МБОУДОД «Богородская ДМШ»

**Методическая работа**

**«РАБОТА НАД ЗВУКОМ**

**И РАЗВИТИЕМ СЛУХА**

**В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО»**

Составлена преподавателем

фортепианного отделения Палаш С.И

Введение

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально - художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игры на фортепиано.

Начало этой работы относится к первым шагам, совершенствование же не имеет предела. Главное условие успешного решения, как самых элементарных, так и сложнейших звуковых задач заключается в развитии способности слышать «музыкальную ткань».

Любые звуковые задачи на инструменте воплощаются посредством тактильных двигательных ощущений. Ведь от того, как мы прикасаемся к инструменту, как берем клавишу, так и звучит.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально- художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игры на фортепиано.

         Начало этой работы относится к первым шагам, совершенствование же не имеет предела. Главное условие успешного решения, как самых элементарных, так и сложнейших звуковых задач заключается в развитии способности слышать «музыкальную ткань».

 Любые звуковые задачи на инструменте воплощаются посредством тактильных двигательных ощущений. Ведь от того, как прикасаемся к инструменту, как берем клавишу, так и звучит.

Тактильный-с латинского tactilis-осязательный, осязаемый, тактильные ощущения-ощущения прикосновения.

В.И. Петрушин в своей книге «Музыкальная психология» перечисляет следующие основные способы звукоизвлечения на музыкальных инструментах: толчок, нажим, удар и взятие. Наиболее естественные движения пальцев имеют свою основу в хватательном рефлексе, который, будучи приспособленным к игровым движениям музыканта, может дать наилучший технический результат. Отличительным признаком этого движения являются движения кончиков пальцев во внутрь, в ладонь, что делает движения одновременно и экономичными, и чувствительными.

Наиболее распространенный прием исполнения на музыкальных инструментах - легато основан на плавных, переходящих в друг друга движениях пальцев, напоминающих по своему характеру процесс ощупывания незнакомого предмета, когда информация о нем добывается на основе тактильных ощущений.

 Г. Нейгауз говорил о том, что хорошее ощущение клавиатуры схоже с ощущением, когда держишь в руке прекрасную вещь. О важности таких ощущений говорит и известный чешский методист Йозеф Гат :» Наша задача- воспитать в себе такое ощущение, будто мы играем непосредственно самой клавишей на струне.

 Кончик пальца должен как бы срастись с клавишей, ибо только может возникнуть ощущение, будто клавиша есть продолжение вашей руки, при помощи которой мы играем на струнах».

 Из всего этого следует, что музыканту во время игры необходимо контролировать как игровые движения- ощущения, так и создаваемый ими музыкальный образ.

Важно отметить, что при помощи приема звукоизвлечения «хватание- взятие»- легко формируются синестезические связи, в которых звуковые и тактильные ощущения сливаются воедино. Мягкие прикосновения, легкие касания, нежное взятие- с одной стороны, энергичное сфорцандо, мощное пезанто, воинственное мартеллато с другой- во всем многообразии промежуточных оттенков этот прием себя оправдывает.

 Опытные педагоги знают, что ребенку, пришедшему впервые на урок, не терпится поиграть на инструменте и испытать волшебный миг возникновения под пальцами звучания. А Артоболевская пишет: «В своей педагогической работе я стараюсь как можно скорее предоставить детям возможность самим исполнять простенькие пьески, несущие в себе привлекательные для их восприятия музыкальный образ... Уже на первом этапе необходимо привлекать внимание ребенка не только к тому, какие ноты он берет, но и как он их берет, как они под его руками звучат («разговаривают»).

Очень ответственный момент- первое прикосновение к клавишам инструмента. От недооценки его значения, из- за отсутствия у учеников навыков вдумчивого вслушивания в качество извлекаемого звука и рождается одно из самых уязвимых звеньев в работе педагогов бесцветное, однообразное, лишенное красок и художественности звучание у многих воспитанников. Т. Б. Юдовина- Гальперина иногда рисует на подушечках детских пальчиков личики человечков- подушечки как бы сами становятся живыми человечками. « И благодаря «живым подушечкам» дети очень нежно прикасаются к клавишам, что бы струнки от их рук пели человеческим голосом».

«С первого прикосновения к клавишам необходимо поставить задачу внимательного вслушивания, по возможности, до конца звучания, умения различать и реагировать на качество извлекаемого звука. Необходимо объяснить ученику связь результатов звучания с целесообразными движениями рук. В этот период и намечается  их приспособление к игре на рояле, зарождается способность «слышащей руки» (С. Савшинский).

