**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей**

**Детская школа искусств Белокалитвинского района**

**Методический доклад на тему:**

**«Основные принципы работы с учащимися старших классов**

**ДМШ и ДШИ на уроках фортепиано»**

**Разработчик: Преподаватель высшей**

**квалификационной категории**

**Колядина Вероника Владимировна**

**2020 год**

Методическая работа выдающегося советского пианиста- педагога Бориса Евсеевича Милича, рассказывающая о работе со старшими классами, начинается со слов: «В 5-7 классах уже со всей определенностью обнаруживаются те качественные особенности восприятия, понимания музыки и исполнительского овладения ею, которые дают возможность установить различные типы музыкально-исполнительских индивидуальностей среди общей массы обучающихся. Значительная часть детей, оканчивающих школы, приобретает знания, навыки и умения, необходимые для широкого музыкально-эстетического и общемузыкального развития. Остальные же выпускники, обладающие ярко выраженными творческими и слуховыми способностями, чаще всего продолжают музыкальное образование в средних музыкальных учебных заведениях». К сожалению за последние 20 лет приоритеты детей, касающиеся поступления в музыкальные образовательные учреждения, сильно изменились. Поступают немногие и в основном те, кто слабо учится в школе или просто «случайно надумавшие». И именно это значительно осложняет работу преподавателя музыкальной школы со старшеклассниками. Если малышей можно заинтересовать, заставить, уговорить, то в этих классах наступает так называемый подростковый период. И все мы знаем, какой он сложный: одни становятся «колючими», другие замыкаются в себе, третьи переживают первые любовные муки и т. д. Бесконечные пропуски по болезни (из 11 учащихся в классе 3 ребёнка со сколиозом 2-3 степени, 2 с тяжёлой формой гастрита, а остальные с периодическими головными болями) и занятость в школе (в среднем дети находятся в общеобразовательной школе до 14.00-16.00). После школы они ежедневно посещают занятия в музыкальной школе, дабы выполнить учебный план предпрофессиональной программы. Поэтому времени на домашние занятия у них просто нет. Очень важно в этот момент запастись терпением, не потерять контакт с учеником и учесть все психологические особенности этого периода.

В обстановке школы наибольшее внимание уделяется совершенно особой работе с учащимися, овладевающими фортепианной игрой не для того, чтобы в будущем стать музыкантами-профессионалами. По отношению к таким учащимся обучение игре на инструменте рассматривается с позиций их широкого музыкально-эстетического развития. Оно направлено на воспитание музыкального вкуса у ученика, общей его ориентации в стилевых и жанровых особенностях музыки, творческом почерке наиболее популярных композиторов прошлого и современности. В индивидуальный репертуарный план учащихся включаются такие произведения, которые широко доступны по своему содержанию и приемам фортепианного изложения. При подборе произведений надо также учитывать возможности их будущего использования в музыкальной самодеятельности. Навыки аккомпанемента к самой несложной песенной и инструментальной мелодии должны также воспитываться в условиях классных занятий по специальности. С этой же целью полезны систематическая игра на уроках в четыре руки с учеником.

Соприкосновение с музыкой вне обстановки музыкальной школы должно всячески стимулироваться педагогом по специальности. Здесь могут быть рекомендованы разные формы приобщения к музыке: посещение концертов, спектаклей, открытых выступлений лучших учащихся музыкальных школ города, района и т.п.

Судьбы многих учащихся старших классов в большой степени зависят от музыкально-художественной и исполнительской атмосферы, сопутствующей их учебе в школе. В этом смысле особенно велика ответственность педагога по специальности, который своевременно должен распознать возможности доверенного ему ученика и, мобилизовав свои усилия, направить его на оптимальные пути профессионального развития. Сам переход к проработке с учащимся более сложной фортепианной литературы предполагает более высокий уровень преподавания. Совершенствуя ранее выдвинутые принципы, формы и методы воспитания и обучения юных пианистов, педагогический процесс обогащается более глубокой и разносторонней работой над раскрытием идейно-образного содержания произведений и овладением исполнительскими трудностями.

