Методическая работа

**«Начальный период развития** **учащегося-пианиста».**

**Содержание.**

1.Методы и приёмы обучения.

2. Музыкально-слуховые способности и их развитие в процессе обучения.

3.Список используемой литературы.

**Методы и приёмы обучения.**

Задача начального обучения – введение ребёнка в мир музыки, её выразительных средств и инструментального воплощения в доступной и художественно-увлекательной для этого возраста форме.

Основное положение общей педагогики – связь обучения, воспитания и развития – находит естественное отражение в принципах первоначального фортепианного обучения.

В работе с начинающими должны быть особо заострены музыкально-воспитательные приёмы обучения. Именно с первых лет обучения необходим педагог-воспитатель, музыкант широкого профиля, умеющий объединить развитие творческо-слуховых, пианистических, познавательных способностей в единой системе методов и приёмов обучения.

Искусство обучения начинающих заключается в умении найти на каждом этапе необходимый комплекс средств для гармонически целостного развития ученика. Г.Нейгауз отмечал: «…Учитель игры на любом инструменте… должен быть прежде всего учителем музыки, то есть её разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося: тут уж совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель… должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио… и игры на фортепиано».

Итак, главным исходным положением в системе комплексного обучения начинающих инструменталистов является соединение принципов музыкально-эстетического воспитания с исполнительским обучением.

Методические принципы начальной фортепианной педагогики строятся на важнейших взаимосвязанных звеньях воспитывающего музыкального обучения. В первую очередь акцентируется развитие слуховой и музыкально-образной сфер, эмоционального и интеллектуального начал, художественно-творческой и двигательно-технической сфер, исполнительского и музыкально-теоретического образования.

Все эти принципы в практике учебно-воспитательной работы гибко реализуются в системе музыкально-педагогических и общепедагогических методов и приёмов обучения.

Общепедагогические принципы доступности, постепенности,

наглядности особенно близки практике обучения начинающих пианистов.

Из методов и приёмов, наиболее действенных в начальном фортепианном обучении, можно выделить следующие:

- подготовка к восприятию новых для учащегося художественных и пианистических явлений и задач,

- исполнительский показ,

-прочное закрепление приобретаемых навыков и знаний,

-наведение,

- словесное пояснение,

- приём вычленения простого в сложном.

Рассмотрим вопросы подготовки к восприятию музыки. Начиная работать над новым произведением, педагог должен прежде всего увлечь ученика, заставить его пережить новую для него музыку. Исполнение педагогом произведения целиком является началом подготовки ученика к восприятию музыки. Выявляя реакцию ученика на прослушанное, педагог дополняет музыку ярким и образным словесным пояснением, нередко прибегая к доступным ребёнку жизненным и художественным ассоциациям.

Особенно специфична подготовка к восприятию и усвоению изучаемой музыки на самой ранней ступени обучения – в первые месяцы занятий. Понятие нового на этом этапе весьма объёмно. Так, уже при разучивании одноголосных мелодий появляются первые исполнительские трудности – грамотное прочтение нотного текста (высотность, длительности), ориентация в аппликатуре и приёмах звукоизвлечения, в структурно-смысловой стороне музыкальных построений, в артикуляционных штрихах и динамике. В этих случаях обилие стоящих перед учеником задач часто тормозит главное – восприятие музыки и её осмысленное исполнение. Поэтому, руководствуясь методическим приёмом вычленения простого из сложного, можно облегчить восприятие музыки, временно фиксируя внимание ученика на одних заданиях и допуская при этом лишь приблизительное выполнение других.

Дальнейшее усложнение музыкальной ткани и фортепианной фактуры произведений выдвигает новые трудности их изучения. Ученик должен воспринять новые, более сложные средства выразительности, новые пианистические приёмы. В таких условиях велика роль распространённого в практике метода исполнительского показа как средства, подсказывающего пути овладения конкретными исполнительскими задачами и трудностями.

Целостный показ переходит далее в стадию расчленённого показа отдельных художественных и технических деталей. В зависимости от уровня способностей ученика, его инициативности и быстроты реакции на новое задание формы такого показа могут быть различными. Это может быть преувеличенный, гиперболизированный показ, подчёркнуто демонстрирующий ученику не вполне удающиеся ему звуковые и технические детали исполнения. Такой показ, как бы приближающийся к «замедленной киносъёмке», Г.Нейгауз рекомендует как средство, активизирующее образно- эмоциональное восприятие музыки. При обучении маленьких пианистов можно прибегнуть к преувеличенной замедленности темпа в метрически подвижных фигурах, заострению динамической и артикуляционной окраски ярких ритмо-интонаций, преувеличению двигательно-технического приёма или тактильного ощущения клавиатуры, преувеличению фразировочного членения (цезуры в мелодии), к преувеличенному подчёркиванию ритмической пульсации.

