Государственное бюджетное дошкольное образовательное учреждение детский сад №36 Московского района Санкт-Петербурга

Развитие музыкальных способностей у детей дошкольного и школьного возраста, начинающих обучение игре на фортепиано.

Музыкальный руководитель:

Селифанова Ксения Викторовна.

2015г.

Обучение фортепианной игре требует целого комплекса различных способностей. Надо обладать *музыкальными способностями* – так называемой музыкальностью, музыкальным слухом и ритмом, музыкальной памятью. Также, для успеха обучения именно игре на фортепиано важны специальные исполнительские пианистические способности. Некоторые считают, что музыкальность – якобы удел немногих, что заниматься музыкой должны лишь избранные. Опровергая эти глубоко ошибочные высказывания, в своём труде «Психология музыкальных способностей», Б.М. Теплов доказывает возможность развития всех музыкальных способностей на основе врождённых музыкальных задатков. Он указывает и на условия, благоприятствующие этому процессу, а именно – на наличие продуктивной деятельности человека, причём такой, которая требует непременного участия данной способности. Современная наука, конечно, не отрицает различного качества задатков и тем самым совершенно иных возможностей развития музыкальных способностей у одарённого ученика по сравнению с учеников рядовым. Но она делает акцент не на ограниченных, вызванных природными данными, а на больших возможностях, имеющихся у каждого для развития того, чем наделила его природа.

**Определение музыкальных данных.**

Для того, чтобы успешно развивать музыкальные способности, надо составить о них достаточно полное суждение. Особенно трудно это сделать в отношении неиграющих детей, между тем, педагогам школ постоянно приходится с этим сталкиваться во время приемных испытаний или на первом уроке с новыми, начинающими, учениками.

Каким образом в этих случаях следует проверять музыкальные данные?

Необходимо сделать испытания, возможно, более «музыкальными». Например: исполнения ребёнком песенок.

Пение обнаруживает слух и ритмическое чувство, а главное – это уже исполнительский процесс, в котором проявляются все способности поющего в действии, действии музыкально осмысленном.

Правильное и выразительно пение песен уже служит достаточным свидетельством того, что у ребёнка есть музыкальные данные.

Для уточнения представления о слухе и ритме, особенно если пение песенок было в каких-то отношениях небезукоризненным, можно предложить дополнительные задания на воспроизведения голосом интервалов, разложенных аккордов и небольших мелодических отрывков. Надо стремиться к тому, чтобы эти мелодии были музыкально осмысленными (можно использовать яркие мелодические обороты из песен). Играть их детям надо выразительно – исполнять, а не «выстукивать», что иногда имеет место в педагогической практике.

При помощи специально подобранных ритмически-характерных мелодических отрывков можно выявить и ритм абитуриента. Этот способ испытания мне кажется значительно более целесообразным, чем отстукивание ритмических фигур вне их звуковысотного содержания.

Особую трудность представляет выяснение музыкальных данных у детей, плохо владеющих голосом. В этих случаях при определении слуха имеет значение выбор удобного, для ребёнка, регистра, в котором ему легче более чисто интонировать. Кроме того, при неправильном воспроизведении задания следует выяснить – слышит ли ребёнок, что он фальшивит. Если слышит, это является уже хорошим «симптомом»-качеством.

Для того, чтобы ребёнок чувствовал себя непринуждённо, желательно сделать менее «официальной» всю обстановку испытаний. Дети должны приходить в атмосфере деловой, но не наводящей страх. Пусть ребёнок чувствует, что он пришёл в музыкальную школу, чтобы заниматься интересным делом, что к нему расположены позитивно, приветливо, доброжелательно, радуются вместе с ним его удачам, хотят ему помочь.

О способностях играющих детей можно судить по тому, как они подбирают, транспонируют известные им отрывки и, прежде всего, по их исполнению. Всё же и в этих случаях на основе первого знакомства иногда не легко вынести достаточно полное суждение о музыкальных способностях. Обычно это удаётся сделать лишь в процессе работы с учеником, когда постепенно складывается также представление о возможности развития способностей.