Наибольшее внимание следует уделить той группе учащихся, которые по окончании школы могут продолжать специальное исполнительское обучение. В этом отношении настораживают начальные проявления первокурсников музыкальных училищ, в особенности из числа бывших выпускников-отличников музыкальных школ. У многих из них уже с первых уроков нередко обнаруживаются серьезные исполнительские недостатки: формальное прочтение авторского нотного текста без глубокого вживания в образный смысл музыки, слабый слуховой контроль собственного исполнения, темпо-ритмическая неорганизованность, случайная педализация, ограниченное понимание артикуляционных штрихов и лишь внешне благополучное владение беглостью при блеклости и безынициативности интонирования.

У ряда же учащихся, отличающихся хорошими эмоционально-волевыми и исполнительскими способностями, часто замечается своеобразная перенасыщенность трактовки произведений. Особенно это проявляется в преувеличенно быстрых темпах, пестроте динамики и агогических нюансов, увлеченности внешне виртуозной стороной игры. Все это лишний раз подтверждает необходимость своевременного взаимосвязанного развития музыкально-художественных и фортепианно-технических способностей ученика в условиях его обучения в старших классах школы.

В рамках музыкальной школы необходимо особенно следить за разносторонним развитием музыкального мышления учащихся. Музыкальное мышление исполнителя в широком понимании слова – высокая степень восприимчивости образно-выразительной стороны музыки, соединенная с максимальным претворением внутренне слышимого в реальное звучание на инструменте. **Чем насыщеннее музыкой среда, в которой находится ученик, чем исполнительски ярче педагог раскрывает ему художественные богатства разучиваемых произведений, тем интенсивнее развивается его музыкальное мышление в целом.** Вместе с тем и отдельные стороны музыкально-мыслительного комплекса требуют своего постоянного развития. Вне зависимости от степени одаренности ученика перед педагогом постоянно выступает необходимость воспитания таких компонентов музыкального мышления, как мелодико-интонационное, ладо-гармоническое, полифоническое слышание, как чувство музыкальной формы, ритмической организации музыкальной ткани.

Увеличение масштабов разучиваемых произведений, большее разнообразие метроритмических, гармонических связей в разных слоях музыкальной ткани, вызывают необходимость развития «длинного» горизонтального слышания.

Постепенно в процессе обучения в старших классах у ученика вырабатывается внутреннее слышание характера музыки даже при зрительном прочтении нотного текста.

Интенсивное развитие музыкального мышления ученика осуществляется под воздействием многих прямых и побочных факторов. Здесь действуют и исполнительский показ, и словесные художественно-ассоциативные стимулы, и музыкально-теоретический анализ и т.п. В отличие от восприятия музыки слушателем, у исполнителя воспринимаемое слухом немедленно перерастает в исполнительское действие. Чем быстрее налаживается контакт между внутренне услышанным и его воспроизведением на инструменте, тем естественнее и активнее осваивается произведение.

Педагог, часто чрезмерно опекающий своего ученика в младших классах, порой не замечает того, что на новом этапе необходимо во многом изменить характер руководства его обучением, больше доверяя ученику и в то же время усиливая требовательность в области профессионализма. Что же важно выявить в содружестве преподающего и обучающегося, в их общей работе над произведением?

1. **Изучение произведения и чтение нот с листа.**

Удачный подбор репертуара способствует быстрым успехам обучающегося, и, наоборот, ошибки, допущенные в этом отношении, могут вызвать нежелательные последствия. Индивидуальный план должен быть действительно индивидуальным, отвечающим задаче воспитания данного ребенка. Педагогу необходимо вводить в план музыкальные сочинения, которые помогли бы ярче и скорее раскрыть обучающегося, развить все его лучшие качества.

