколько велико значение рациональной, научно обоснованной методики игры (а тем самым и роли педагога) в области воспитания координированной работы рук учащихся младших классов.

В рамках данной работы решаются следующие основные задачи:

- Выявить проблемы воспитания исполнительского аппарата учащихся младших классов;
- Изучить значение постановки двигательных навыков пианиста как основы воспитания координированной работы рук музыканта.

В работе использована теория и методология, изложенная в учебных пособиях по общей и возрастной психологии, в методических изданиях по вопросам обучения игре на фортепиано, а также в специализированной литературе по вопросам координации рук музыкантов-исполнителей.

I. Проблемы воспитания исполнительского аппарата музыканта.

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 учёных, педагогов и музыкантов занималась вопросами раннего эстетического развития детей средствами музыкального искусства через обучение инструментальному исполнительству (игре на фортепиано и других музыкальных инструментах).

Музыкальное исполнительство существует уже не одно столетие, но вместе с тем приходится согласиться с тем фактом, что до сих пор ещё не решены основополагающие вопросы воспитания двигательного аппарата молодых музыкантов. И дело здесь не в недостатках теоретических и практических данных, накопленных за это время, а в ограниченности, противоречивости и часто односторонности выводов из них.

В фортепианной педагогике именно из-за неполадок в работе двигательного аппарата в своё время возникла масса направлений, пытавшихся обосновать теорию игры.

Руки человека – один из самых совершенных аппаратов, созданных когда-либо природой. По этому поводу В. Мазель высказал следующее: «Руки музыканта неотъемлемая часть его души, и в этом отношении её творческие возможности безграничны» (стр.7). По своим возможностям всеобъемлющей тонкости функций, отзывчивости и готовности выполнять приказы мозга, рука не имеет себе равных. Но вместе с тем, руки человека очень хрупкий организм, и потребительское, бездумное отношение к ним может привести к необратимым последствиям. Вполне естественно и закономерно, что музыкант, не знающий своих собственных рук, не может дать правильных знаний в этом вопросе своим ученикам.

Никакое знание и умение не может быть полноценным, если оно происходит без азбучных истин. Ведь любая профессия, любая наука начинается с условия элементарных знаний. И каким бы скучным не казалось условие этих азбучных истин, без них всё-таки невозможно стать грамотным специалистом ни в какой бы то ни было области.

Но и самые подробные знания каких бы то ни было правил не делают человека опытным – это правило нужно ещё уметь применить.

Вся сложность и парадоксальность создавшегося положения кроется в следующем. Во-первых, по традиции считается, что свободе мышц научить нельзя, что понятие «мышечная свобода» не поддаётся описанию, что педагог в лучшем случае может только указать ученику общее направление, а ученик должен сам «найти в себе это чувство» (стр.10). мышечное чувство субъективно и не поддаётся описанию, его можно приобрести только путём самонаблюдения. И оказывается, что о «мышечной свободе» вроде знают и педагог, и учащиеся, а на самом деле это понятие так и остаётся формальным, не познанным. Но именно это и

является главным вопросом, с осуществления которого и начинается обучение.

В связи с большим числом неполадок в работе рук проблемой научного обоснования работы двигательного аппарата вынуждены были заниматься и врачи, и физиологи, и музыканты. Большой вклад для научного обоснования игровых движений внёс немецкий врач, исследователь в области физиологии движения рук музыкантов Ф.А. Штейнгаузен (1859-1910гг). Он определил, что движение рук есть, прежде всего, психический процесс, то есть, работа центральной нервной системы. И так же отмечал, что если артисты и владеют настоящей техникой, они всё-таки не в состоянии передавать свою технику молодому поколению, что методов преподавания почти столько же, сколько пианистов, и ни один из этих методов не смог до сих пор добиться всеобщего признания. 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.

О богатстве окружающего мира, о звуках, о красках, температуре и многом другом мы узнаём благодаря органам чувств. С их помощью человеческий организм получает в виде ощущения разнообразную информацию о состоянии внешней и внутренней среды.

Ощущение мышечной свободы – вот первая задача, с разрешения которой и должно начинаться обучение музыканта. Именно отсутствие представления об ощущении мышечной свободы и является главным фактором возникающих позднее искажений в двигательном аппарате.

I.1 Исследование возрастных особенностей развития координации движений.

