

Управление по культуре администрации
муниципального образования «Город Саратов»
муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №3»

Е.Н. Гаврилова, Н.В.Козлова, И.А. Коляда

**Особенности начального этапа обучения
по программе «Фортепиано» для учащихся
инструментальных отделений ДМШ и ДШИ**

Методическое пособие

2019 год

СОДЕРЖАНИЕ

- I. Введение
 - II. Особенности преподавания предмета «Фортепиано» в ДШИ и ДМШ.
 - III. Методика проведения занятий с начинающими.
 - 1. Знакомство с клавиатурой.
 - 2. Работа над первоначальными навыками.
 - 3. Развитие технических навыков.
 - IV. Формы развития творческих способностей на начальном этапе обучения.
 - 1. Развитие слуха.
 - 2. Воспитание чувства ритма.
 - 3. Воспитание навыков чтения нот с листа.
 - 4. Подбор по слуху и транспонирование.
 - 5. Ансамблевое музицирование.
 - V. Заключение.
- Список литературы.

I. Введение.

Фортепиано, как ни один из существующих инструментов, обладает богатейшими воспроизводящими возможностями. На рояле можно исполнить музыку любых жанров и стилей. Игра на фортепиано представляет не ограниченные возможности для развития творческого воображения, ведь богатство и разнообразие тембров на фортепиано неисчерпаемо. С.Фейнберг писал: «...Рояль способен на свой лад интерпретировать любое музыкальное явление» [20]

Владеющему фортепиано доступен любой музыкальный материал, что делает данный инструмент пригодным не только для творческих целей, но и воспитания и обучения; ещё в 1899 году В.Гутор [8], в частности, писал: «...фортепиано самый удобный и полный инструмент для изучения музыки...».

Известно, что профессиональному развитию юного музыканта способствуют различные виды музыкальной деятельности: изучение музыкально-теоретических и хоровых дисциплин, прослушивание музыки и др., однако процессы развития учащегося протекают более эффективно, когда он оперирует материалом практически. Именно такую возможность и предоставляет ему музыкальное исполнительство, в том числе, фортепианное. Здесь необходимо учитывать одну из закономерностей психологического порядка, в силу, которой «реальное, «предметное» действие ведёт к значительной интенсификации процессов внутреннего развития». Таким образом, подкрепление интеллектуальных операций деятельностью, связанной с практическим воспроизведением усваиваемого материала (в данном случае – изучение фортепиано не пианистами), наиболее плодотворно.

Учебный предмет фортепиано является основным предметом обязательной части дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области музыкального искусства.

Задачей данного пособия является отразить специфику начального этапа обучения по программе «Фортепиано» для учащихся инструментальных отделений ДМШ и ДШИ. В работе отражены особенности занятий с учащимися отделений народных, струнных, духовых инструментов. Пособие представляет собой

методические рекомендации для преподавателей и нотное приложение для работы с учащимися.

Основной целью авторов было поместить все необходимые упражнения и произведения в одно пособие для удобства в работе. Все примеры подобраны из известных педагогической практике сборников, но выстроены в более удобном порядке по нарастанию трудности и разделены на части с учетом возможностей детей.

Данная работа не претендует на бесспорность и новаторство, а является результатом практической деятельности авторов. Надеемся, что представленное пособие будет полезно молодым преподавателям, а также более опытным педагогам, которые интересуются данной тематикой.

II. Особенности преподавания предмета «Фортепиано» в ДШИ и ДМШ.

Основное положение общей педагогики – связь обучения, воспитания и развития – находит естественное отражение в принципах первоначального фортепианного обучения. Искусство всего же обучения заключается в умении найти на каждом этапе необходимый комплекс средств для гармонического развития ученика, и предмет «Фортепиано» является тому подтверждением.

В основные задачи обучения входят:

1. использование преимущества инструмента для развития гармонического и полифонического слуха учащихся;
2. научить чтению с листа, цель которого – расширить обще-музыкальные возможности ученика и его кругозор;
3. призвать занятия на фортепиано в посредники между специальностью, сольфеджио, музыкальной литературой.

В свое время педагог Ленинградской консерватории Н.Н.Загорный впервые в музыкально-педагогической литературе сформулировал основы специфики методики предмета «Фортепиано». “Задачи, которые ставит повседневная жизнь музыканту той или иной специальности, являются отправной точкой в определении объема технической программы курса игры на фортепиано для музыканта-непианиста”. [9]

Далее автор называет круг задач, которые призван решить курс фортепиано:

- развитие фортепианной техники;
- разучивание пьес разных стилей, фактуры;
- игра в ансамбле; аккомпанементе;
- чтение с листа.

При работе с учениками в классе фортепиано педагогу-пианисту приходится сталкиваться с проблемой, которая является одной из самых основных в вопросах технического и музыкального развития: непроизвольное перенесение на фортепиано определенных игровых навыков и приемов, наработанных в процессе занятий по своему специальному инструменту.

В результате чего, в основе технического и музыкального развития лежит его взаимосвязь с основной специальностью ученика при взаимодействии общих и специфических принципов различных исполнительских методик. То есть, наиболее

коротким и удобным к успешному приспособлению к новому инструменту будет путь аналогий и противопоставлений с основной специальностью ученика. В связи с этим, можно выделить как ряд специфических недостатков, характерных для исполнителей на различных инструментах, так и общие.

Этим основным недостатком, который присущ исполнителям на самых различных инструментах при игре на фортепиано, является недостаточная пространственная свобода, а именно: чрезмерное напряжение мышц плеча, предплечья, так же напряжения, возникающие в мышцах, не занятых в игре - мышцы лица, шеи, спины и т.д. Самым сложным при игре на фортепиано является то, что необходимо все время интенсивно чувствовать весь инструмент. Очень важную роль играет посадка за инструментом.

Тело учащегося должно иметь возможность свободно двигаться во всех направлениях, чтобы обеспечить движениям рук полную свободу. Высота посадки определяется исходным игровым положением предплечья, локтя и плеча. Предплечье и локоть при поставленных на клавиши пальцах должны находиться на уровне клавиатуры или чуть выше. Нужно следить за тем, чтобы ноги могли прочно упираться, слишком глубокая посадка будет препятствовать опорной роли ног и делать неуверенными движениями корпуса.

Эти требования в достаточной степени общеизвестны. Но, для баянистов, народников-струнников, виолончелистов, то есть инструменталистов, сидящих во время исполнения, нужно обязательно учитывать особенности их посадки при игре на своем инструменте и должным образом способствовать адаптации учащихся к новому инструменту.

По сравнению с учащимися других специальностей у баянистов и пианистов в посадке есть ряд общих черт, но эта общность при непосредственном практическом рассмотрении оказывается весьма приблизительной. Понятия удобства для баянистов и пианистов являются абсолютно разными. Характерной чертой для баянистов является то, что ноги ставятся на ширину плеч, являясь опорой для инструмента, причем правая нога ставится под прямым углом, а левая несколько выдвигается вперед, а также то, что исполнитель сидит довольно глубоко на стуле. Все эти навыки баянисты автоматически переносят и на фортепиано. Поэтому в работе с баянистами

над фортепианной посадкой важно помочь ощущать в корпусе опору, связанную с функцией педализации, свободой движения стопы и пальцев ног, с необходимостью сидеть на краю стула.

В посадке у народников-струнников и пианистов есть общие черты - сидят на передней половине стула, левая нога ставится на пол на полную ступню. Правильная посадка у них требует сидеть, слегка подав корпус вперед.