Выбирая репертуар, преподаватель должен обязательно учитывать задачи идейно-воспитательной работы, а также расширять кругозор обучающегося, знакомя его с важнейшими стилями, жанрами, формами, с творчеством наиболее значимых композиторов. А также нужно иметь в виду и задачу полноценного развития пианизма ребенка, что требует работы над разнообразными формами фортепианной фактуры.

После того, как план будет намечен, педагогу полезно его сопоставить с планом предыдущих лет. При этом иногда яснее обнаруживаются изъяны в процессе подготовки обучающегося. недостаточное внимание к каким-то сторонам художественного воспитания.

Но в любом случае, беря в работу произведение, мы должны ставить конкретные задачи для воспроизведения музыкальнохудожественного образа, заложенного в это произведение. Необходимо предложить ученику изучать фортепианное произведение, его нотную запись не только в целом, но и в деталях, разлагая сочинение на его составные части – гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное – например, мелодическую линию, аккомпанемент; особенно внимательно остановиться на решающих «поворотах» сочинения, например (если это соната), на переходе к побочной теме или к репризе, или к коде, в общем на основных вехах фортепианной структуры и т. д. Если произведение уже изучено, усвоено, выучено наизусть, в общем, как говорится, «получается», необходимо стремиться к тому,чтобы исполнение было затрагивающим, интересным, доходчивым. Для этого нужно суметь рассказать ученику многое существенное, что в этом произведении происходит, развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни. Большое значение имеет качественный показ хотя бы небольших отрывков проходимого произведения.

Нельзя не коснуться вопроса о репертуаре. Мы имеем возможность придерживаться высоких критериев выбора, так как располагаем для учащихся любого уровня необъятной литературой. Из этого не следует, что у нас нет трудностей и сомнений. Чем значительнее произведение по содержанию, совершеннее по инструментальному воплощению, тем оно труднее. Внешне простые произведения нередко оказываются трудными для понимания и для исполнения (например «Времена года» П.И. Чайковкого или Вальсы или Ноктюрны Ф.Шопена). Отсюда законный вопрос: давать или не давать ученикам простые по изложению, но глубоко содержательные и тонкие вещи? Мы не вправе лишать ученика радости общения с такими произведениями. Чем выше художественные достоинства произведения, тем больше обогатит работа над ним не только ученика, но и преподавателя.

Классический репертуар, проверенный многолетним опытом, при всей его  
высокой ценности недостаточен для воспитания учащихся. Мы обязаны изучать, отбирать и включать в репертуар учащихся лучшее из современной музыки. Новые ритмы, лады и гармонии хорошо воспринимаются учениками. Программа каждого ученика должна быть разнообразной. Ученику нужны и легко усваиваемые, и требующие больших усилий произведения. В программе ученика всегда должна присутствовать хотя бы одна соответствующая его склонностям пьеса, которую он может хорошо исполнить публично, проявив себя с лучшей стороны. Наряду с этим в работе всегда должны быть и произведения, дающие возможность развивать недостающие пока ученику качества исполнения. В любом случае надо придерживаться принципа последовательности и сочетать его с индивидуальным подходом.

При изучении нового произведения педагог должен четко понимать несколько вещей: насколько произведение будет сложным для понимания ученика, какие технические или музыкально-слуховые задачи ставятся при изучении данного произведения и в какой последовательности следует работать.

В применении к практике преподавания в школе, наиболее приемлемым является такой процесс, при котором произведение анализируется по трем стадиям его последовательного изучения. Здесь имеется в виду знакомство с произведением, тщательная проработка авторского текста, направленная на овладение деталями и целым, исполнение произведения на эстраде.

Началом является общее ознакомление с музыкой произведения. У зрелого исполнителя или вдумчивого педагога оно является тем творческим зарядом, на основе которого формируется отношение к музыке, ее выразительным средствам. Само ознакомление предполагает целостное проигрывание произведения, при котором зарождается эскизное представление о его образном содержании, контурах формы, вырисовываются выразительные элементы музыкального языка. В проигрывании еще не фиксируется внимание на художественных деталях, и исполнительский замысел возникает лишь в самых общих чертах.