Ребёнку необходимо, хотя бы в нескольких словах, рассказать о чувствительности фортепиано, показать ему механизм извлечения звука. Он должен сам увидеть, понять, что звук зависит от того, как опустится играющий палец на клавишу. Необходимо сказать, и показать ребенку, что фортепиано совсем «не любит», когда с ним грубо обращаются и что на жесткий, резкий удар оно «отвечает» острым, пронзительным, неприятным для слуха звуком. Надо научить маленького пианиста, чтобы он следил за гибкостью руки и после нажатия клавиши прислушивался к звучанию струны.

С первых же уроков начинается игра простейших мелодий с показа, это значит, что ученик не только слушает мелодию, играемую педагогом, но и смотрит на руку, усваивая целесообразные игровые движения. Показ должен быть не только хорошо звучащим, но и внешне безупречно организованным. Нередко педагоги советуют держать не природно-естественно, а искусственным образом, требуют активно поднимать пальцы и добиваться сильного удара по клавишам. Все это вызывает многочисленные двигательные затруднения. Не говоря уже о том, что так называемая «постановка руки» проходит вне всякой связи со звуком - вне слухового контроля.

 Я. И. Мильштейн писал: «Термин «постановка руки», в сущности, абсурден, ибо во время игры рука всегда находится в движении. «Постановка» руки означает нечто мертвое, застывшее, искусство фортепианной игры есть нечто живое».

 Закрепощённого состояния руки вообще не должно быть - нужна её организованность (кисти, пальцев, предплечья, плеча). В связи с этим, выражение «организованная рука», на наш взгляд, более правильное. Это понятие исключает как излишнее, ненужное напряжение мышц, так и их вялость, пассивность.

Подтверждением этому выводу служат слова Г.Г. Нейгауза о том, что наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно быстрее всего изменить.

 Живая рука и живые, активные пальцы - это необходимое условие в работе над организацией руки ребенка.

 Безусловно, каждый педагог творит ученика по своему образу и подобию, но об общих принципах организации игровых движений говорить можно. Они примерно таковы: общая свобода тела; ощущение  цепкости кончика пальца.

Двигательные навыки налаживаются постепенно на исполняемых песенках и маленьким пьесах. Современная методика рекомендует начинать с игры нон легато, вернее – портаменто, в связи с тем, что вводится в действие вся рука, устанавливается координация между работой руки и пальцев, устраняется на первых порах забота, о взаимной согласованности пальцевых действий. «Практика лучших педагогов убедительно доказывает, что для детской руки вполне возможно извлечение относительно полного и протяжённого звука, но это достижимо лишь при несвязной игре».

        Начинать с легато нецелесообразно, так как рука ученика может быть напряжённой, зажатой, либо несобранной, с вялыми пальцами. Когда ученик обладает от природы мягкой и в тоже время довольно упругой кистью и пальцами, можно начинать работу почти одновременно на нон легато и легато.

        В начале работы ученик играет одним пальцем, через некоторое время третьим, вторым, четвёртым. После закрепления первоначальных навыков исполнения данными пальцами можно переходить к игре первым и пятым одновременно, то есть с квинт. При этом нагрузка ложится на ладонные мышцы.

        А.П. Щапов описывает способ исполнения портаменто следующим образом: «Перед началом игры ученик должен мягким движение приблизить руку к клавиатуре, коснуться нужным пальцем начальной клавиши и немного отвести локоть в сторону. При игре портаменто рука не должна сколько-нибудь высоко подниматься над клавишами. Однако все её движения вверх-вниз, вправо-влево обязательно делаются от «плеча» - это значит, что локоть всё время находится в известном движении. Состояние запястья должно быть несколько эластичным, но не расхлябанным.

        Извлечение отдельных звуков на клавиатуре должно быть связано с глубоким, плотным погружением подушечки пальца  до самого дна клавиши. Именно этот приём ведёт к образованию глубокого фортепианного тона. «Соприкосновение пальца с клавишей должно быть «незаметным», мягким, эластичным, это предохранит от возникновения не музыкальных призвуков (стука, шлепки и т.п.)».