Но серьезной ошибкой было бы заранее раз и навсегда устанавливать положение корпуса, так как эмоциональное содержание исполняемого произведения оказывает воздействие на все наши движения и в первую очередь на положение тела. Соответственно, эмоциональное и музыкальное представление должны определять положение корпуса, а не наоборот. Как говорил Г.Нейгауз «для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела от пальца до всего туловища».[16]

Одна из особенностей игры на фортепиано, в отличие от других инструментов, состоит в том, что исполнитель один, без помощи сопровождения, должен не только охватить все элементы музыкальной ткани в их совокупности, но и выявить мельчайшие детали. Можно сравнить пианиста с оркестром, в котором он является и дирижером, и исполнителем всех партий. Чтобы выполнить эти задачи, учащийся должен обладать целым комплексом навыков, среди которых основное место занимает способность координации. Это особенно важно для учащихся класса фортепиано, так как умение правильно скоординировать все составные части музыкальной ткани служит залогом двигательной-технической свободы, которую довольно часто ищут в чисто мышечном освобождении аппарата.

Существует ряд причин, которые усложняют процесс развития координации при игре на фортепиано учащимися-инструменталистами.

Даже один фортепианный текст представляет уже значительную трудность, которая заключается в необходимости одновременной читки двух нотоносцев в разных ключах, в другом обозначении аппликатуры. Для баянистов основной сложностью является то, что при игре на баяне функции рук четко разграничены. На левую руку возлагается ряд задач, среди которых на первый план выдвигается задача по обеспечению работы меха, к тому же баянная клавиатура левой руки строится, в

отличие от правой и фортепианной, по кварто-квинтовому принципу и имеет набор готовых аккордов. Все это неблагоприятно отражается на технике левой руки, которая развита значительно менее правой.

Совершенно аналогичные недостатки, но относящиеся к правой руке, характерны для исполнителей на тех инструментах, где основной функцией правой руки является удержание смычка или медиатора. Сюда относятся исполнители на струнно-смычковых инструментах, домристы, балалаечники.

Следовательно, для всей этой группы инструменталистов характерно разграничение функций рук, а при игре на фортепиано равенство функций рук – норма, к которой им необходимо привыкать.

При работе над развитием координации необходимо учитывать, что это явление многослойно. Оно включает в себя: мышление и слух, так как игровые движения зависят и даже определяются мысленно-звуковой картиной, сложившейся в представлении исполнителя. Важная роль принадлежит технике, потому что от этого зависит способность игрового аппарата к гибкому взаимодействию всех его звеньев.

По мере усложнения пианистических задач следует закреплять у ученика умение следить за горизонтальным развитием музыкальной ткани. Здесь может помочь проведение различных сопоставлений с исполнением на основном инструменте ученика: духовику предложить сыграть мелодию на «полном дыхании», исполнителям на струнно-смычковых инструментах – как бы на «одном смычке» и т.д.

Так как многие учащиеся-инструменталисты играют в различных ансамблях, то помочь овладеть сочетанием мелодической линии и аккомпанемента помогает аналогия с соотношением звучания в ансамбле мелодии, исполняемой солирующей группой инструментов и аккомпанемента сопровождающей группой. Этот путь для них наиболее доходчив, так как, если чисто двигательное ощущение не может у них присутствовать в силу специфики их инструментов, то слуховое уже достаточным образом сформировано.

Сложностью при обучении игре на фортепиано учащихся практически всех специальностей является особенность фортепианного звукоизвлечения. На фортепиано момент взятия (начало звука) определяет характер и силу звучания.

Никакое дальнейшее воздействие на звук невозможно, так как его стационарная часть неуправляема, звук неуклонно затихает. В результате непонимания этой специфики фортепианного звукоизвлечения учащиеся все усилия сосредотачивают на клавише, так как хотят выразить напряженность эмоций напряжением мышц и прижимают клавишу до дна после ее взятия. Таким образом, основной сложностью является необходимость достижения мягкого, певучего звука при отсутствии излишнего давления на клавишу.

Процесс адаптации учащихся-инструменталистов в классе фортепиано должен начинаться с уяснения ими природы фортепианного звукоизвлечения. Очень полезно объяснить ученику и показать устройство фортепиано: при ударе по клавише приходит в движение молоточек и ударяет по струне, таким образом, сразу обнаружится естественность игры не «по клавишам», а с помощью клавиш по струнам. Целесообразно рекомендовать ряд упражнений, которые помогли бы конкретизировать теоретические представления о способах звукоизвлечения на фортепиано. Например: предложить, взяв клавишу, дослушать ее до полного затухания и только потом взять следующую, таким образом на практике осмысляя характер стационарной части фортепианного звука. И, наоборот, можно предложить ученику нажать какую-либо клавишу и с силой давить на нее, слушая, становится ли от этого звук ярче.

Также избавиться от излишнего давления в клавиатуру помогает проведение аналогий с любым физическим действием, например ходьбой, основным условием которой является, прежде всего, естественность. Если у ученика слабые пальцы по природе, то они могут прогибаться из-за желания играть более громко, неестественным звуком.

По этому поводу К.Н. Игумнов говорил: «Так же как нельзя ходить, продавливая пол ногами, так нельзя и играть, продавливая пальцами клавиатуру».[14] Важно ощущать клавишу, осознавать зависимость между силой нажатия и силой звука. При необходимости лучше играть тише. В помощь ученику можно дать упражнение на беззвучное, мягкое нажатие клавиши.

Момент соприкосновения пальцев с клавишей очень важен, так как именно в это время извлекается звук, что очень актуально для всех инструменталистов, потому что

у них этой зависимости между силой нажатия и силой звука в такой степени не наблюдается. У баянистов интенсивность звука зависит от работы меха, у домристов и балалаечников – от качества тремолирования, у струнников – от интенсивности и амплитуды работы смычком, у духовиков от дыхания.

Все вышеизложенные вопросы, а именно: свобода в пространстве, координация, качество звучания находятся в неразрывной связи с необходимостью применения веса всей руки. Для всех инструменталистов это понятие принципиально новое. Лишь в некоторой степени оно присутствует у струнников, т.к. степень динамического нарастания зависит у них от степени давления смычка на струны. У домристов такой взаимосвязи нет, в связи с тем, что звуковые нарастания у них осуществляются путем активизации зажима медиатора. На баяне в связи с вертикальным положением клавиатуры ощущение веса руки практически отсутствует. На фортепиано же от этого зависит качество звука, штриховые навыки, координационная свобода всего исполнительского аппарата. Нужно постоянно об этом помнить при обучении инструменталистов игре на фортепиано.

Настоящим «камнем преткновения» для баянистов является неразвитый и напряженный первый палец, к тому же подчас висящий ниже уровня клавиатуры.

Это объясняется тем, что баянисты в основном играют 4-х пальцевой позицией. Проблема первого пальца обычно стоит и перед учащимися-инструменталистами других специальностей, в связи с тем, что и народники-струнники и учащиеся струнно-смычкового отделения используют 4-х пальцевую аппликатуру. Этот недостаток происходит из-за того, что работа первого пальца подменяется вращательным движением предплечья.

Для того чтобы заиграл первый палец, нужно играть именно пальцем, не заменяя его работу действиями других мышц. Внешним признаком развитости первого пальца являются приобретение им закругленной выпуклой формы и увеличение управляющей его движением мышцы. Развитию первого пальца способствуют следующие упражнения: доставать первым пальцем квинту при задержании пятого пальца; взять третьим пальцем звук, а первым брать звуки с разных сторон от третьего.