Переходя непосредственно к разговору о координации следует определить само понятие. В широком значении «координация» - происходит от латинского «coordinatio» - взаимоупорядочение. Под координацией движения понимают процессы согласования активности мышц тела, направленные на успешное выполнение двигательной задачи.

Младший школьный возраст характеризуется активным, неравномерным развитием координационных способностей, что обусловлено естественным ростом ребёнка и соответствующим развитием систем и функций его организма. 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 ребёнка 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. Как известно, работа по формированию координационных движений достаточно сложна по своему составу как для детей, так и для учителя, так как требует особой сосредоточенности, сконцентрированности и внимательности. И зачастую дети выполняют их без особого интереса и желания, потому что движения влекут за собой большую затрату сил, труда и воли. Поэтому, на мой взгляд, для того, чтобы повысить уровень координационных способностей у детей, следует эту работу проводить в более занимательной и интересной для малышей форме. Для этого лучше подойдёт весёлая, заводная и ритмическая музыка и упражнения. Дети занимаются с большим удовольствием и усердием, если музыкальные образы при этом раскрываемые преподавателем, просты и понятны юному музыканту. Обучение необходимо выстраивать по принципу – от простого к сложному.

1.2 Координация от слуха.

Буквально с первых шагов педагог должен суметь наладить 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.

Исполнителю необходим специфический слух, неразрывно связанный с тактильными (кожно-осозательными) и кинестетическими (Мышечно-двигательными) ощущениями, слух, который мы называем исполнительским.

Большое значение в работе исполнителя имеет обратная связь между мышечными рецепторами и слуховыми анализаторами. 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.

II.1 Единая двигательная система как основа воспитания координированной работы рук музыканта.

Мышечные группы руки, двигающие ту или иную её часть, всегда расположены на один сустав выше того сустава, который они приводят в движение. Так, движение пальцев и кистевого сустава осуществляется мышечными группами, расположенными на предплечье; мышечные группы, двигающие плечевую часть руки, расположены в зонах лопатки плечевого сустава.

Как видим, цепочка двигательных ощущений, формирующих то или иное движение частей руки, стремится снизу вверх: от пальцев к зоне лопатки – через предплечье – плечо, то есть, к основному силовому центру руки. Благодаря восходящей цепочке, все двигательные ощущения, возникающие в любой из частей руки, взаимосвязаны, и каждый двигательный импульс, возникающий, к примеру, в пальцах или другой части руки, непременно направлен в зону лопатки.

Что же касается силовых импульсов, осуществляющих непосредственно двигательные действия любой из частей рук, то они идут в противоположном направлении: сверху вниз, от лопатки до пальцев. Отдельные элементы движения соединяются в единое двигательное действие, которое производится экономно, ненапряжённо, пластично, чётко.

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 то же время автономные, изолированные двигательные действия какого-либо из суставов вне контактов с остальными частями руки неизбежно приводят к нарушениям взаимодействий всех частей руки, перенапряжённому состоянию мышечных групп, окружающих данный сустав. В результате – в зоне изолированного сустава возникает непроходимость любых импульсов и создаётся фаза физиологической рефрактерности, которая провоцирует перенапряжённое состояние мышечных групп всей руки. К примеру: активные изолированные локальные действия кистевого или локтевого суставов приводят к перенапряжениям мышечных групп в их зонах и неизбежной изоляции их от действий всей системы руки.

Таковы объективные закономерности, которые необходимо неукоснительно соблюдать при воспитании двигательного процесса рук музыканта. На этих кардинальных принципах должна основываться вся система начального музыкального образования.

К сожалению, подавляющее количество ошибок, возникающих в постановочный период, связано с недооценкой или недопониманием специфических природных особенностей двигательных действий руки.

Педагог, приступая к постановке рук ученика, как правило, не учитывает тот факт, что в обыденной жизни у ребёнка в процессе всех его действий руками возникает чрезмерная активизация кистевых суставов, их постоянная перегрузка и, вследствие этого, изоляция кистевых суставов от остальных частей рук. более всего провоцирует изоляцию кистевого сустава и его постоянно напряжённое состояние хватательный рефлекс. Как показывает практика, собрать руку воедино после многих лет изолированных действий – движений отдельных её частей – процесс весьма сложный. Однако без этого невозможно формирование единства всех двигательных действий руки в процессе игры на инструменте.

II.2 Организация движения начинающего пианиста.