*Музыкальность* – понятие это определяется по-разному. Музыкальным следует назвать человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определённое художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание. Как правильно замечает Б.М. Теплов, музыкальность предполагает достаточно тонкое дифференцированное восприятие музыки, но способность хорошо различать звуки ещё не свидетельсвует о том, что обладающий ею – музыкален.

Порой педагоги преждевременно, без проведения соответствующей работы, объявляют ребёнка «немузыкальным» и «ставят крест» на нём. Это неправильно. Такая практика, в сущности, антипедагогична, она противоречит основным принципам развития музыкальных способностей, о которых шла речь выше. Опыт хороших педагогов свидетельствует о том, что тщательная и умелая работа с детьми, называвшимися в начале немузыкальными, нередко даёт весьма плодотворные результаты.

Всё же, каким образом следует развивать музыкальность? Для этого необходимо более «музыкально» проводить занятия. Надо воспитывать на художественном материале, уметь ярко и всесторонне раскрывать содержание изучаемого произведения. Важно способствовать тому, чтобы ученик по больше слушал музыки, и, конечно, в хорошем исполнении.

**Музыкальный слух и ритм.**

Музыкальный слух – сложное понятие, включающее в себя ряд компонентов, важнейшие из которых – звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), тембровый и динамический слух. Каждый из них имеет большое значение для обучения фортепианной игре.

Существует, как известно, абсолютный и относительный слух. Понятие «абсолютный» в применении к слуху, в сущности говоря, относительно. Один способен называть звуки только того инструмента, на котором сам играет, другой может определять звуки любых оркестровых инструментов, но затрудняется в угадывании звуков, незнакомых ему по тембру инструментов. Даже лица, обладающие наиболее совершенным абсолютным слухом, не в состоянии определять тонкие звуковые градации, возникающие при делении тона на части. Некоторые обладают способностью распознавать высоту звука, но не в состоянии сами извлечь звуки требуемой высоты (пассивный абсолютный слух), другие же могут не только различать, но по желанию воспроизводить звуки заданной высоты (активный абсолютный слух).

Наличие абсолютного слуха нередко (но отнюдь не обязательно) указывает на общую музыкальную одаренность. Проявляется он обычно в начале музыкального обучения. Обладать абсолютным слухом для пианиста полезно, но не обязательно. Зато ему совершенно необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно..

Человек способен «слышать звуки» воображаемые и записанные на бумаге, он способен произвольно оперировать своими звуковыми представлениями. Эта способность называется внутренним слухом. Подобно другим способностям, слух развивается в процессе деятельности, которая требует его участия. Необходимо добиться, прежде всего, чтобы вся работа за инструментом протекала при неустанном контроле слуха. Один из самых распространенных недостатков работы обучающихся – слабое участие в ней слуха. Нередко дети не следят за звуком на первом этапе изучения произведения. Объясняется это тем, что внимание их, а иногда и неопытного педагога, всецело «поглощается нотами», ритмом и аппликатурой. Весьма часто наблюдается невнимание к звуку и на среднем этапе изучения произведения, когда ученики стремятся получше «отстучать» каждую ноту грубым форсированным звуком. Фактически в результате подобной работы в процессе занятий лишь небольшая часть их действительно посвящена работе над звуком. Всё остальное время ребёнок играет невыразительным, «безликим» звуком и, сам того не замечая, наносит вред своему слуху. При таких способах «работы» приходится удивляться не тому, что ученики медленно развиваются в отношении слуха и техники владения звуком, но что они всё же, в конце концов, иногда оказываются способными слушать себя и играть выразительно, красивым звуком.

Между тем, насколько успешнее протекало бы музыкальное формирование ребёнка, если бы он действительно систематически, на протяжении всего времени занятия за инструментом проявляя заботу о качестве звука и работая над его улучшением.

Как говорит Г.Г. Нейгауз «Звук – должен быть закутан в тишину, покоиться в тишине, как драгоценный камень в шкатулке. Бережное и сосредоточенное отношение к звуку является необходимой предпосылкой художественного исполнения». Как важно не забывать о том, что эти слова действительно необходимая предпосылка художественного исполнения!