Частым недостатком при работе первого пальца является то, что учащиеся не ставят его на кончик, что уже почти обеспечивает правильное положение (наготове) других пальцев, а кладут его на клавишу всем суставом. Здесь целесообразно будет использование специальных упражнений для первого пальца, например, упражнения Е.Ф. Гнесиной, которые развивают свободное и самостоятельное движение первого пальца. [7]

Одним из недостатков, наиболее часто встречающихся у учащихся-инструменталистов, является вялость и пассивность игрового аппарата при звукоизвлечении. Для активизации пальцев можно предложить ученику технически трудные места в произведениях проработать на *staccato*, по принципу *pizzicato* на их основном инструменте.

В исправлении этого недостатка следует уделить особое внимание вопросу о медленной игре, что часто бывает актуально для учащихся самых различных специальностей. Как известно, не так-то просто заставить ученика играть медленно по той же причине несовпадения желаемого и действительного. Возможно, поможет убедить ученика в необходимости игры в медленном темпе то, что и на их основном инструменте этот способ является обязательным.

Э.Г. Гилельс сказал: «Весь процесс выучивания вещи проходит в виде медленной, крепкой игры». Но необходимо предостеречь ученика, чтобы “медленно и крепко” не стало тождественным “грубо и резко, жестко”, чтобы даже медленная рабочая игра всегда была связана с певучим звуком, с проблемами художественного плана.

В формировании технических навыков, двигательной свободы играет существенную роль работа над гаммами, т.к. усвоение гамм, аккордов и арпеджио необходимо ученику для овладения основными формулами, из которых развиваются разнообразные варианты фортепианной фактуры.

В данном вопросе важно найти “золотую середину” между двумя проблемами: а) при работе над гаммами важно приучать ученика к рационализации его труда, время, уделяемое им должно быть строго ограниченным; б) нельзя допускать чисто формального изучения гамм, т.к. правильное их использование способствует

развитию ровности и беглости пальцевых движений, пространственной свободы, владению нюансировкой и различными способами звукоизвлечения.

В практической работе с учащимися каждый педагог будет вносить в процессе преподавания собственную инициативу, прибегая к самым различным вариантам упражнений и применяя их в зависимости от конкретных условий педагогического процесса.

III. Методика проведения занятий с начинающими.

Одним из самых важных этапов в профессиональном обучении музыканта является начальный период, когда происходит первое знакомство ученика с инструментом, закладываются базовые слуховые и физические ощущения. От того, каким образом была проведена эта работа, зависит многое, и недостатки в ней могут сказаться даже через годы. Начальный этап обучения наиболее сложный и ответственный. Он основа всего дальнейшего отношения ученика к музыке, инструменту, занятиям. Это база для всего последующего музыкального обучения.

От педагога помимо высокой музыкальной квалификации требуется наличие особых психологических, волевых и нравственных качеств. Уважение и авторитет педагога особенно важны на таком раннем этапе, где большую роль играет личность учителя. Во многом именно от этого зависит отношение ученика к занятиям.

Рассказывая о своей работе с учениками младших классов, трудно претендовать на какую бы то ни было универсальность: к одной и той же цели можно прийти разными путями. В методической литературе много противоречивых высказываний, мнений. И очень важно, не меняя кардинально устоявшихся принципов, найти близкие по стилю, по "духу" способы достижения определенной цели. Длительная работа на одном и том же материале позволяет превратить его в основу, в которой суммируются многие педагогические находки.

Педагог, ведущий занятия с маленькими учениками, должен уметь создавать на уроках непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать в них игровое настроение, пробуждать их воображение. При этом педагог обязан не только учить музыке, но, что не менее важно, воспитывать музыкой.

Очень важно, вводить занятия музыкой в жизнь ребенка естественным путем, нисколько не отрывая его от привычной детской жизни и, тем более, не вытесняя из детского бытия ничего, что кажется малышу приятным и необходимым (любимые игры, игрушки). Трудовые обязанности ребенок узнает позже, а сначала надо открыть ему чудесную, загадочную страну музыки, помочь полюбить ее, не нарушая естества ребенка.

Поскольку главнейшей из первоначальных задач является "зажечь", "заразить" ребенка желанием овладеть языком музыки, не отрывая его от естественной для его возраста "игровой фазы", необходимо строить урок в форме увлекательной игры.

Можно выделить несколько общих характерных психофизических черт, которые нужно учитывать при работе с учениками младших классов.

Во-первых, дети этого возраста не способны надолго сосредоточиться на какой-либо проблеме. Поэтому содержание урока должно быть составлено разнообразно и красочно, чтобы в течение всего времени интерес у ребенка не слабел.

Во-вторых, малыши отличаются любознательностью, которая должна обязательно удовлетворяться.

В-третьих, ребенок легко воспринимает новое, но также быстро забывает. С этой особенностью нужно обязательно считаться и взять за правило постоянно возвращаться к пройденному материалу.

В-четвертых, мыслительный процесс детей не позволяет им воспринимать и усваивать большое количество информации, особенно при концентрированной ее подаче. Поэтому принуждение к спешке, быстрой реакции приведет к отрицательным последствиям, так как несет беспокойство, страх, поспешность.

В-пятых, дети младшего возраста имеют свойство мыслить в конкретных образах.

Отсюда вытекает принцип: сначала рассказывать, а потом вводить какое-либо образное обозначение.

Игру на инструменте ребенок должен воспринимать как новое развлечение. Задача педагога - направить это развлечение. Для этого можно использовать все, что будит воображение ребенка: музыкальный материал и рисунок, текст песенок-подтекстовок (желательно сочиненные самими детьми самостоятельно или с помощью педагога), рассказ, сопровождающий игру, задачи - головоломки.

Например:

1. Более сильные – более слабые звуки.
2. Отгадывание настроений (колыбельная, марш, гроза, игра со скакалкой).
3. Звуки, которые держаться "за руки" и "подпрыгивающие" звуки. (Легато и стаккато).

Все это помогает конкретизировать музыкальный образ, постигать трудную для детей музыкальную грамоту и даже находить нужные движения рук. Педагог, занимающийся с учеником младшего возраста, должен проявлять большое внимание, такт и строить свои уроки каждый раз по-новому, в зависимости от характера, способностей, знаний ученика.

Успех в занятиях с детьми наполовину подсказан их собственной фантазией и воображением.

Пьесы и упражнения должны быть легкодоступны детскому наивно - сказочному восприятию и направлены на выполнение конкретно поставленной задачи, будь то постановка рук, приобретение начальных пианистических навыков или усвоение нотной грамоты.

Одно из условий в ранних занятиях – суметь привлечь к себе симпатии ученика. Педагог не может надеяться, что ребенок полюбит музыку, если ему не стала близка личность преподавателя. Важно создать непринужденную обстановку, чтобы ребенок полностью раскрылся. Это поможет решить одну из главнейших задач – свободу рук и естественность движений для передачи музыкальных мыслей и чувств.

Начиная занятия с маленькими детьми, прежде всего надо стараться не отпугнуть их чем-то слишком серьезным, что может показаться им утомительным или скучным. Интерес и желание в большей мере, чем все остальное, служат залогом успеха в обучении. Часто бывает, что с проснувшимся интересом к музыке, она сама помогает проявлению и развитию необходимых, специфических для музыканта данных: слуха, памяти, чувства ритма и т.д.

Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой, можно постепенно вводить ребенка в более узкий круг профессиональных навыков. И переходя к профессиональному обучению, следует в первую очередь стараться как можно легче и понятнее преподносить ребенку необходимые знания. Вместе с их основами формируются музыкальное мышление, и воспитывается воля к труду.

Знакомство детей с музыкой нужно начинать с доступного и понятного им музыкального материала.