Подчёркивая значение показа произведения в классе, следует остановиться и на роли связанных с ним словесных пояснений. Их гибкое сочетание даёт наиболее эффективные результаты в развитии исполнительских навыков ученика и устранении недочётов. Словами можно дополнить представление ребёнка о художественно-образном содержании произведения. Чем менее эмоционален ребёнок, тем в большей степени пробуждение исполнительской инициативы и интереса его к изучаемому произведению стимулируется образным рассказом педагога с привлечением близких возрасту ребёнка сравнений и сопоставлений.

Особенно существенна роль показа в соединении со словесными комментариями при выработке у ученика технических навыков.

Наряду с показом решающая роль в развитии двигательных навыков у учащихся младших классов принадлежит закреплению продемонстрированного и постепенно оформляющегося технического приёма. Прибегая к неоднократному показу, разъяснениям, утрированию отрицательных двигательных проявлений ученика, педагог добивается той степени усвоения приёма, когда всё более явным становится автоматизированное владение движениями.

Описанные выше методы и приёмы работы педагога большей частью направлены на активизацию подражательных реакций ученика, столь характерных для детей 7-8 летнего возраста.

Чем ярче художественно-исполнительская индивидуальность ученика и его интеллектуальные способности, тем больший акцент в обучении переносится с прямых на косвенные приёмы педагогического воздействия. Особенно следует упомянуть о приёме наведения или наводящих вопросов.

В приёме наведения могут быть использованы близкие детям конкретно-образные сопоставления данного нового задания с ранее уже освоенным. Ещё больше активизирует самостоятельность исполнительских решений приём наводящих вопросов, например:

«Что тебе в этой пьесе совсем не удалось?». Могут быть заданы более детальные вопросы: «Что тебе в этой фразе не удалось?», «Похоже ли это на колыбельную?».

В воспитании самостоятельности ученика приём наводящих вопросов может быть использован и в таких заданиях, как обозначение учеником аппликатуры или цезур между мелодическими построениями.

**Музыкально-слуховые способности и их развитие**

**в процессе обучения.**

В комплексном музыкально-исполнительском развитии ученика главное место принадлежит воспитанию слуховых способностей. Оно осуществляется на основе опыта слушания музыки и тщательной работы по воспитанию слуха пианиста.

Умение слушать и слышать своё исполнение и своевременно корректировать художественно-звуковую и техническую сторону игры – способность, нуждающаяся в развитии с первых же шагов обучения.

Значительное влияние на эту способность уже с раннего детства оказывает организованное слушание музыки в совершенном исполнении с целью обогащения музыкальных впечатлений.

Как же происходит слуховое развитие ученика в начальной стадии обучения? В связи с тем, что «детским» произведениям присущи те же выразительные закономерности, что и «взрослой» музыке, уже с первого года обучения ребёнок познаёт язык

музыки - мелодию, полифонию, ритм, гармонию в их взаимодействии и как самостоятельные выразительные категории.

Начальное формирование музыкального слуха и слуховых представлений осуществляется при восприятии и исполнении мелодий.

**Мелодия.** Первые уроки, на которых начинается общение с инструментом, вводят ребёнка в мир мелодических образов.

Основой образного содержания мелодии является живая мелодическая интонация. Уже в самой короткой двухзвучной ритмо-интонации – музыкальном слове – ощущается её образный смысл. Эмоциональные оттенки мелодических интонаций в детских пьесах тесно связаны с величиной интервального «шага», его высотной направленностью, ритмикой и артикуляционной окраской. Большие интервалы обычно символизируют широту и полноту чувств, малые – состояние покоя, ласку.

Настройка слуха ученика на осмысленное восприятие мелодических интонаций способствует эмоционально яркому исполнению мелодии.

При разучивании пьес из программы второго класса, особенно таких, где песенное начало менее ощутимо, для активизации слухового восприятия интонаций рекомендуются такие вспомогательные средства, как словесная подтекстовка мелодии, соответствующая её интонационному и ритмическому характеру.

При исполнении более развитых мелодических построений необходимо не только слышать слияние отдельных звуков друг с другом, но и ощущать развитие мелодии к её кульминации. Первые трудности появляются у ученика при исполнении кантиленных пьес с протяжённо звучащими нотами в мелодии. Ученик должен научиться фиксировать момент появления долгого звука, его постепенного угасания и пластичного перехода в новый звук. Это новое качество интонационного слышания должно связываться в слуховом представлении ученика с ощущением мелодического дыхания, непосредственно воздействующего на целостность исполнения мелодии, на яркость интонирования мелодических вершин.