Ученики разных способностей и разного уровня развития неодинаково проявляют свое отношение к впервые просматриваемому произведению. Способный и быстро ориентирующийся в прочтении текста ученик старается вникнуть в сущность музыки, проигрывая произведение во что бы то ни стало целиком, упрощая фактуру его трудных эпизодов. Он стремится охватить образное содержание исполняемого и даже отдельные, наиболее яркие его проявления в мелодии, гармонии, ритме, форме. Менее одаренный ученик далеко не сразу воспринимает художественную суть музыки.

Педагог, наблюдая и анализируя такое черновое проигрывание произведения, намечает ряд дополнительных мер воздействия, помогающих ученику полнее воспринять смысловую сторону музыки. При повторных целостных проигрываниях наталкивает ученика на вслушивание как во всю линию горизонтального развития музыкальной ткани, так и в отдельные, наиболее яркие ее элементы. Это дает толчок к распознанию нового и интересного в области формы, центральных кульминаций, ладо-гармонической и интонационной сфер.

Необходимо остановиться и на применении теоретического анализа, зачастую являющегося серьезным источником активизации исполнительской инициативы ученика.

При разборе нового произведения необходимо пройти гамму и аккорды этой же тональности, что внесёт ясность в понимании ученика при анализе нового произведения.

Успех процесса ознакомления с произведением в значительной мере зависит от развитой способности чтения с листа. Вне зависимости от уровня одаренности ученика умение читать с листа ускоряет восприятие прочитываемого текста и активизирует музыкальное развитие ученика в целом.

**Не всем учащимся можно предъявить одинаковые требования относительно умения читать с листа. Вместе с тем опасно все еще существующее в практике мнение о невозможности выработать такое умение. Известно, что умение свободно читать с листа обусловлено своего рода комплексной способностью, в которой почти мгновенно сливаются зрительные и музыкально-слуховые восприятия с двигательными реакциями.** От степени мобильности первичного восприятия текста и образующихся исполнительских ощущений зависит успех формирующихся навыков чтения с листа. Идеалом для относительно подготовленных и способных учащихся является уже начальная фаза созревания навыка – видя, слышать. У таких учащихся одновременно с видением-слышанием выступает и другая взаимосвязь – видя, ощущать пианистический прием (аппликатурную группировку). Однако у значительной части учащихся, обладающих средними музыкально-слуховыми возможностями, само видение не вызывает столь непосредственных рефлекторных связей.

Задачей педагога является избрание комплекса средств, влияющих на развитие способности чтения с листа. Здесь речь может идти о целесообразном подборе репертуара и о вспомогательных приемах, активизирующих вызревание этой способности. Уровень трудности подбираемых произведений должен быть очень низким, простым и понятным для понимания.

На раннем этапе формирования навыков чтения с листа возможно внесение некоторых облегчений в прочитываемый текст. Например, исполнительские указания, касающиеся динамики, агогики, артикуляции, могут выполняться лишь частично и весьма обще.

Придавая большое значение формированию аппликатурной ориентации в развитии навыков чтения с листа, следует в каждом прочитываемом произведении направлять внимание ученика на распознание и исполнительское ощущение логики аппликатурных приемов.

Немалое воздействие на формирование навыков чтения с листа оказывает систематическая игра четырехручных ансамблей с педагогом на уроках. Здесь зарождаются необходимые волевые импульсы, часто помогающие ученику мгновенно решать стоящие перед ним задачи. Особенно ценно использование таких ансамблей, музыка которых знакома или близка ученику.