        Для того, что бы ученик понял характер движения, которого от него ждёт педагог иногда прибегают к сравнениям: «раздави на клавише ягодку», «нажми эту клавишу так, что бы пальчик насквозь прошёл» и т.д. Все эти и подобные им сравнения служат одной цели: созданию нужного мышечного тонуса в руке ребёнка, необходимого для извлечения красивого глубокого звука. Каждый звук, извлечённый ребёнком, правильным или неправильным движением, должен получить эстетическую оценку педагога. Так ученик привыкнет соединять представление о красивом звучании с физическим ощущение логичного, удобного, организованного движения. В игре не должно быть хлопанья и толкания клавиши, ненужных скольжений по ним, лишнего давления и стука. Ученику надо привыкнуть связывать качество звука с соответствующим движением – полный красивый звук – со спокойным опусканием руки и кисти, с мягким и глубоким погружением округлого пальца в клавишу, «сухой и жёсткий» - с напряжённостью руки и пальцев. Совершенно неправильно стараться, чтобы у играющего был полный звук, это величайшая ошибка. Детям свойственно играть слабым звуком, так же как говорить детским голосом. Если ребёнка слишком рано приучать добиваться полного звука, у него от этого получится перенапряжение, и пальцы начнут гнуться.

        Непременное условие при занятиях – восприятие мелодических ходов, сыгранных нон легато, как коротких мелодий, сохраняющих элементарный музыкальный смысл. Приходится направлять на это внимание, учить слушать, куда идёт мелодия, оказывать соответствующий приём игры. Надо следить, что бы ученик, почувствовав опору пальцев и услышав звук, свободно продолжал бы движение, поднимая руку немного вверх (с приподнятым запястьем) и спокойно опуская её на следующую нужную точку. Основным должно быть движение в клавишу, а не от неё. Важно не снимать с клавиши руку, а брать сверху следующую ноту, то есть идти вперёд, слушая звучание мелодии. Цель этой работы- научить извлекать звуки незаторможенным и в то же время организованным движением.

        Хотя и при несвязной игре нет полной слитности звуковой линии, но вполне возможна внутренняя, смысловая объединенность мелодии. Необходимо лишь подобрать для начинающего ученика очень простые и в то же время интонационно яркие песни: полное соответствие мелодии и текста поможет ученику охватить музыкальную фразу и почувствовать динамические соотношения звуков.

        Дети без труда усваивают способ связного звучания- легато, если переходят нему от нон легато, которым они пользуются на первых занятиях, подбирая мелодии. Когда можно переходить к связной игре? Темп продвижения каждого ученика всецело зависит от уровня его развития, восприимчивости и т. д. Опытные педагоги - практики советуют не спешить с переходом к связному исполнению «по нашим наблюдениям, именно этот момент часто порождает затруднения и неудачи, которые в дальнейшем долгое время отрицательно влияют на успех ученика». Связная игра требует от ребенка обостренного слухового восприятия – умения прислушиваться к моменту перехода одного звука в другой. « Схема исполнения легато примерно следующая: рука также мягко как при нон легато опускается на клавиатуру, палец погружается в клавишу. В момент звукоизвлечения те пальцы, которым предстоит брать следующие звуки, еле заметно приподняты (без напряжения), слегка согнуты и спокойны, без лишних движений опускаются поочередно на « свои» клавиши. Кисть и запястье должны быть устойчиво – гибкими, позволяющими хорошо ощущать общую направленность звуковой линии».

        Различные пианисты и педагоги, в целом, сходятся во мнении, что предпосылкой певучего легато является эластичность, гибкость руки, которая в момент нажатия на клавишу «опирается» на точно фиксированные палицы своей тяжестью и давлением (без всякого удара сверху), тонко регулируемым в соответствии с желаемой силой звука. Пальцы должны быть скорее вытянутыми, чтобы суметь всей мясистой частью кончиков (подушечкой), как говорится, присосаться к клавише. Движение должно напоминать постепенное погружение пальца в эластичный материал.

        Существует мнение, что при показе детям легато пальцевые движения педагога должны быть значительно большими, чем обычно. Дело в том, что дети не могут извлекать звук такими же (по величине) движениями, какими извлекают его взрослые. Вместо сильно контролируемых пальцевых взмахиваний, нужных для легато, дети часто «трясут» из локтя, т.к. маленькие, мелкие движения детских пальцев будут недостаточны для извлечения звука. «Легато у детей хорошо звучит руками. В таком своем виде звук соответствует приблизительно определенному, четкому легато баховского стиля».

        Извлекая на инструменте звучание легато, ученик должен прислушаться к протяженности каждого звука, к его певучести, к слитному переходу звуков последующих за ними.