Метод и специфику занятий чаще всего может подсказать сам ребенок. Наши уроки должны быть построены на одновременном развитии всех важных для

музыканта условий обучения. Каждый урок сочетает в себе: 1) знакомство с клавиатурой, 2) гимнастику и постановку рук, 3) развитие слуха, ритма, памяти, 4) основы нотной грамоты.

1. Знакомство с клавиатурой.

Рассматривая строение инструмента, ученик впервые знакомится с клавиатурой, изучает регистры: нижний, верхний, сравнивая их с голосами животных, тембрами различных музыкальных инструментов. Такие аналогии и подбор по слуху, какой-либо песенки, которую ученик может разучить с помощью педагога и сыграть одним пальцем на фортепиано, помогают ребенку легче запомнить, что вправо звуки повышаются, влево - понижаются, а в дальнейшем освоить знаки альтерации.

Не помешает рассказать ребенку о чувствительности фортепиано. О том, что оно не любит, когда с ним грубо обращаются и, что на резкий удар оно отвечает острым, неприятным для слуха звуком. В связи с этим уже при первых попытках звукоизвлечения надо научить ребенка, чтобы он следил за гибкостью рук и прислушивался к звучанию.

Необходимо обратить внимание ребенка на два цвета клавиш, объяснить группировку черных клавиш и деление клавиатуры на группы-октавы.

Сделать клавиатуру более близкой и понятной могут помочь различные игры, упражнения. Всем известная считалочка: "До, ре, ми, фа, соль, ля си. Едет зайка на такси. До, си, ля, соль, фа, ми, ре. Ест морковное пюре", позволяет изучить последовательность расположение белых клавиш в прямом и обратном движении, что подводит к такому понятию, как октава. Немного позже учим их названия.

Что касается черных клавиш, то до того момента, пока ученик не станет свободно ориентироваться по белым, мы их называем "секретами". Позже нужно объяснить ребенку деление октавы на тоны - полутоны, для первых шагов обучения игра на черных клавишах очень удобна, так как они выделяются цветом и упорядоченностью расположения. Поскольку черная клавиша изолирована, ее легче "взять" одним пальцем при собранном положении остальных.

Кроме того, черная клавиша узкая, а это заставляет нацелиться и исключает игру прямым пальцем. Это позволяет сохранить высокую позицию. Можно поиграть

упражнение: "кукушка" - перелетает с ветки на ветку. Интервал терция с переносом через октаву и обратно.

Вот несколько упражнений, которые помогают ребенку чисто визуально, техническими приемами, научиться ориентироваться на клавиатуре, закрепить навыки правильной посадки и постановки рук:

"Кластеры" на двух - трех черных клавишах.

"Вертолет" - извлечение одного звука. Цель - научиться брать звук сразу и непосредственно, одним движением, без прицеливания или остановки. Выполняется двумя руками одновременно определенным пальцем, по определенным нотам от середины клавиатуры и обратно. Звуки исполняются различными длительностями, начиная с длинных к более коротким.

2. Работа над первоначальными навыками.

"Лепку" игрового аппарата ребенка необходимо начинать с первой минуты занятий. При этом следует добиться полной свободы тела и мягкости рук. Показывать приемы следует в живой и увлекательной форме и так, чтобы ученик сам убедился в их правильности и удобстве на собственных ощущениях. Например, для того, чтобы помочь ребенку избавиться от "зажатости", надо научить его, во-первых, воспринимать разницу в ощущении напряженной и свободной руки, а, во-вторых, услышать зависимость качества звука от изменения состояния руки. Для этого педагогу полезно сыграть простенькую мелодию тремя способами:

- а) напряженной рукой с жесткими пальцами;
- б) преувеличенно расслабленной рукой;
- в) свободной, но организованной рукой, и предложить ученику внимательно послушать, в каком случае мелодия звучит лучше. Обычно дети правильно выбирают (в данном случае) третий вариант.

При повторном проигрывании этими тремя способами, ученик может придерживать руку педагога, чтобы почувствовать, что перемена качества звучания зависит от изменения состояния руки.

Вопросу организации движений пианиста большое внимание уделила в своей практике педагог и пианистка А.Шмидт - Шкловская, занимавшаяся изучением

поиском рациональных приемов игры. В своей брошюре "О воспитании пианистических навыков" [23] она приводит множество упражнений, помогающих правильно сформировать осанку и взаимодействие всех частей игрового аппарата.

Сидеть за инструментом следует спокойно, удобно и прямо, допустим лишь небольшой наклон вперед. Плечи опущены, дыхание ровное и свободное. Сохранить осанку помогает хорошая опора на ноги, поэтому важно подобрать подставку необходимой высоты под ноги. Выработке такой осанки помогают различные упражнения:

Стоя:

а) поднять руки в сторону от корпуса и произвольно опустить их, сознательно сосредоточившись на полной пассивности их падения.

б) размашистыми движениями вращать вытянутыми руками вокруг корпуса и над головой с ощущением абсолютной свободы плечевых суставов.

в) поднять плечи и внезапно легко и непроизвольно опустить их. Сидя: а) оперев локоть о ладонь другой руки, двигать предплечья

вверх - вниз, одним движением, без остановки в крайних точках.

б) описывать круги предплечьем, оперев локоть о ладонь другой руки.

в) подвесить кисть, опершись тремя средними вытянутыми пальцами о край стола. Рука висит безвольно с ощущением тяжести в локте. Отвести ее в сторону от корпуса (пальцы остаются на столе, после чего внезапно опустить и дать возможность самостоятельно колебаться вплоть до остановки).

Основную нагрузку при игре несут самые сильные и выносливые мышцы плеча, спины, груди и плечевого пояса. Очень часто зажатость этих мышц мешает работе ученика.

Наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно легче и скорее изменить. Поэтому нежелательны такие встречающиеся крайности, как прижатые, опущенные или неестественно раздвинутые локти, затрудняющие игру и вызывающие напряжение.

Педагог должен знать природные возможности пианистического аппарата, уметь анализировать состояние ученика, понимать и чувствовать, какие движения

вызывают неудобства, чтобы вовремя прийти на помощь. Ведь самого ребенка его ощущения во время игры не занимают, и он часто даже не замечает напряжения.

Организованность движений должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Возникают напряжения легко, а избавиться от них трудно. Распознаются излишние напряжения различными способами. Одно из них – слуховое восприятие. Для игры скованных исполнителей характерно форсирование звука.

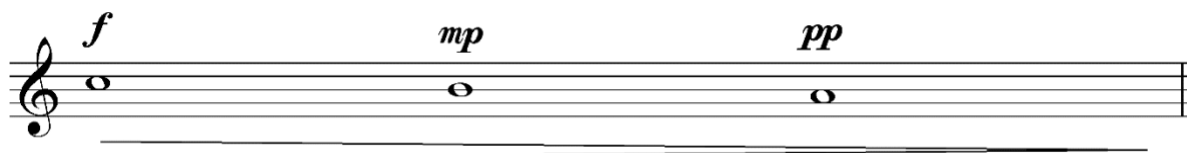
Другой способ – субъективные ощущения исполнителя - чувство скованности, быстрое утомление, впоследствии могущее перейти в боль. Наконец, напряжение заметно по внешнему виду исполнителя.

3. Развитие технических навыков.

Первый двигательный навык, с которого обычно начинается обучение - *pop legato*. Этот прием связан с использованием свободного, пластичного движения всей руки. Мягкий подъем, начинающийся небольшим плавным движением локтя в сторону, чувство отдыха кисти при этом, затем плотное погружение руки в клавиатуру на кончик пальца без удара, чему способствует легкий прогиб кисти.

