

**Методическая разработка
Преподавателя фортепиано МБУДО
«Краснодонской детской школы искусств им.А.Л.Корягина»**

Тема:

Пути интеллектуализации учебного процесса в классе фортепиано.

Цель:

- научить ориентироваться в нотном тексте, анализировать музыкальное произведение, понимать выразительность элементов музыкальной речи, свободно пользоваться необходимой терминологией

Задачи:

- использовать принципы развивающего обучения в фортепианной педагогике
- использовать эскизное разучивание как одну из форм классной работы
- стимулировать умственную самостоятельность в процессе обучения игре на ф-но.
- формировать активное, самостоятельное и творческое мышление

План:

- Вводная часть. Теория развивающего обучения в фортепианной педагогике
- Эскизное разучивание – одна из форм классной работы, методические рекомендации по изучению репертуара в форме «Эскиза»
- Практические советы по чтению нотного текста
- Пути стимулирования умственной самостоятельности в процессе обучения игре на инструменте и формирование активного, самостоятельного творческого мышления у учащихся

Теория развивающего обучения в отечественной педагогике и психологии получила фундаментальную разработку в области фортепиано-исполнительского обучения в трудах Г.М. Цыпина и его последователей.

В центре фортепианной подготовки учащихся эта теория ставит развитие «музыкального ума» (Н.Г. Рубинштейн), а на основе этой задачи идёт и эмоциональное постижение образного мира изучаемых произведений, и овладение комплексом пианистических навыков.

Пути решения такой задачи следует искать в самом процессе обучения – в такой его организации, которая обеспечивала бы самые высокие результаты в развитии учащихся. К этому направлены 4 основных дидактических принципа (по аналогии с Л.В. Занковым) развивающего обучения:

- 1) увеличение объема учебного материала;
- 2) ускорение темпов его прохождения;
- 3) увеличение меры теоретической емкости занятий;
- 4) отказ от пассивных способов деятельности в сторону развития самостоятельности учащегося и творческой инициативы.

Обучение музыкальному исполнительству, основываясь на этих принципах, может стать действительно развивающим по своему характеру.

Воплощение этих принципов на практике затрагивает содержание обучения, выдвигает на передний план определенные виды и формы работы. А также и методы (способы) преподавания.

Эскизное разучивание музыкального произведения – одна из форм работы как ученика, так и музыканта-профессионала. «После того, как учащийся извлёк нужные для него умения и знания... разобрался в тексте, правильно и со смыслом играет нотный материал, работа над произведением прекращается», - писал Л.А. Баренбойм, определяя эскизное разучивание, как особую форму учебной деятельности. Она может быть охарактеризована как промежуточная между чтением с листа и окончательным освоением произведения.

Приверженцем эскизного освоения учебного репертуара издавна выступали многие выдающиеся музыканты-исполнители и педагоги, как, например, Ференц Лист, профессора Московской консерватории до революции Пабст П.А., Кипп К.А., в Киеве - Беклемишев Г.Н., в советское время Нейгауз Г.Г., Серебряков П.А.

Сокращая сроки работы над произведением, эскизная форма работы учащегося ведет к увеличению количества музыкального материала.

Освоение многого – первый принцип по своему значению для общемузыкального развития, обогащение его сознания, музыкально-интеллектуального опыта.

Ускорение темпов прохождения определенной части материала ведёт к непрерывному обогащению учащихся новыми знаниями, к отказу от топтания на месте, от однообразного повторения ранее приобретенного. Нетрудно обнаружить, что по ряду признаков эскизное разучивание, как форма внутриклассной учебной работы, заметно сближается с чтением музыки с листа. В то же время между ними существует и определенная разница.

В отличие от однократного, эпизодического ознакомления с музыкой, чем является чтение, эскизное разучивание открывает большие возможности для серьезной работы. В ходе урока возможно использование более широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера.

В требовании инициативности и самостоятельности находит отражение четвертый из принципов развивающего обучения музыке. Начальной и отправной точкой стимулирования таких качеств музыкального интеллекта,

как самостоятельность и далее творческая инициативность может и должна служить активизация мышления ученика.