        «Величайшая ошибка педагога состоит в том, что когда хотят научить играть легато, заставляют, переходя с одной ноты на другую, первую подержать, а потом снять. Это верное средство, чтобы человек никогда не умел играть легато. Надо, чтобы процесс снятия звука совершался в медленном темпе с той же быстротой, с какой он совершается, когда человек играет престо».

Наилучшим средством освоения выразительного певучего звукоизвлечения для исполнения кантилены служат упражнения в очень медленном темпе (игра отдельных долгих звуков, коротких мелодий, фраз). Замедленный темп при сравнительно краткой продолжительности звуков фортепиано затрудняет их связывание и принуждает исполнителя добиваться, возможно более долгого звучания, что помогает ему одновременно контролировать слухом качество звука и легато. «Детей очень занимает следующий способ умения «петь» на рояле. Ученик, извлекает какой- нибудь звук, педагог засекает время его взятия и вместе с учеником прислушивается к нему. Если продолжительность звучания достигает минуты или более, ученик приходит в восторг. Вместе с тем он убеждается , что, играя на рояле, нужно не ударять по клавишам, а «петь», что протяженность каждого звука рояля при игре легато дает возможность создавать иллюзию певучей игры смычковых инструментов».

        Постепенно нон легато может быть приближено к более легкому и короткому звучанию – в зависимости от характера пьесы, темпа, ее исполнения и от возможности ученика. Но и значительно позже не следует допускать излишне острого стаккато: резкое отрывистое движение от клавиши легко приведет к скованности кисти и предплечья. Ф. Шопен, на основе своей позиционной формулы, рекомендовал ученикам начинать упражнения с легкого стаккато, оберегающего все части рук и прежде всего запястье от зажатости. Затем его ученики переходили к игре портато, неполному легато и, наконец, к легатиссимо, выполняемых разных темпах и динамических пределах.

        Обычно краткость и легкость звучания достигается легким и упругим движением кисти и руки к клавише и затем мягким снятием руки, тут же сменяющимся опусканием на следующую клавишу. Й. Гатт подчеркивает, что звуки стаккато, которые встречаются в начале обучения, должны извлекаться всегда всей рукой. «Игру от предплечья - быстрое стаккато- в первый год обучения давать не следует, так как ее правильное осуществление требует уже совершенного владения объединяющим движением верхней части руки».

        Безусловно, усвоение разных видов артикуляции и каждого игрового навыка должно быть связано для ученика, с какой- нибудь интересной целью, например, с исполнением нравящейся ему музыкальной пьесы. Многие педагоги предварительно игру приемом стаккато не изучают, впервые дают непосредственно на песенном материале, исходя из музыкального образа, и только поправляют, своим показом. Практика показывает, что в таком случае прием усваивается легче, чем наоборот.

        Необходимо подвести ученика к осознанию важности различных штрихов. Без них невозможно раскрыть содержание пьесы.

        Овладение начальными навыками игры сначала нон легато, а потом легато и стаккато позволяет расширить круг изучаемых мелодий, песенок и пьес. Они должны быть простыми и выразительными по музыкальному материалу, различными по характеру, доступными по трудности, легко запоминающимися.

Таким образом, давайте попытаемся определить условия формирования взаимосвязи звуковых и тактильных ощущений:

1. Необходимо с первых уроков приучать следить за качеством звука, поставить задачу внимательного вслушивания, умения различать и реагировать на качество извлекаемого звука.
2. Профессиональный показ педагога самых простейших мелодий, приемов должен быть не только хорошо звучащим, но и внешне безупречно организованным.
3. Необходимо научить ученика всегда контролировать качество звукоизвлечения. Постоянное вдумчивое вслушивание в качество извлекаемого звука должно стать его «хлебом насущным».

Обучение игре на фортепиано, как и на любом инструменте, прежде всего является обучением музыке. Оно не соответствует этой цели, если педагог ограничивается тем, что учит читать ноты и развивает у ученика ловкость и быстроту движения рук. Обучение игре на фортепиано можно назвать обучением музыки лишь в том случае, если, развитие всех навыков идёт рука об руку с развитием слуха и музыкального понимания.

Воспитание слуховых качеств учащегося-пианиста является одной из главных задач в фортепианной педагогике.

Основной задачей музыканта-педагога является развитие музыкального слуха у учащегося на протяжении всех лет обучения.