Вырвзительности исполнения мелодии во многом способствует разъяснение авторских и редакторских указаний, содержащихся в нотном тексте. Особенно следует отметить важность своевременного слухового осознания учеником артикуляционных штрихов, помогающих ему тоньше оттенить в исполнении интонационные подробности мелодии.

**Полифония.** Воспитание элементов полифонического мышления и навыков исполнения полифонии является одним из важнейших условий развития пианиста. Закономерности слышания и исполнения одноголосных мелодий распространяются и на мелодии в полифонической музыке.

Уже на самых лёгких пьесах первоклассник начинает постигать музыкальную ткань подголосочной, контрастной и имитационной полифонии. Переход от одноголосных мелодий к двухголосным должен осуществляться с исключительной постепенностью при достаточно прочном закреплении пройденного материала.

Первые полифонические «шаги» ученика, как правило, связаны с исполнением привычного для него песенного одноголосия с короткими подголосками. В слуховых восприятиях ребёнка появление второго голоса должно ассоциироваться с подпеванием (другим человеком) верхнего голоса.

Начальное развитие имитационного полифонического слышания осуществляется на эпизодах с каноническим изложением и строгих двухголосных канонов в октаву. Чем контрастнее ритмика и высотная направленность обоих голосов, чем ярче их мелодические кульминации, тем естественнее и легче прослушиваются учеником голоса в их одновременном изложении.

**Ритм.** Слуховое восприятие закономерностей ритма в музыкальном сочинении – одно из важнейших условий его полноценной исполнительской интерпретации.

Ритм как выразительное средство музыки воспринимается детьми с особой непосредственностью. Что же должно лечь в основу развития чувства музыкального ритма с первых шагов обучения ребёнка? Раскрытие образно-эмоциональной сущности ритма – вот основное направляющее начало в воспитании у детей навыков слухового восприятия ритма.

Как же формируется чувство музыкального ритма у детей?

Уже при изучении одноголосных мелодий прививаются начальные навыки ритмической точности и ритмической выразительности исполнения. Арифметическое объяснение о дроблении целой ноты не согласовывается с главной стороной познания ритмики – слышанием разных длительностей в их связи друг с другом.

Четвертная нота является для слуха не частью целой ноты, а самостоятельной метрической единицей, с которой начинается слуховое различение длительностей. Звучание длительностей во времени может ассоциироваться у ребёнка с такими наглядными временными представлениями: четверть – шаг, восьмые – лёгкий бег, половинные – остановка.

Исходя из того, что слышание четвертной ноты как основной временной единицы является наиболее естественным способом измерения длительностей, уже с начального обучения сам счёт следует вести по четвертным нотам.

В дополнение к счёту следует использовать и другие приёмы работы над ритмом, прочно закрепляющие точность пульсации четвертей. Например, педагог играет одноголосные мелодии, а ученик отмечает пульс четвертных нот; или до исполнения новой мелодии на инструменте ученик хлопками отсчитывает четвертные ноты и одновременно говорком на слоги воспроизводит полностью все длительности.

Усвоение учеником элементарных ритмических комбинаций в одноголосных мелодиях переходит далее в приобщение его к новой, более сложной области разносторонних проявлений ритма в двухплановой фактуре. Уже в мелодии и сопровождении простейших пьес гомофонно-гармонического склада обнаруживаются свои особенности выявления ритма в исполнении.

**Гармония.** В новом для учащегося произведении мелодия и ритм схватываются прежде всего. Труднее «прочитывается» гармония. Она не выступает столь открыто, требуя особых средств выявления своих выразительных возможностей.

Какие же стороны гармонического слуха можно развивать на материале произведений 1-2 классов?

Уже при разучивании легчайших пьес ученик начинает вслушиваться в ладовую и гармоническую окраску звучания.

Начальное музыкально-слуховое восприятие лада естественней всего осуществляется при контрастном сопоставлении мажора с параллельным минором.

Образно-психологическое восприятие современных гармоний должно явиться неотъемлемой частью развития гармонического слышания ученика, начиная с первого года обучения.

**Список используемой литературы.**

1.Б.Милич. Воспитание ученика-пианиста в 1-2 классах ДМШ.

Издательство «Музична Украiна», 1977г.

2. Т.Б.Юдовина-Гальперина. За роялем без слёз, или я –

детский педагог. Предприятие Санкт-Петербургского Союза

художников.1996г.

3.Как научить играть на рояле. Первые шаги. Классика-XXI.

Москва. 2008г.

4.А.Шмидт-Шкловская. О воспитании пианистических

навыков. Москва. Классика-XXI. 2002г.

5.А.Д.Алексеев. Методика обучения игре на фортепиано.

Издание третье, дополненное. Москва, «Музыка», 1978.