Потенциальные ресурсы эскизной формы работы в отношении общемузыкального развития велики, выявлены они могут быть только при условии регулярного и систематического обращения к данной деятельности. Наряду с чтением с листа эти занятия способны приносить результаты в тех случаях, когда расширение кругозора, пополнение музыкально-слухового опыта, формирование основ музыкального мышления выдвигаются в качестве первоочередных педагогических задач.

Методические рекомендации по изучению репертуара в форме «эскиза»

Репертуар – максимально разнообразный и многоплановый. В нем должен быть представлен более широкий круг композиторских имен и произведений, чем тот, который фигурирует в обычных программах. Важно, чтобы эти произведения нравились учащимся, будили у него живой интерес и эмоциональный отклик. Если в обязательных программах есть слово «надо», то здесь вполне возможно обращаться к тому, над чем хочется работать. Репертуарная политика педагога имеет все основания быть более смелой и гибкой.

Музыкальный материал должен быть доступным и увлекательным, он должен в то же время содействовать музыкальному и техническому росту ученика. Большей частью эта музыка будет несколько проще, чем изучаемая одновременно в классе. Но наряду с этим ученику полезно ознакомиться с трудной пьесой, заглядывающей в его «завтрашний день». Для младших школьников наилучшим материалом окажутся разнообразные небольшие пьесы-кантиленны, танцевальные, «характерные» с программными названиями.

Наряду с сольным репертуаром подходящим материалом для эскизной работы в классе могут служить аранжировки оперных симфонических и вокальных произведений, 4-ручные ансамбли и т.д. При освоении творческого наследия композиторов раздвинуты жанровые границы, включены в репертуар джазовая и эстрадная музыка. Трудность изучаемых произведений – в зависимости от возможностей учащегося.

По мнению заслуженного учителя РСФСР Артоболевской А.Д. при прохождении большого количества произведений, педагог должен быть всего лишь одну задачу, оставляя до времени в тексте остальные проблемы. Новое произведение – новая цель. Когда будет пройдено много произведений и решений много разных задач, то и те произведения, которые были пройдены ранее, обогатятся музыкальным содержанием. «Боже сохрани «выложить» сразу все требования ученику – говорит Анна Даниловна – тогда он погрузится в этих свалившихся на него проблемах, перестанет верить в свои силы». 1)

Когда ученик может попытаться впервые исполнить новое произведение как целое?

Музыкант обычно знакомится с произведением в общих чертах - проигрывает его и составляет предварительное «эскизное» представление о нем – до начала детального изучения. Можно ли требовать такого начала работы от учащихся? К сожалению, в большинстве случаев это не так. И всё же момент эскизного проигрывания» следует приблизить: после разбора

1) Ольга Брагина. На уроках А.Д.Артоблевской в кн// Как научить играть на рояле стр. 131-132

основных компонентов пьесы ученик, может сыграть пьесу целиком. Чем раньше это произойдет, тем будет лучше. Выучивать ли произведение наизусть в рамках эскизной формы занятий? По мнению ряда авторитетных педагогов и методистов, в этом нет необходимости. Достаточно уверенного проигрывания музыки по нотам. Более того, «выучивание наизусть при этой форме работы «было бы излишним.» считал М.Фейгин. Он так аргументировал свою мысль: «Нам важно добиваться того, чтобы ученики умели хорошо играть по нотам... Ведь будущая музыкальная жизнь гораздо чаще потребует от пианиста умения играть по нотам чем концертных выступлений». 2)

Заметно меняются функции и обязанности педагога, руководящего учебным процессом. Педагог как бы отдаляется от произведения, его задачи в том, чтобы:

1) Наметить конечную художественную цель работы, дать общее направление, подсказать наиболее рациональные приемы и способы деятельности. Если общепринятый стиль работы учащегося сводиться к многократным проигрываниям материала в разных темпах, различным упражнениям тренировочного характера, тщательной отработке трудных мест, словом к последовательной «цепочке» всех исполнительских деталей, то при выполнении «эскизов» акцент смещается на целостное воплощение звукового образа, на охват муз.формы, на попытки сыграть произведением без страха допустить ошибку.