Уже при ознакомлении с произведением у ученика складывается общее представление о его характере. Далее при участии педагога предстоит тщательно разобраться в музыкальном материале произведения. По ходу разбора для ученика начинают вырисовываться контуры музыкальной формы (ее большие части, периоды, предложения, фразы). Прибегая к музыкально-смысловому и теоретическому анализу, педагог помогает ученику уяснить как развивается музыкальный материал произведения. При таком тщательном разборе для ученика проясняются начальные стороны изучения произведения.

В старших классах у ученика в известной мере сложилась своя линия дифференцированного подхода к разучиванию разных по стилю и трудности произведений. Зачастую ученик, обладающий яркими способностями, не нуждается в излишне педантичном подсказывании ему намерений педагогом. Вместе с тем большинству учащихся необходима организованная помощь педагога в этой области.

Серьезное влияние на освоение разучиваемого произведения оказывает сознательная и критическая ориентация ученика в аппликатуре, обозначенной в нотном тексте. Необходимо добиться того, чтобы ученик тщательно продумывал и выучивал правильную аппликатуру. Исправлять аппликатурные неточности немедленно.

Параллельно с разучиванием отдельных фрагментов ученик начинает постепенно переходить к итоговой цели – исполнению больших отрезков или всего произведения целиком.

После достаточно подробного освещения различных форм работы над разучиванием произведения в общении педагога с учеником наступает наиболее ответственный этап, в равной мере подытоживающий результат деятельности каждого из них, - подготовка к выступлению на эстраде и само выступление.

1. **Подготовка к концертному выступлению.**

Содержание подготовки направляется, с одной стороны, на прочное закрепление того, что приобретено при разучивании произведения, и с другой – на воспитание у ученика новых исполнительских качеств. Сама подготовка происходит как в процессе классных занятий, так и на предконцертных репетициях в зале.

Поначалу в оформленном исполнении всего произведения педагог не фиксирует своего внимания на отдельных деталях игры ученика. Необходимо услышать главное – единство темпа, ясность ритмической пульсации, выразительность интонирования, свободное управление сложностями техники.

Педагог, невзирая на некоторые погрешности, не прерывает игру ученика и вскрывает причины их появления. Во многих случаях исполнительская робость или несобранность ученика мешают ему выразить то, что в классной обстановке уже давалось без труда. Вот почему в числе главных задач предэстрадной репетиции – стимулирование увлеченности ученика художественной стороной исполняемого произведения. Педагогу же необходимо полностью отвлечься от тех трудностей и недостатков, какие наблюдались в черновой работе ученика над произведением. С интересом слушая его игру, педагог старается уловить в ней проявления артистизма.

Нельзя не коснуться вопроса о волнении ученика в предконцертный период и на самом выступлении. Здесь следует различать два аспекта – волнение за себя и волнение за исполняемую музыку. Возросшая ответственность ученика старших классов неминуемо связана с желанием показать себя в концерте с наилучшей стороны. Именно такая настройка у многих учащихся отрицательно сказывается на эстрадном самообладании. Ученик больше думает о себе, «а что скажут слушающие меня педагоги и ученики» и т.п. В этом случае его самонастройка менее всего направлена на внутреннее, творчески углубленное переживание самой музыки, то есть на то, «как бы интереснее и ярче исполнить любимое произведение».

Нельзя не отметить и иную сторону волнения – то паническое состояние ученика на эстраде, при котором как бы парализуется его музыкальная память. Иной раз, и часто неожиданно для педагога, это проявляется уже с первых тактов произведения. Ученик порой даже забывает, с какой ноты начать. Случается выпадение памяти и на разных отрезках исполняемого произведения. Возникновение такого волнения зависит от многих причин. В наибольшей мере его истоки коренятся в негативной психологической подготовке ученика в дни, предшествующие эстрадному выступлению. Пагубными являются попытки ученика анализировать детали готового к показу произведения. Подобное «демонтирование» (термин Г.М. Когана) исполнительски сформировавшегося произведения, несомненно, порождает чувство страха, неверия в себя и как бы непроизвольно, рефлекторно – нарушение самообладания и памяти в эстрадной обстановке. В этих случаях, в особенности для излишне мнительного ученика, необходимо противопоставить решительное волевое воздействие педагога, полностью отвлекающего своего воспитанника от анализа деталей произведения. Хорошо даже переключать его настройку на новую интересную музыку. Полезно также устойчивость эстрадной настройки воспитывать в условиях, близких к концертной обстановке, например, исполнять программу перед невзыскательной к тонкостям исполнения слушательской аудиторией (предположим, в кругу семьи или товаришей-немузыкантов). Такое обыгрывание программы вселяет чувство эстрадного спокойствия, уверенности в себе и даже помогает ученику ярче раскрыть свои творческие намерения.