Педагог должен развить у ребёнка:

1. Звуковысотный слух
2. Мелодический слух.
3. Полифонический слух.
4. Гармонический слух.
5. Тембро-динамический слух.
6. Внутренний слух.

Существует много методов развития музыкального слуха.

**Звуковысотный слух.**

Многие пианисты сопровождают свою игру подпеванием – это означает, что фортепианное исполнительство как процесс создаёт благоприятные условия для музыкально-слухового воспитания и развития.

Пение – естественный путь формирования звуковысотного слуха – это общепризнанно.

В арсенале преподавателя-пианиста насчитывается немало приёмов и методов, способных дать эффективное улучшение звуковысотного слуха у учащихся различных возрастов.

Методы (основные из них, которые я использую в работе со своими учениками):

1. Воспризведение голосом в начальный период обучения отдельных звуков, сыгранных педагогом. Интонирование голосом небольших гаммаобразных последовательностей. Пропевание коротких мелодических отрывков (из репертуара у учащегося). Транспонирование их в пределах доступного учащемуся.  
2. Произвольное дублирование голосом (пение вслух). Очень полезно, чтобы ребёнок сольфеджировал мелодию пьесы, во время игры. Петь тему, одновременно играя её, очень полезный метод развития слуха.  
3. Пропевание одного из голосов 2-х, 3-х или 4-х голосной фактуры, с одновременным исполнением остальных, на фортепиано.  
4. Чередование в ходе разучивания фортепианного произведения мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами, исполняемыми на инструменте. Метод, который рекомендовал в своё время Г.Г.Нейгауз «Два-три такта играйте, потом пойте, опять играйте, опять пойте».  
5. Пропевание целиком от начала до конца основных тем, мотивов произведения.

**Мелодический слух.**

Мелодический слух у учащихся фортепианного класса заметно улучшается в ходе исполнения кантиленой музыки различных жанров и стилей. Чтобы гибко, напевно, эмоционально проинтонировать мелодию, музыканту надо обладать чутким отзывчивым слухом.

В распоряжении педагога-пианиста имеется ряд практических приёмов и методов, помогающих укрепить мелодический слух.

Методы:

1. Проигрывание на инструменте мелодического рисунка пьесы отдельно от партии сопровождения. Это с одной стороны, эффективный метод пианистической работы, с другой – отличный метод развития мелодического слуха.  
2. Воспроизведение мелодии на фоне аккомпанемента (более простого или чтобы играл педагог этот аккомпанемент, а ученик играл мелодию).  
Ребёнок сразу представляет, как должна звучать мелодия.  
3. Исполнение на фортепиано отдельной партии аккомпанемента (звукового фона) с одновременным пропеванием мелодии голосом вслух, затем то же, но с пропеванием мелодии «про себя» - активным внутреннеслуховым переживанием – осмыслением её.  
4. Максимально детализированная работа над фразировкой музыкального произведения, тщательная звуковая «выделка» и «оттачивание» мелодической фразы. Это укрепляет (профессионализирует) мелодический слух, оказывает помощь в воспитании у учащегося.

**Полифонический слух.**

Под полифоническим слухом понимается музыкальный слух в его проявлении по отношению к фактуре, образованной как минимум 2-мя голосами. Воспитание полифонического слуха – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Фортепианная педагогика накопила значительное количество методических приёмов, способствующих развитию полифонического слуха.

Методы (наиболее эффективные):

1. Проигрывание поочерёдно и в отдельности каждого из голосов полифонического произведения. Осмысление их мелодической самостоятельности.  
2. Проигрывание отдельных пар голосов (1 и 3, 2 и 3, 1 и 2 и т.д.). Требование при этом прежнее: выявление индивидуальной мелодико-тематической характерности каждого голоса.  
3. Совместное проигрывание (учитель – ученик) полифонического произведения по голосам, по парам голосов.  
4. Пропевание вслух или про себя одного из голосов полифонического произведения, одновременно игра остальных на фортепиано.  
5. Исполнение вокальным ансамблем (педагога и учащегося) голосов полифонического произведения.  
6. Проигрывание полифонического произведения с концентрацией внимания на каком-либо одном голосе при намеренном затушевании, приглушении остальных голосов (метод рекомендовавшийся А.Б. Гондельвейзером, Г.Г.Нейгаузом и рядом других известных пианистов).

**Гармонический слух.**

Гармоническим слухом называют музыкальный слух в его проявлении по отношению к созвучиям комплексам звуков различной высоты в их одновременном сочетании.