Хорошо понимая, насколько велико значение рациональной, научно обоснованной методики игры в области воспитания координированной работы рук учащихся-пианистов, педагоги-практики в своей работе постоянно с первых дней обучения решают вопросы двигательных навыков учащихся и исполнительского аппарата, как основы воспитания координированной работы рук музыканта. В учебных пособиях, методической литературе, книгах по развитию мелкой моторики можно найти множество примеров, помогающих последовательно, в интересной, соответствующей возрасту ребёнка игровой форме развивать координированные движения.

Во вступительной статье учебного пособия «Первая встреча с музыкой» Анны Даниловны Артоболевской приводятся в пример гимнастические упражнения для физического воспитания и подготовки рук будущего исполнителя. Все они имеют образные названия, что немаловажно для ребёнка младшего возраста: «Шалтай-Болтай», «Мельница», «Часики» и т.д. (стр.12 упр.3).

Например: Встань ровно, ноги на расстоянии ступни. Опустить обе руки свободно, пусть они висят вдоль туловища, как плети. Начиная раскачивать вначале одной, потом другой рукой, взад-вперёд, как маятник.

Выше, выше! – Пока рука не начнёт крутиться по инерции вокруг плеча, как ветряная мельница.

Начинающим предлагаем делать эти упражнения ежедневно перед занятиями. Эта гимнастика – небольшая часть того, что педагог должен использовать для физического воспитания и подготовки рук будущего исполнителя.

Не менее интересны и полезны упражнения с предметами (мяч, лента, мелкие бусины, платочек и др.) Следует учитывать возрастные возможности развития координационных движений. В младшем возрасте ребёнку легче выполнять крупные движения, постепенно улучшая мелкую моторику движений. (стр. 158 №4 из сб. А. Шмидт-Шкловской). Например, в сборнике «О воспитании пианистических навыков» А. Шмидт-Шкловской упражнение: Игра в мяч. Хлопки ладонями каждой

руки поочерёдно по отскакивающему от пола мячу. Движение руки свободное, от плеча.

В приложении к работе есть гимнастические упражнения для учащихся.

Психологи утверждают, что упражнения для пальцев рук развивают мыслительную деятельность, память, внимание ребёнка. Систематические упражнения по тренировке движений пальцев являются мощным средством повышения работоспособности головного мозга.

В пособиях на развитие мелкой моторики множество упражнений в виде пальчиковых игр, в том числе:

- 1) Упражнения для массажа.
- 2) Упражнения, укрепляющие мышцы рук.
- 3) Упражнения, развивающие координацию движений.

Упражнение «Солнышко».

Солнышко, солнышко, (Потянуть руки к солнышку).
погуляй у речки.

Солнышко, солнышко, (По очереди соединять с 1 пальцем
раскидай колечки. 2,3,4,5 и свободной кистью
разбрасывать колечки. Фаланги пальцев
не прогибать.)

Мы колечки соберём, (Левая рука вытянута вперёд. Ладони
золотиночки возьмём. Вверх. Правой рукой собираем
золотиночки-колечки и складываем в
ладони левой руки. Затем то же
выполнить с правой руки.)

Покатаем (Ладони вместе, выполнить круговые
Движения.)

Поиграем (Хлопки по коленям)

И назад тебе вернём (Потянуть ручки к солнышку).

Уже в донотный период юный музыкант начинает осваивать специфические характерные для пианиста движения руками в горизонтальной плоскости (игра *non legato* третьим пальцем каждой рукой поочередно и двумя руками вместе). Важно найти ощущение лёгкой, активной упругости всей руки, ассоциация с «пружинкой».

Уже на первых уроках ученик учится координировать движения рук на упражнениях «Перелёты», «разлёты» (игра третьим пальцем в разных октавах. О. Геталова, И. Визная «В музыку с радостью»). Постепенно

осваивается игра всеми пальцами поочерёдно руками. Первоначально полезно играть правой рукой во второй октаве, а левой в малой октаве, постепенно сближая руки.

В это время ученику предлагается множество ритмических упражнений, способствующих координированным движениям.

1. Упражнения на координацию движений и ощущения сильной доли. Например: ритм песенки «Андрей воробей», хлопать сильную долю, на слабую руки в стороны.
2. Упражнения на сочетание разных длительностей:
3. Упражнения на сочетание различных ритмических фигур:

Ритм является той основой, которая делает движения более отчётливыми. Большую помощь оказывают стихи.

4. Вышла курочка гулять, свежей травки пощипать.