Для развития слуха важно приучать слушать произведение дифференцированно – улавливать различные голоса, мелодические и гармонические обороты и т.д.

Полезно также следить за исполнением музыки по нотам. Практику такого рода следует начинать как можно раньше. Это является хорошим упражнением в чтении с листа.

Успешному развитию мелодического слуха способствует систематическая работа над мелодиями различных типов и различной протяженности – начиная с коротких попевок, до мелодических контуров целого произведения.

Для развития тембрового слуха полезно слушать оркестр и играть в ансамбле. Важно также, чтобы педагог больше применял красочные сравнения и приучал ученика на фортепиано многое слушать как бы в оркестровом звучании. Совершенствованию внутреннего слуха благоприятствуют транспозиция по памяти знакомых произведения, подбирание и игра по слуху, а также сочинение музыки (желательно не только за роялем, но и без него) и импровизации.

Целесообразно, чтобы педагог приучал использовать во время изучения музыкальных произведений приёмы работы, требующие непременного и интенсивного участия внутреннего слуха, а именно: внутреннее проигрывание перед исполнением начальных тактов сочинения, исполнения аккомпанемента, одновременно с представление внутренним слухом мелодии, и наоборот, разучивание произведения по нотам без рояля, без нот, и без рояля (как рекомендовал Иосиф Гофман) и т.д. Разумеется большинство этих приемов работы можно использовать только с продвинутым учеником, но некоторые их них, как, например, первый, должен быть введён уже в младших классах школы.

Важно приучать во время работы над сочинением представлять нужное звучание. Полезно спрашивать ребёнка, какой характер звука, по его мнению, соответствует той или иной фразе. Вначале надо выбирать музыку, уже известную ученику, в первое время ответы часто бывают неопределённые, недостаточно конкретные. Постепенно, по мере художественного роста ребёнка и развития его внутреннего слуха, они становятся более содержательными.

Наряду со слухом важно всемерно развивать ритм ученика. Известно, что ритм – один из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Не говоря уже о многих произведениях моторного характера, где его роль становится особенно явной, он имеет громадное значение и при исполнениии лирических кантиленных пьес, в которых ритмические задачи на первый взгляд несколько заслоняются задачами звуковыми. Ритм тесно связан с метром. Это обстоятельство особенно важно учитывать при работе над произведениями, требующими при исполнении большой определённости метра. В таких случаях роль ритма при выявлении метрического начала становится особенно значительной. Одной из главных задач педагога должно явиться воспитание «живого», подлинного художественного исполнительского ритма. Тогда и ритмическое развитие ребёнка пойдёт по правильному пути и будет протекать более успешно.

Механичность исполнения часто обуславливается также равномерным и однообразным выделением сильных долей такта. Подобное «тактирование» не имеет ничего общего с подлинно художественным выявлением метра. Необходимо, чтобы ученик с детства приучался хорошо ощущать размер пьесы, выразительное значение сильных долей, являющихся во многих произведениях кульминационными звуками мотивов и других более крупных построений. Не менее важно, однако, с самого же начала приучать ребёнка исполнять не «по тактам», а «по фразам», т.е. исходя из более крупных музыкально осмысленных членений формы.

**Музыкальная память.**

Огромное значение для развития пианиста имеет музыкальная память. Ученик с хорошей музыкальной памятью обладает многими преимуществами. Он значительно скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, что даёт ему возможность быстро двигаться вперёд. Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти. Как и все способности, она поддается значительному развитию.

Иногда один вид памяти – преобладающий – сковывает развитие остальных. Наиболее часто, особенно у двигательно способных детей, «запоминают» прежде всего и главным образом «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе почти не участвуют. В результате, если в области моторики на выступлении, или концерте происходит «осечка», ученик останавливается и оказывается в беспомощном положении. Самое страшное для него при этом обычно даже не то, что он остановился, но что ему остаются непонятными причины остановки. Если дать ученику понять, что произведение выучено недостаточно хорошо на память, такое объяснение обычно действует отрезвляюще, особенно когда подкрепляется следующим опытом: педагог просит исполнить сочинение с разных мест, пропеть его мелодические контуры. Если оно было заучено на основе преимущественно двигательной памяти, эта задача не сможет быть разрешена и ученик убедится в том, что он произведение наизусть не знает.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что после того как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху» и «в голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает (разумеется если исполнитель достаточно внимателен, собран и активен).