Вот некоторые методы, развивающие слух гармонически:

1. Проигрывание музыкального произведения в замедленном темпе, сопровождающееся напряжённым, интенсивным вслушиванием во все гармонические модификации, чередования – смены звуковых структур.  
2. Разбор тонального плана, его анализ. Прослушивание гармонической основы.  
3. Проигрывание мелодии с гармоническим сопровождением.

**Тембро-динамический слух.**

Фортепиано – инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Колоссальные возможности динамики, огромный диапазон, педали, позволяющие создавать разнообразные эффекты – всё это даёт основание говорить о тембро-динамической возможности игры на фортепиано (рояле).

А.Г.Рубинштейн говорил: «Вы думаете, что рояль – это один инструмент, а это сто инструментов».

Ф. Бузони подчёркивал, что рояль «великолепный актёр»: ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности.

Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим.

Тембро-динамический слух учащегося, его слуховое воображение зависит во многом от преподавателя.

Методы:

1. Определить, конкретизировать художественные требования к звуку.  
2. Одним из наиболее эффективных методов является слово педагога. Звуки фортепиано могут быть тёплыми и холодными, мягкими или острыми, светлыми или тёплыми, яркими или матовыми. Всё это надо образно пояснить, дать почувствовать ученику, иначе игра рискует оказаться бедной, бескрасочной.  
3. Детализированное, скрупулезное выявление тембро-динамических градаций в музыкальном произведении.  
4. Работа с оттенками, погружаться в гармонию звуков, искать тончайшие нюансы в игре.  
5. Учащемуся предлагается мысленно «оркестровать» фортепианную фактуру, представить себе специфическое звучание того или иного оркестрового инструмента. Таким путём достигается особая заострённость, конкретность тембро-динамических ощущений ученика.

Итак, тембро-динамический слух, получая импульсы со стороны живописно-образного воображения и фантазии ученика, кристаллизируется и совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определённых художественно-изобразительных замыслов и идей.

**Внутренний слух.**

Внутренний слух – понимание музыки как особой способности к представлению и переживанию её вне опоры на внешнее звучание, способности к мысленному представлению музыкальных тонов и их классическому определению Н.А.Римского-Корсакова.

Методы (основные из них):

1. Подбор музыки по слуху (практикуемый обычно в начальный период обучения). Подбор как особый вид пианистической деятельности исключительно полезен, поскольку со всей непреложностью требует от ученика ясных и чётких слуховых представлений – здесь всё от слуха.  
2. Исполнение пьесы в замедленном темпе, с установкой на предслышание (разведку слухом) последующего развёртывания музыки.  
3. Проигрывание музыкального произведения способом «пунктира» - одну фразу «вслух», другую «про себя», сохраняя в то же время ощущение непрерывности. Слитности движения звукового потока.  
4. Беззвучная игра на клавиатуре инструмента это обостряет внутренний слух у учащегося.  
5. Прослушивание в записи произведения при одновременном прочитывании нотного текста.  
6. Мысленное проигрывание музыкального произведения (исполнение «про себя»). Учиться читать глазами нотный текст.

Воспитание и развитие музыкального слуха у учащегося, является основной задачей в фортепианной педагогике, идти от слуха к движению, а не наоборот.

«Научить слышать, воспитать ухо, выработать у ученика интонацию и тембрально тонкий слух».

Музыкальный слух учащегося фортепианного класса естественным образом, развивается и совершенствуется в условиях соответствующего обучения. Преподаватель-пианист должен найти и применить эффективные методические приёмы и средства, с помощью, которых при необходимости он может энергично воздействовать на этот процесс, в сторону его интенсификации.

Р. Шуман писал: «Развитие слуха – это самое важное».

Список литературы:

1. Алексеев А.А. Методика обучения игре на фортепиано. М., - 1978г.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой.- М.: Сов. Композитор, 1986.- 103.
3. Гат Й. Техника фортепианной игры.- М.: Музыка, 1967. – 244 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.:Музыка, 1982.- 300 с.

5. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. К., 1982г.

1. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М.» Музыка, 1997.- 116 с.
2. Серегина Т.Н. Начальный период обучения игре на фортепиано. – Барнаул, 2000. – 122 с.
3. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., - 1984г.
4. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. М.: Сов. Россия, 1960. – 171 с.
5. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. К.,2001г
6. Юдовина – Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или я – детский педагог. Предприятие Санкт – Петербургского Союза художников, 1996. – 193 с.