Ритм

Метр, отмеряем
Доли.

КО – КО – КО КО КО КО – КО КО

Постепенное освоение интервалов плавно подводит к удобной игре 1 и 5 пальцами. Одновременное нажатие одной рукой двух клавиш позволяет укрепить свод кисти руки у ребёнка. Использование 1 и 5 пальцев сначала в двойных нотах помогает их естественно организовать исходя из физиологических особенностей рук ребёнка. Переносы двойных нот в разные октавы, повторения двойных нот и игра мелодии с аккомпанементом двойными нотами следующий этап в развитии координации движений рук.

Движения становятся более мелкими с усвоения штрихов стаккато и легато. Уже осваивая с ребёнком соединение в мотив двух звуков на легато педагог закладывает основы беглой игры пальцев. Так сочетание разных штрихов, разнообразных ритмических фигур, одновременного или попеременного движения руками способствует развитию более ловких, точных координированных движений руками.

Следует сказать о роли гамм и упражнений в развитии координации движений.

В приложении к работе есть упражнения, подготавливающие руку ученика к игре гамм. Так как гаммы объединяют в себе все основные виды движений, игра гамм и упражнений мощный стимул для развития ловкости, точности, быстроты движений руками, т.е. координированности рук. постепенно усложняется музыкальный материал, усложняется фактура изложения, часто темп исполнения произведения становится очень подвижным, что требует от ученика более быстрой реакции, более высокого уровня координации движений.

В этот период перед педагогом стоит самая ответственная, самая трудная и решающая задача: «создать» руки ребёнка.

С первого прикосновения к клавишам необходимо стараться сделать их гибкими, свободными, естественными. В этой работе каждый педагог должен проявить искусство, изобретательность, своего рода талант.

Ребёнок должен ощутить, что его руки – передаточное звено для выражения в звуках его помыслов и желаний, 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.

У каждого человека с детских лет руки неповторимо индивидуальны и учить их надо нежно, заботливо, внимательно, умно. Нужно помнить, что в этих маленьких, трогательных и беспомощных, а иногда непослушных, сопротивляющихся, часто негативных к каждому «поучающему» прикосновению педагога руках – часть секрета всей будущей музыкальной биографии маленького человека, готовящегося стать профессионалом-исполнителем.

II.3 Роль упражнений в процессе развития координации рук.

Учёные, преподаватели, исправляющие недостатки аппарата, врачи, излечивающие болезни рук, музыканты-практики А. С. Левина. Ю.А. Рязузов, В.П. Назаров, А.И. Козлов, исследовав возрастные особенности развития координационных движений детей, предлагают целую систему упражнений, развивающих координацию движений. Они утверждают, что любые упражнения, направленные на развитие общих координационных движений ребёнка, способствуют развитию специальных движений, в частности, пианистических.

Для развития координации рук и ног следует учитывать нарастание сложности. Кроме того, нужно давать упражнения, в которых как бы изолированно тренируются руки, или ноги, или туловище, а затем постепенно вводить упражнения, объединяющие движения рук, ног и туловища. Вначале даётся сочетание из двух звеньев (например, поднять руки и подняться на носки), затем из трёх и более звеньев (например, из

исходного положения стоя, руки вверх, наклонить туловище, отводя руки в стороны и выставляя вперёд ногу) и, наконец, полезны такие упражнения, в которых происходит смена направлений движения частей тела (например, правая рука в сторону-вверх, а левая рука – в сторону-вниз; теперь усложняем задачу: правая рука в сторону-вверх и правая нога вперёд, левая рука в сторону-вниз и левая нога – назад, и ускоряем движения и т.п.). Вообще, полезны любому музыканту занятия не только музыкой, а танцами, гимнастическими упражнениями и подобными занятиями, которые помогают развитию общих координационных движений.

И.Т. Назаровым предложены общие упражнения, направленные на расслабление мышц, на развитие самоконтроля и согласованности в работе мышц-антагонистов.

Приведём в пример одно из упражнений для пальцев. Плечи по бокам корпуса, предплечья вытянуты перед собой под прямым углом к плечам, ладони обращены вверх. Раздвигают пальцы, а затем медленно сгибают их в кулак, после чего также медленно разгибают.

В приложении к методической работе можно найти все упражнения на развитие культуры мышц-антагонистов сгибателей и разгибателей и координацию их работы.

Заключение.