Правильность движения проектируется полнотой и напевностью извлекаемого звука. Приступая к работе над упражнениями необходимо следить за качеством звучания. Нужно уметь направлять внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. Воспитание "слышащих" пальцев, способных предчувствовать соотношение между тонами - одна из главных задач фортепианного обучения на его начальной стадии.

В целях улучшения слухового контроля нужно, чтобы ученик слышал три стадии звукоизвлечения: взятие, звучание, затухание.

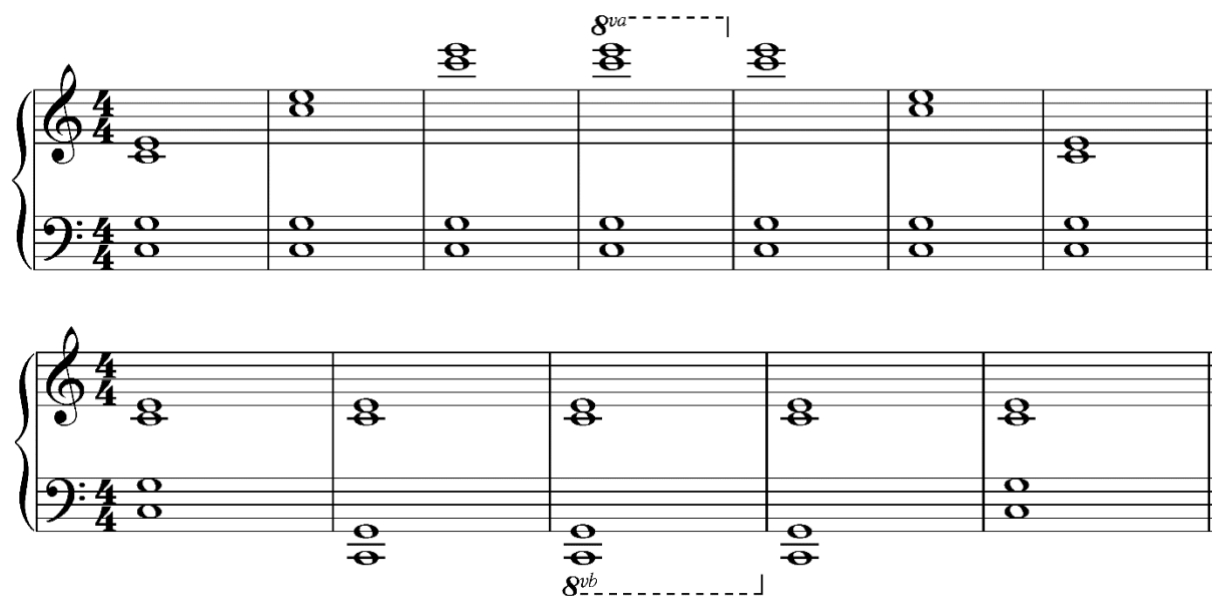


Смысл состоит в том, что каждый звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате затухания предыдущего.

Нужно стараться постоянно обращать внимание ученика, учить его больше слушать, думать, а не играть механически. Упражнения *non legato* целесообразнее играть сначала третьим, самым устойчивым пальцем, затем вторым и четвертым. После этого можно подключать к работе пятый и первый пальцы. Необходимо внимательно следить за первым пальцем, который должен быть слегка закруглен.

Введение первого и пятого пальцев связано у ученика с определенными трудностями, поэтому для этих пальцев педагог дает дополнительные упражнения.

Чтобы найти удобное и естественное положение руки, полезно играть терции и квинты вначале отдельными руками, затем можно постепенно усложнить задачу. Например: левая рука играет квинту в малой октаве, правая – терцию, перемещая ее через октаву плавным, свободным движением. И наоборот, правая рука играет в первой октаве терцию, а левая перемещает квинту через октаву вверх и вниз.



Даже в самых сухих упражнениях важно не забывать о специфике мышления детей младших классов, о том, что нужно постоянно поддерживать интерес к происходящему. Для того чтобы малыш не заскучал, играя эти упражнения, можно создать какие-либо яркие образы. Например, назвать первое упражнение "кузнечики", а второе - "слоны" или "спуститься на глубину моря".

Все упражнения должны иметь четкое ритмическое оформление, темп их медленный, но не слишком, чтобы не разрывалась их мелодическая линия.

Каждому ребенку для налаживания первых игровых навыков нужны свои слова и своя система образов. Если на уроке мальчик, то можно попросить его представить,

что рука - это парашют, а палец - парашютист, который перелетает с места на место. Если на уроке девочка, то ее рука – птичка, которая перелетает с ветки на ветку.

В любом случае играет вся рука от плеча, а кончик пальца ощущает вес всей руки. При переносе руки с клавиши на клавишу пальцы должны быть направлены все время вниз, как гроздь винограда. Кисть "дышит" - поднимается и опускается. Рука от плеча совершенно свободна (плечи не поднимать). Необходимо проверять свободу кисти (учитель вращает кисть ученика, когда его пальцы находятся на клавишах), а также свободу локтевого сустава (периодически поддерживать руку ребенка).

Налаживание первых игровых навыков требует от учителя постоянного внимания к ученику и помощи ему. Поддерживать его локоть, проверять свободу запястья, поправлять его руку нужно незаметно для ученика, до тех пор, пока его движения не приобретут естественность. Примерные музыкальные произведения для работы над *non legato* предложены в приложении. (Первый раздел, страницы 1-6).

Как только прием *non legato* будет хорошо освоен, нужно переходить к самому трудному и главному – игре *legato*, то есть связному исполнению нескольких звуков, пока только в одной позиции. *Legato* должно возникать на основе спокойно и естественно переступающих пальцев. Во всех упражнениях на *legato* должна постоянно присутствовать хорошая артикуляция, которая предполагает не только достаточную активность пальцев, но и своевременный их подъем после звукоизвлечения. Очень важно, чтобы ученик не поднимал каждый следующий палец слишком рано, т.к. заранее поднятый палец фиксирует кисть, мешает ощущению ее пластичности.

Обучение игре *legato* следует начинать с упражнения на два связных звука, играемых всеми парами, начиная со второго и третьего пальцев, как наиболее устойчивых. Первый звук следует играть глубоко с опорой (тем же движением, что и в *non legato*), в это время другие, не играющие пальцы, не лежат на клавиатуре, а слегка приподняты. Затем плавно переступаем на соседнюю клавишу так, чтобы второй звук был сыгран мягче, легче, при этом рука уже приподнимается. Кисть и запястье должны быть гибкими, дающими возможность хорошо ощущать перенос

опоры с одного пальца на другой, а в дальнейшем (при игре более протяженных последований legato) общую направленность мелодических линий.

Чтобы дети внимательнее и с большим интересом играли такое упражнение, можно исполнять его со словами, в которых ударный первый слог. (Мама, Катя, Маша).

Затем следует играть упражнения на три, четыре звука и, наконец, пятипальцевые. Для этого полезно использовать формулу Шопена (игру упражнений из звуков e, fis, gis, ais, h или his), которую он считал наиболее удобную для организации руки пианиста.

Попутно ученик усваивает и объединяющие движения, при которых кисть слегка отводится к пятому пальцу. Эти движения кисти необходимы для плавного исполнения legato, для выразительности, а также ощущения "дыхания" руки.

Трудность фортепианного legato состоит в том, что сам по себе затухающий звук фортепиано не певуч. Сыграть певуче, значит сохранить в инструментальном исполнении идею вокальности, то есть характер выразительности, присущий поющему голосу.