Наряду с упомянутой формой психологической «закачки» следует серьезно отнестись и к режиму домашней работы ученика в предэстрадный период. Педагог в своих рекомендациях, в особенности выпускнику школы, предостерегает его от применения неоднократных ежедневных проигрываний всей программы. При такой форме работы ученик чаще всего не достигает ожидаемых им успехов в исполнении, а наоборот, теряет свежесть эмоциональной настройки к предстоящему ответственному выступлению. В последние предконцертные дни полезно, как бы возвратившись к прошлому, вновь «поработать» над отдельными деталями текста, но при новой психологической самонастройке. В спокойной, хорошо контролируемой разумом и слухом обстановке ученик в замедленных темпах и с естественной выразительностью неоднократно проигрывает по нотам избранные отрывки произведения, более сложные в звуковом и техническом отношениях. Этим закрепляется прочность пианистических ощущений и уверенность в результатах своей работы. И лишь спустя некоторое время после такой аналитической работы ученик исполняет всю программу, входя в атмосферу эстрадного самочувствия.

Вместе с тем, предвидя возможное забывание на эстраде, полезно, в особенности для учащихся, не обладающих хорошо развитым слухом, задолго до выступления тренировать их музыкальную память. Здесь следует отметить важность двух сторон такой тренировки – укрепления гармонического слуха и четкой ориентировки в синтаксической стороне формы. Для более естественного и устойчивого слышания гармоний полезно, особенно при забывании отдельных мест в сопровождающем гармоническом фоне, допускать, пусть даже в упрощенном, схематизированном виде, слуховое воспроизведение гармоний.

При забывании текста, никак не связанном с музыкальной памятью ученика, необходимо еще в доэстрадный период воспитывать у него мгновенную ориентацию на продолжение исполнения с ближайшего ясного по структуре построения. Не следует при этом допускать поиски такого построения, возвращаясь к тексту, предшествующему «аварийному» месту. В большинстве случаев это приводит к повторной потере памяти, тем самым еще усугубляя состояние растерянности ученика. И наоборот, принятие учеником быстрого решения о необходимости, пропустив ряд построений, продолжать игру с твердо известного ему эпизода поможет восстановить чувство уверенности в себе, нисколько не нарушив характер дальнейшего исполнения.

После состоявшегося выступления педагог и ученик вступают в новую фазу общения. В беседе с учеником педагог выявляет его отношение к исполненной программе. Сплошь да рядом ученики старших классов резко критически оценивают свою игру. Нередко они преувеличивают недочеты в отдельных элементах исполнения (в ритме, педализации, технике), упуская из виду вопрос художественной цельности интерпретации. Поведение педагога в послеэстрадной беседе очень ответственно. Именно в этой обстановке в большой степени развиваются важные стороны творческо-исполнительских и интеллектуальных проявлений ученика. Хорошей воспитательной мерой является соучастие в беседе других учеников по классу данного педагога, слушавших игру своего товарища. Задавая наводящие вопросы, педагог старается уловить, насколько понято и услышано главное в исполнении. Сидя за инструментом, педагог намеренно подчеркивает творческие удачи в игре ученика, попутно касаясь и недостатков, разъясняет, как проходила его работа над программой, на что следует обратить внимание в дальнейшем.