Проблема воспитания координированной работы рук учащихся младших классов ДМШ, ДШИ имеет принципиально важное значение в процессе обучения музыкальному искусству, а также на протяжении всей творческой жизни музыканта-исполнителя.

Несмотря на то, что в обширной литературе по теории фортепианной игры уже давно сказано всё, что нужно знать молодому музыканту для успешного обучения, но эти высказывания не имеют закономерной системы и разбросаны по различным источникам. Несмотря на успехи в области фортепианной педагогики, вопрос о причинах и предупреждении профессиональных заболеваний мало изучен.

Решению вопроса, связанного с координацией, следует уделять должное внимание особенно на начальном этапе обучения исполнительскому искусству. Ощущение неудобства или усталости при исполнении следует считать первыми сигналами в защитной системе организма человека о неблагополучии в руках.

Постановка правильных двигательных навыков, свобода исполнительского аппарата, постоянный контроль со стороны педагога, самоконтроль – необходимые условия на пути к художественному постижению искусства исполнения музыки.

ЛИТЕРАТУРА.

- Баренбойм Л.,Брянская Ф., Перунова Н.Путь к музицированию. Вып. 1. Л. Сов. комп.,1980
- Геталова.О.. Визная И. В музыку с радостью. С-П. ,Комп.,1999
- Кривицкий Д. Впервые за роялем .М..2001
- Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод её совершенствования Л..Музыка .1969
- Никольская М. Комплекс упражнений для начинающего пианиста Владимир;Посад,1999
- Никольская М.Обучение игре на фортепиано детей раннего возраста.Владимир:Посад,2001
- Сафарова И. Игры для организации пианистических движений.Екатеринбург,1994
- Хохрякова Г.Фортепиано:возможно ли обучение без мучения.Екатеринбург,1998
- Юдовина-Гальперина Т.За роялем без слёз, или я –детский педагог. С-П;1996
- Алексеев А.Д.Методика обучения игре на фортепиано. Изд3-М:Музыка.1978
- Гутерман В. Возвращение к творческой жизни .Екатеринбург.1994
- Коган Г. Работа пианиста. М; 1979
- Коган Г. У врат мастерства. М., 1977
- Корыхалова Н. Играем гаммы.М: Музыка. 1995
- Лупан С. Поверь в своё дитя. М: Эллис Лак. 1993
- Мазель В. Музыкант и его руки. Сов. Комп.. 2003
- Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд 5. М: Музыка. 1988
- Савшинский С. Пианист и его работа. Л:1961
- Смирнова . И. Фортепиано-интенсивный курс. М: Музыка. 1992
- Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста. М.: Сов Комп: 1987
- Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М.. 1968.

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ЧЕЛЯБИНСКОЙ ОБЛАСТИ
Государственное учреждение высшего профессионального образования
Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского
ГОУ ВПО ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского

РЕЦЕНЗИЯ

На методическую работу
**«РАБОТА НАД КООРДИНАЦИЕЙ
В МЛАДШИХ КЛАССАХ ФОРТЕПИАНО»**,
выполненную преподавателем МУДО ДШИ №1 г. Копейска
Микуровой Е.А.

Тема, выбранная преподавателем Микуровой Е.А., заслуживает пристального внимания, как малоизученная и малоразработанная в методической литературе. Неоспоримо, что развитие двигательного аппарата в целом и проблемы координации движений в частности, ведут к замедлению технического роста ученика, поэтому выбор грамотной методики обучения в этом направлении является очень важной составляющей воспитания молодого исполнителя.

Автор грамотно определяет цели и конкретизирует задачи по выявлению проблем становления исполнительского аппарата ученика фортепианного класса.

Положительным является систематизация методологии по вопросам постановки исполнительского аппарата, изложенная в специальной литературе, и личный практический опыт автора методической работы в этом направлении.

Методическая работа грамотно структурирована.

Содержание работы раскрывает основные позиции в становлении и воспитании исполнительского аппарата.

Грамотно разработан раздел, исследующий возрастные особенности в развитии координации движений, и их непосредственную связь с развитием слуховых представлений начинающего пианиста.

Практический раздел работы представляет систему овладения основными двигательными навыками и предлагает последовательность упражнений, стимулирующих развитие координации на начальном этапе обучения.

Представленный методический материал интересен, познавателен и заслуживает изучения на методических объединениях преподавателей-практиков ДМШ.

Заслуженный работник культуры РФ,
Директор СМШ ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского



Немидова О.Г.