Чтобы в legato был глубокий и певучий звук, нужно научить ученика переносить опору с одного пальца на другой. Если палец продолжает держать клавишу, а рука уже не чувствует опору и при этом поднимается кисть, то новый звук повлечет за собой толчок.

На воспитание опоры в каждом пальце хороши упражнения Е.Ф. Гнесиной [7]:

5-4
4-3
3-2

пр.р.

6

и т.д.

3-2
4-3
5-4

л.р.

6

и т.д.

5-4
4-3
3-2

пр.р.

и т.д.

3-2
4-3
5-4

л.р.

и т.д.

5-4-3
4-3-2
3-2-1

пр.р.

и т.д.

Левая рука играет так же, но по полутонам вниз.

Особое внимание следует уделить первому пальцу, так как от его подвижности и легкости будет зависеть качество звука в гаммах и пассажах. Первый палец должен опускаться на клавишу без толчка и без опоры на него всей рукой. Поэтому полезно поработать над следующим упражнением:

2 1 2 1

и т.д.

5

и т.д.

1 1 1 1 1 1 1 1

Все примеры играть аналогично и левой рукой.

Для развития пятипальцевой техники существует множество различных, по-своему интересных упражнений, основанных на небольших, легко запоминающихся попевках, к которым можно подбирать слова вместе с учеником. Дети это делают с удовольствием. Вот два подобных примера:



Нужно всегда помнить о постоянной связи упражнений с музыкой (они охватывают различные виды техники и всевозможные приемы звукоизвлечения). И постепенно переходят в работу над музыкальными произведениями.

Для работы над легато мы предлагаем музыкальные произведения, которые можно увидеть в приложении. (Второй раздел, страницы 6-12).

Еще один немаловажный навык, который стоит рассмотреть – это навык игры стаккато. Е.М. Тимакин в книге «Воспитание пианиста» [19] пишет, что время игры на стаккато главная роль кончиков пальцев является такой же важной, как и при игре на легато и нон легато. Стоит заметить, что при правильном усвоении навыка игры нон легато в значительной степени легче освоить и игру стаккато. Извлечение звука производят активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши ведет к резкому и гибкому отскоку пальца вместе с рукой, наподобие мячика, до конкретной точки. В верхней точке рука закругляется и опускается. Во время опускания стоит следить за тем, что рука не должна падать в свободном падении, этим процессом нужно управлять, как будто рука спускается на парашюте. В нижней точке палец извлекает

звук и идет повторение этого же процесса. Во время быстрой игры движения остаются теми же, единственное, уменьшается амплитуда движений.

Т.Б. Юдовина-Гальперина в своей книге «За роялем без слез, или я – детский педагог» говорит о том, что на начальном этапе развития техники она с детьми осваивает сразу три навыка, такие как стаккато, нон легато и портаменто (неполное легато). Так же она считает важным сочетать между собой стаккато и нон легато, поскольку сами по себе эти штрихи очень схожи. [25]

Так считает и Е.М. Тимакин, который говорил, что и стаккато и нон легато играется острым, цепким кончиком пальца, но исполняются эти штрихи абсолютно разным прикосновением к клавиатуре, поэтому Т.Б. Юдовина-Гальперина и предлагает совмещать их между собой. Приведем несколько примеров того, как предлагают развивать навык игры стаккато.

Для начала ребенок должен играть исключительно третьим пальцем по черным клавишам различными способами: нажимать по порядку на каждую черную клавишу или через одну клавишу. Также можно нажать одну клавишу в одной октаве, а затем без лишних движений, взлететь рукой, рисуя в воздухе дугу, перенести руку в другую октаву на следующую клавишу. Выполнять данное упражнение нужно отдельно как правой рукой, так и левой. Здесь варианты могут быть самыми разными, действовать можно, как подскажет фантазия. Черные клавиши, в дальнейшем, должны сменяться белыми. После того как ребенок освоит навык игры стаккато третьим пальцем, ему не составит особого труда играть в дальнейшем как вторым пальцем, так и четвертым. Далее, работа начинается над первым и пятым пальцами. В этой ситуации Юдовина-Гальперина практически настаивает, что играть нужно одновременно первым и пятым пальцами, то есть играть в квинту. Это связано с тем, что если работать над каждым пальцем отдельно возможно, что получится так, что пятый палец лишится самостоятельности, а первый палец начнет «парализовать» движение остальных трех сильных пальцев. Играть она советует таким же способом, который предлагался ранее. Для того чтобы ребенок понял, как правильно нужно играть стаккато, можно привести самое банальное сравнение с игрой в мяч. Единственное отличие будет состоять в том, что непрерывно ударять мячик от пола нужно касаясь его не ладонью, а одним пальцем. После такой игры ученик запомнит движение руки и с легкостью

сыграет на стаккато так, как это требуется. Во время игры кисть и предплечье должны составлять одно целое, а звук извлекают только активные кончики пальцев. Также учащийся должен следить за движениями рук во время исполнения, кисть производит минимальный взмах, а удар пальца по клавише определенный.

На занятиях с учениками можно использовать ряд следующих упражнений:

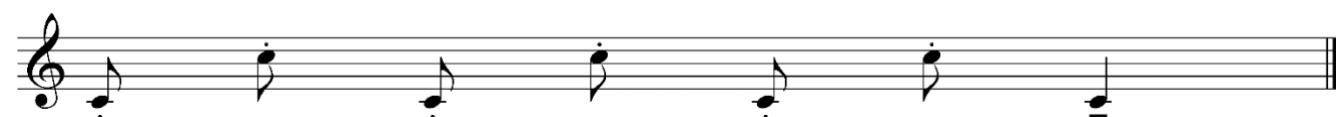
А) «Взлёт» и «приземление» на опорный пункт. Раскрываем ладонь, легко отталкиваясь подушечкой пальца от клавиши («отбрасывайте пылинки» всеми пальцами одновременно). Упражнение нужно выполнять без усилий, без резких движений и натяжения разгибателей - как будто пальцы «разлетаются» сами собой. Играем всеми пальцами по очереди, кисть в работе не участвует.



Б) Лёгкое подвижное стаккато. Исполняйте упругой лёгкой рукой, как бы «посыпая» близко к клавиатуре. Движения пальцев почти не ощутимы. Кисть и предплечье составляют единое целое.



В) «Весёлая дуга». Дуговые скачки на октаву вверх и вниз. Играем каждым пальцем по очереди, каждой рукой отдельно. Рука лёгкая и упругая, как мяч.



Для работы над стаккато, мы предлагаем подборку произведений в приложении. (Третий раздел, страницы 12-18).

IV. Формы развития творческих способностей на начальном этапе обучения.

Всем хорошо известно, что огромное влияние на музыкальное развитие ученика оказывают первые впечатления от его знакомства с искусством. С первых уроков мы стараемся приучать ребёнка внимательно вслушиваться в музыкальную речь, проникать в её смысл и строение, работать над качеством звучания. На начальном этапе обучения необходимо уделять особое внимание развитию музыкальных способностей ученика – слуха, ритма, музыкальной памяти.

1. Развитие слуха.

Слух поддается развитию и над этим необходимо работать не только на уроках сольфеджио. Тренировать слух можно на самых простых, всем известных упражнениях:

- а) сколько звуков ты слышишь?
- б) более "тонкие" звуки (высокие) - более "толстые" (низкие).
- в) зоопарк (голосам разных животных соответствуют разные регистры).
- г) игра в "жмурки" (отгадывание сыгранных учителем звуков).