В специальной литературе по вопросам психологии указывается на ряд факторов, способствующей быстроте, точности и прочности запоминания.

Важнейший из них – максимальная активизация процесса работы над сочинением. Исследователи, изучавшие проблемы памяти у людей умственного труда, подчеркивают значение интеллектуальной активности. Она необходима, разумеется, и для успеха занятий музыканта-исполнителя. Чем глубже он вникает в самое существо образа, в логику мелодического, ладогармонического и полифонического развития вплоть до всех мельчайших деталей текста – тем лучше он запомнит произведение.

Этого, однако, недостаточно. Художественная деятельность не может быть чисто интеллектуальной. А потому и качество запоминания музыкального произведения в большой мере зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой.

Музыканту, поскольку он воплощает свои замыслы в звуках, важно добиться и максимальной активности слуха, создающий необходимые условия для запоминания на основе слуховой памяти. Лучше услышать музыку – значит и крепче её запомнить.

Многие педагоги рекомендуют учить на память отдельные элементы произведения – голоса в полифонии, партию сопровождения в некоторых пьесах гомофонно-гармонического склада, требуют, чтобы ученик умел начинать с различных граней произведения.

В этом методе работы есть рациональное зерно: именно потому, что существует неразрывная связь между качеством слышания музыки и степенью знания её, выучивание отдельных кусков и элементов способствует не только большей прочности запоминания, но и лучшему слышанию произведения. Повседневная жизненная практика учит, что всё особенно интересующее человека укладывается в памяти быстро и легко, и, напротив, всё, к чему равнодушен, что вызывает скуку, запоминается с трудом и быстро забывается. Таким образом, заинтересовывая изучаемым произведением, мы создаём благоприятные условия для его запоминания. Объясняется это тем, что интерес – один из важнейших стимулов той активизации процесса работы, о которой шла речь выше.

Многочисленные опыты психологов, проводившимися с самыми различными испытуемыми, свидетельствуют о том, что направленность на запоминание, воля выучить наизусть способствует успеху дела.

Есть, однако, и другая категория исполнителей, для которых характерно непроизвольное запоминание.

Советский психолог А.А. Смирнов, исследуя этот вид запоминания, указывает, что он имеет место в практике актеров: некоторые из них не заучивают специально слова роли, а запоминают их в процессе осмысленной творческой работы над ней. Он справедливо говорит, что активность процесса работы может компенсировать отсутствие специальной направленности на запоминание и сделать непроизвольное запоминание более эффективным, чем произвольное. С подобным же явлением мы постоянно сталкиваемся и в практике музыкантов-исполнителей.

Способность к непроизвольному запоминанию обычно сильнее выявляется в детстве и затем постепенно ослабевает.

В действительности произвольное запоминание, как и непроизвольное, должно осуществляться на основе деятельности различных видов памяти. При выяснении того, как оно протекает, важно обратить внимание на многие факторы – в первую очередь на необходимую активность слуха, интеллекта и моторики (а иногда и зрения). Надо добиваться, чтобы ученик, вслушиваясь, вдумываясь и выгрываясь в произведения, старался словно создать соответствующие отпечатки услышанного, продуманного и сыгранного. При осознании логики развития важно уяснить закономерности повторений, встречающиеся в них черты различий и ряд других моментов, облегчающих запоминание.

Один из существенных моментов, на который важно систематически обращать внимание ребёнка, - точное воспроизведение при игре на память текста и всех имеющихся в нотах указаний исполнительского характера. Необходимо бороться с распространённым явлением - особенно у детей – приблизительным выучиванием произведения, когда упускаются многие детали. В результате этот вкрадываются неточности, от которых впоследствии очень трудно избавиться. Поэтому пока ребёнок не разберётся как следует в произведении, не научится грамотно его исполнять по нотам, не следует требовать от него игры наизусть.