Контакт учащегося с педагогом, доверительное отношение к ученику возникают на основе подлинной творческой увлеченности обоих процессом работы над произведением. Чем раньше учащийся осмыслит и представит себе образное содержание произведения, пути и приемы работы над овладением звуковыми и техническими трудностями, тем плодотворнее будет развиваться его художественная и исполнительская самостоятельность.

1. **Технические трудности и методы их преодоления в старших классах.**

Художественная игра должна рука об руку идти с техническим развитием. В 5–8 классах все явственнее прослеживаются индивидуальные различия в овладении учащимися пианистической моторикой, гибкостью, техническими навыками и приемами. Систематическая работа над этюдами, гаммами является обязательной стороной комплексного развития техники. Этюдной литературе придается наибольшее значение в этой работе. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых этюдов могут быть неодинаковыми для разных учащихся. Для детей, обладающих средними музыкальными способностями, работа над этюдами, в основном, восполняет пробелы в их текущей технической подготовке. Исполнительски же перспективный учащийся приобретает навыки владения виртуозностью, необходимые для будущего профессионального развития. При обучении в старших классах большое внимание уделяется развитию гаммообразной техники. Важную роль в ее освоении играет работа над различными видами позиционных поступенных группировок.

В старших классах пианистов особенно велика проблема левой руки, которая к этому периоду обучения уже достаточно сильно отстаёт от правой, что значительно занижает качество игры полифонии и классических сонат. Поэтому в старших классах рекомендуется проходить больше этюдов на левую руку или ещё лучше, где руки играют поочерёдно.

Нередко наблюдаемое длительное проигрывание технически сложных эпизодов произведения только в медленном темпе притупляет исполнительское внимание ученика. Важно также предостеречь учащегося от частого проигрывания в надлежащем темпе уже удавшихся ему технических мест. Это приводит к частичному разрушению усвоенного приема.

Использование динамики в работе над техническими трудностями должно  
быть таким же гибким, как и отношение к темповым вариантам. Однотипному использованию динамики следует противопоставить прием сочетания контрастных сопоставлений динамических уровней с применением пластичной волнообразности звучаний.

В репертуаре старших классов мы сталкиваемся и с крупной техникой (этодвойные ноты, аккорды и октавы), что представляет немалую трудность особенно для учащихся с маленькими руками. Необходимо напомнить, что главное в двойных нотах – точность созвучия. В октавах борются с опасностью зажима кисти. Итак, что делать, если рука маленькая? Её надо растягивать

1. Необходимо включить в репертуар октавные этюды или пьесы (Стаккато прелюдии С.Майкапара)
2. При изучении аккордов в гаммах учить аккорды вкладыванием середины в октаву (пирожок с начинкой), когда ребёнок поймёт большие аккорды, ему будет легче и с короткими и ломаными арпеджио.
3. Полезно давать произведения с перепрыгивание бас – аккорд (Н. Торопова «Три поросёнка», С.Рахманинов «Итальянская полька».

Ещё одной проблемой является перенапряжение рук при непрерывной игре. Это часто бывает при изучении объёмного виртуозного произведения на фоне малотренированных и неразвитых слабых мышцах ребёнка. Для решения этой проблемы можно порекомендовать игру произведения на форте с вбиванием пальцев в клавиатуру, проигрывания произведения в среднем темпе несколько раз подряд, особое внимание уделяя местам для отдыха, смены положения руки, заворотам.

Все мы знаем по собственному опыту, что учатся музыке и одаренные и минимально одаренные дети, ну а мы должны учить музыке всех, ибо музыка – орудие культуры наравне с другими.

**Список используемой литературы**

1. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. Методическое пособие. М.: Кифара, 2002.
2. А.Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано».
3. В.В.Крюков «Музыкальная педагогика», Ростов н /Д: «Феникс», 2002г.
4. Е.М.Тимакин «Воспитание пианиста»
5. Г.М. Цыпин «Обучение игре на фортепиано»