В работе с учениками младших классов нужно стараться, как можно раньше познакомить их с интервалами. И в начале каждого урока мы "подготавливаем ушки к работе". То есть, вначале ребенку объясняется, что два одновременно звучащих звука, называются интервалом. Они бывают разными. И нужно сыграть какие-либо два контрастных интервала (например: октаву и секунду), внимательно послушать их, давая при этом характеристику: октава – красивый интервал, звуки сливаются, секунда – очень резкий, звуки совсем рядом. Затем ученик, закрыв глаза, должен отгадать, какой звучит интервал. На следующем уроке, если ребенок запомнил эту пару, можно объяснить следующую и т.д.

Такие упражнения способствуют развитию слуха и позволяют ученику немного отвлечься от игры на инструменте.

2. Воспитание чувства ритма.

Ритм – одно из важнейших понятий в музыке. Воспитанием чувства ритма необходимо заниматься с раннего возраста. Формирование чувства ритма у учащихся – одна из наиболее важных задач в музыкальной педагогике и в то же время одна из наиболее сложных.

Ритм в музыке – категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, художественно-смысловая. Как известно, слушая музыку, человек постигает, осознаёт её содержание. Но особенно углублённо он проникает в смысл художественной речи в процессе собственного исполнения. Именно в ходе исполнительской деятельности перед музыкантом раскрываются те нюансы творческой мысли композитора, которые в иной ситуации могли бы остаться и не раскрытыми. Тем самым создаются предпосылки для воспитания и развития музыкально-ритмического чувства, способности активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения.

Другая характерная особенность чувства музыкального ритма – его двигательномоторная основа. Доказано, что ритмическое переживание человека всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями, его мышечным чувством. Основоположником системы ритмического воспитания был видный швейцарский педагог и композитор Эмиль Жак-Далькроз, который считал, что «в образовании и развитии чувства ритма участвует всё наше тело».

На основе этих предпосылок строятся различные системы ритмического воспитания: дрезденская система Э. Жак-Далькроза, система музыкального воспитания, созданная немецким композитором Карлом Орфом, построенная на элементах музицирования, где ведущую роль занимает ритм и музыкально-ритмическое воспитание.

Одним из важнейших начал, организующих волю ребёнка, является ритм, этот могучий строитель движения. Он мобилизует все имеющиеся у ученика ресурсы на выполнение поставленной задачи. Метрическая устойчивость и ритмическая гибкость ученика зависят от его природных данных и от степени умения педагога

воспитать в нём эту ритмическую гибкость. Педагог-музыкант должен владеть разнообразными приёмами проведения занятия и непрерывно находить новые возможности, новые сочетания приёмов педагогического воздействия. Внешние приёмы (счёт вслух, графическое изображение ритмических фигур) могут помочь в разьяснении ритма, но не развить чувство ритма. Поэтому на начальном этапе обучения воспитание ритма не должно строиться на зрительном восприятии ритмических фигур и умении ученика считать «раз и два и».

Уже в допотопном периоде обучения предлагаем ребенку почувствовать и воспринять ритм предложенных ему примеров:

- А) Разнохарактерные произведения, звучащие в различных темпах, имеющие характерный для них размер (колыбельная, марш, полька, вальс).
- Б) Ритмическое обыгрывание слов, скороговорок (подводит к изучению длительностей, размера такта).
- В) Упражнение «Эхо» (прохлопать в ладоши, вслед за педагогом какой-либо ритмический рисунок).

В статье «О развитии творческих способностей ученика» М.Н.Барина отмечает: «Чувство ритма должно быть воспитано на слуховом, а не на зрительном восприятии. Сначала ребёнок приучается слухом различать разнообразие ритмических фигур. Только тогда, когда разновидности ритмических формул будут освоены и легко воспроизводиться ребёнком на слух, можно объяснять правила записи ритма – объяснять размер, такт, группировки.

Воспитанием ритма является внедрение в музыкальное сознание ребёнка основ ритмического порядка, равновесие и разнообразие ритма в музыке».[5] Так, наиболее естественно воспринимаемая детьми временная единица – четвертная нота, лишь тогда приобретает для ученика свой конкретно временной образный смысл, когда она чередуется с контрастными половинными или восьмыми нотами.

Слуховое представление четвертной ноты – как шага, а половинной – как остановки можно передать в ритмической схеме $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{2}$ с подтекстовкой: «Шаг, шаг, стоп!». При сопоставлении восьмой ноты с четвертной ритмическую группу $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{4}$ можно подтекстовать так: «По-бе-жа-ли, шаг, шаг».

При знакомстве с половинной нотой использую упражнение «Прогулка всей семьёй» из Интенсивного курса Т.Смирновой [18], где четвертные ноты – «мамины шаги», восьмые – «рядышком идёт малыш», а половинные – «вот и папа пришёл с работы уставший». Детям очень нравится это упражнение, в котором можно использовать разнообразные формы для развития чувства ритма: здесь мы и шагаем, и хлопаем, и записываем различные ритмические схемы, и проигрываем двумя руками на двух клавишах. Самое главное – между ребёнком и педагогом происходит увлекательное общение, при котором ребёнок раскрывается, заинтересовывается занятиями, а педагог в свою очередь выясняет, что малышу удаётся с лёгкостью, а над чем в дальнейшем придётся поработать, чему надо будет уделить особое внимание.

Интересный способ воспитания чувства ритма предлагает Л. Баренбойм в своей школе «Путь к музицированию»[4]. Не фиксируя внимание ребенка на чередовании сильных и слабых долей, на первых занятиях добиваются только осознания равномерности музыкального пульса – «шагов, которые слышны в музыке». №1 «Марш» больше всего подходит для такой работы. После того, как ученик, прошагав и прохлопав в ладоши тактовые доли, ощутил пульсацию, записываем «палочками». Работа продолжается в №2: «А в словах? Слышны ли в них шаги?» Теперь ребенок ищет шаги в именах детей, названиях зверей и записывает ритмическую пульсацию палочками.

Одной из форм осознания ритма является самостоятельная запись учеником ритмического рисунка, песни или её отрывка. Следует показать ученику, как записываются половинные, четвертные, восьмые ноты и соответствующие им паузы.

Периоду первоначального воспитания чувства ритма принадлежит существенная роль. Именно в этот период определяются дальнейшие перспективы обучения музыке, сказывается подчас решающее влияние на всю «ритмическую будущность» ученика. Не освоив азов ритмической грамоты, не овладев необходимыми при этом умениями и навыками, учащийся – музыкант не сможет в дальнейшем двигаться по восходящей линии. Поэтому начальная фаза ритмического воспитания оценивается самым серьёзным образом. А систематические занятия активно воспитывают, разносторонне «упражняют» музыкально – ритмическое

чувство, создают естественную, исключительно благоприятную среду для его развития и кристаллизации.

3. Воспитание навыков чтения нот с листа.

Воспитание навыков чтения нот с листа начинается со знакомства с нотной грамотой. Это одна из первых сложных задач, встающая перед учащимся. Бывают случаи, когда при формальном, не творческом подходе к решению этой задачи у ребенка пропадает желание заниматься музыкой.

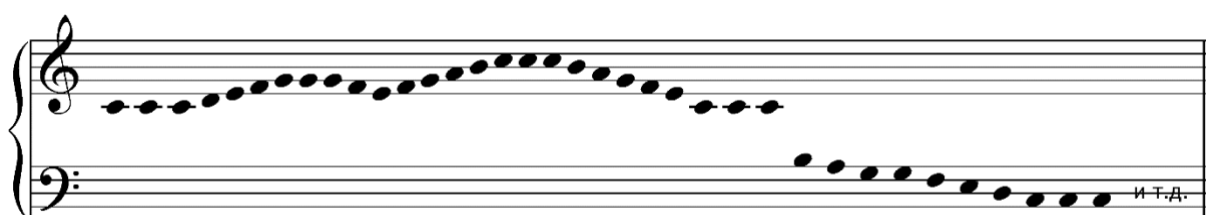
К изучению нотной грамоты можно подходить многими способами, главное не отпугнуть ребенка сложностью, чтобы он воспринял это как интересную игру, задачу.

А. Артоболевская использовала в этих целях игру в лото, сравнение нотоносца с 5-ти этажным домом.

Современная методика рекомендует одновременное освоение скрипичного и басового ключей. Для этого используют игру «Музыкальный лифт» (11-ти линейная нотная система, где «до» 1-ой октавы является переходом в басовый ключ).

Интересный метод освоения нотной грамоты предлагает Т.И. Смирнова в пособии «Фортепиано - интенсивный курс». Она пишет, что если мы проанализируем свое восприятие нотного текста, то поймем, что воспринимаем его «графически», т.е., не высчитываем на какой линейке находится нота, а видим всю гамму, интервалы, аккорды. Не всматриваясь в каждую ноту аккорда, мы видим расположение нот, и пальцы сами выстраивают его. Такая легкость чтения нот с листа приходит с годами. Многие выпускники школ так и овладевают ею. Чтобы научить ребенка видеть текст «графически», надо научить его видеть вперед и анализировать, при этом нужно добиться прямой связи: вижу ноту - беру клавишу, не вспоминая, как называется эта нота. [18]

Научить графическому восприятию поможет упражнение «Бусы».



Закрепляется понятие «движение вверх», «движение вниз», «повторяющаяся нота». На последующих уроках выбирают другие точки, и ребенок зрительно запоминает, где пишется «ля», «соль», «до» и т.д. Постепенно упражнение усложняется, вводятся двойные «бусы», тройные и т.д.

Для многих учащихся прочтение нотного текста является очень сложной задачей. Процесс занятия с такими учениками часто получает ложное направление, потому что вместо того, чтобы заниматься на уроке творчеством, педагог в течение долгого времени вынужден разбирать с учеником нотный текст. Чтобы избежать этого, необходимо с самого начала, когда ученик осваивает нотную грамоту, приучить его к систематическому чтению нот с листа, превратить это в потребность. При этом необходимо соблюдать последовательность и постепенность усложнения материала.

Чтение с листа должно проходить в определенной метрической упорядоченности. Темп может быть разным, но не должна нарушаться метроритмика. Современная методика рекомендует использовать:

1. Принцип расчленения задачи. Начинать с чтения одних ритмических структур
2. Важно, чтобы ребенок почти не смотрел на руки, а ориентировался на клавиатуре вслепую.
3. Нужно приучить к предварительному прочтению нотного текста глазами.
4. Материал должен быть подобран так, чтобы ученик имел возможность постепенно освоить различные виды фактур.

Примерный список произведений для развития навыка чтения нот с листа мы предлагаем в приложении. (Четвертый раздел, страницы 19-24).

4. Подбор по слуху и транспонирование.

Когда ребенок научился извлекать отдельные звуки, полученный навык надо сразу применять для подбора песенок по слуху. Для детей с неразвитым слухом это будет сложно. Чтобы облегчить задачу, нужно приучить ребенка пропевать искомый звук и определять, находится он ниже или выше исходного.

На первых порах, в особо трудных случаях, педагог может помочь найти нужный звуки. Как бы трудно ни было, отказываться от подбора по слуху не следует, так как

это отличное средство для развития внутреннего слуха и свободы ориентировки на клавиатуре. Подобранные песенки полезно транспонировать в разных тональностях.

Подбор песенок нужно проводить поочередно правой и левой руками, чтобы они развивались равномерно. Полезно чередование рук во время исполнения одной и той же песни, меняя их при повторении одинаковых попевок или передавай более низкие звуки в левую, более высокие - в правую.

5. Ансамблевое музицирование.

Обучение ансамблевой игре активизирует музыкальное развитие ученика, расширяет восприятие музыкальных образов, элементов музыкальной речи, средств исполнительской выразительности.

Современная методика рекомендует начинать игру ребенка в ансамбле с педагогом буквально с первых уроков. Сейчас имеется множество прекрасных, специально написанных или переложенных пьес, ставящих перед ребенком задачу, аккомпанировать иногда всего лишь одним - двумя звуками. Такое музицирование заинтересовывает детей, так как они сразу же чувствуют себя исполнителями, участниками полноценной игры.

В качестве примера можно привести такие сборники: Л. Баренбойм "Путь к музицированию", где много переложенных пьесок для игры в ансамбле и Б.Милич "Маленькому пианисту", где после каждого раздела также много места отводится ансамблевому музицированию.

На первых порах партия ученика должна быть предельно простой (как мелодически, так и ритмически) и располагаться в удобной позиции. Отлично, если партия педагога представляет ровную пульсацию, заменяя ученику счет.

Примерные музыкальные произведения для ансамблевого музицирования предложены в приложении. (Пятый раздел, страницы 25-33).

V. Заключение.

В музыкальном воспитании детей исключительно важная роль принадлежит самому раннему периоду, когда закладывается фундамент для формирования как общемузыкальных, так и профессиональных наклонностей.

Серьезные недостатки в начальном обучении детей связаны с отставанием их творческо-слухового развития от инструментально-технического. Это важно и при работе в классе фортепиано с учащимися инструментальных отделений.

Цель данной разработки – систематизировать и обобщить имеющийся опыт работы с учащимися в этом направлении. Надеемся, что данное пособие будет интересно преподавателям и поможет им наиболее оптимально и продуктивно организовать свой учебный процесс.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., Музыка, 1971
2. Альтерман С.С. Сорок уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет. СПб., Композитор, 1998
3. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. М., Советский композитор, 1992
4. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Л., Советский композитор, 1973
5. Баринова М.Н. О развитии творческих способностей ученика. Сборник статей. Л. Музгиз. 1961
6. Геталова О.А., Визная И.В. В музыку с радостью. СПб., Композитор, 2016
7. Гнесина Е. Ф. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. СПб., Композитор, 2009
8. Гутор В. М., Первые уроки игры на фортепиано. М., 1899
9. Загорный Н.Н., Фортепианная игра как вспомогательный предмет в музыкальном образовании: опыт методического обоснования общего курса игры на фортепиано. Л., Academia, 1928
10. Куртавина О.А., Румянцев А.Г. Чтение с листа. Пособие для юного пианиста. СПб., Композитор, 2007
11. Любомудрова Н., Сорокин К.,Туманян А. Хрестоматия для фортепиано 1-ый класс. М., Музыка, 1986
12. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М., Музыка, 1982
13. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. М., Кифара, 2002
14. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., Музыка, 1975
15. Натансон В. Вопросы методики начального музыкального образования. - М., Музыка, 1981
16. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., Музыка, 1988
17. Рябов И.М., Рябов С.И. Чтение с листа в классе фортепиано. Киев, Музична Украина, 1998
18. Смирнова Т.И. Фортепиано - интенсивный курс.- М., Музыка, 1994
19. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М., Советский композитор, 1989
20. Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е издание. М., Музыка, 1969

21. Цыганова Г.Г. Альбом ученика-пианиста. Ростов н /Д, Феникс, 2013
22. Цыганова Г.Г., Королькова И.С. Альбом ученика-пианиста: хрестоматия 1 класс. Ростов н /Д, Феникс, 2013
23. Цыганова Г.Г., Королькова И.С. Юному музыканту-исполнителю. Ростов н /Д, Феникс, 2011
24. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. Л., Музыка, 1985
25. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или я - педагог. СПб., Союз художников, 2002