2) помощь педагога должна носить форму косвенного, наводящего действия. Она не подменяет, а направляет собственные усилия ученика;

3) во время занятий педагог должен применять особо лаконичную и доходчивую форму указаний

4) педагогу лучше воздержаться от исполнения данной пьесы, но вполне возможно исполнить другую, побуждающую к аналогиям или противопоставлениям;

5) участие педагога в средних и старших классах может ограничиваться рекомендацией материала и проверкой работы над самостоятельной пьесой.

6) для успешного развития самостоятельной работы необходимо ясное осознание целей работы и конкретных средств и путей, ведущих к достижению на каждом этапе;

7) Дидактические способности учителя заключаются в умении передать знания о предмете учащимся

Очень важной чертой учителя является умение увидеть изучаемое явление не только со своей собственной позиции, но и со стороны учащихся, понимая, что то, что очевидно для него самого, может быть совершенно непонятно его ученику.

8) Внимание ученика должно быть направлено на анализ текста. Прямая задача педагога помочь изучить элементарные навыки анализа произведения, которые раскрывают не только содержание, но и форму.

2) Фейгин С. «Музыкальный опыт учащихся» «Вопросы ф-ной педагогики» Вып. 3 стр. 37

Введение в учебный процесс терминологии, закрепляющей практические навыки и теоретические знания учащихся просто необходимо. Ознакомление с этими понятиями и составляет предмет изучения в младших классах, в дальнейшем эти знания углубляются на уроках сольфеджио, музыкальной литературы, а также в практической деятельности учащихся игре на инструменте.

9) «Ты сможешь ответить, сыграть лучше, если приложишь больше усилий» - именно так следует говорить ученику. Приписывание своего успеха собственным усилиям формирует чувство уверенности в себе: с точки зрения психологов именно причинная схема «неуспех – недостаточность усилий» является наилучшей для развития мотивации учения.

10) Не лишне напомнить педагогу - каждое задание – проверь и похвали ученика даже за выполнение одной, пусть и маленькой задачи, которую он сумел выполнить.

11) Преподаватель может и должен провести параллель с живописью, раскрыть понятие «эскиз» к картине, театральной декорации, костюму, сравнить их с музыкальным эскизом.

12) Ознакомление с музыкой должно быть в общих чертах отражено в индивидуальном плане, можно указать сборники композиторов с произведениями, которых ученик будет знакомиться либо конкретные произведения.

13) Форма проверки этого раздела работы должна быть гибкой не похожей на экзамен. Так, в ДМШ г. Углича оценка результатов проводится в форме зачета по самостоятельности мышления в классном порядке.

В зачетные требования входят: ансамбль для учащихся 2-4 классов, проверка пьесы подготовленной самостоятельно для учащихся V – VII классов, проверка знаний исполнительской терминологии и основ теории музыки, чтение с листа.

Методы работы:

- наглядно-иллюстративный, или «действуй по образцу» (показ);
- эмоционально-волевого воздействия «ты сможешь!»
- интеллектуальный (словесный)

Формы обучения:

- диалог,
- собеседование

- игра
- пояснение
- обсуждение
- музыкальный анализ по нотам
- самостоятельная работа с текстом.

Практические советы и рекомендации относительно чтения нотного текста.

1. В первые годы обучения педагог развивает навыки разбора текста, совершенствуя их в таком направлении, чтобы подготовить ученика к чтению нот с листа. Общей предпосылкой будет – умения улавливать взаимосвязь звуков, т.е. понимать нотную запись. Ученик должен охватывать хотя бы самые короткие звуковые комплексы – музыкальные «слова».

В дальнейшем он научится объединять все более длинные фразы. Такое восприятие мелодической линии подготовлено пением и подбором мелодии по слуху, очень важно с первых шагов связывать нотные знаки со слуховыми представлениями.

Я рекомендую такую последовательность в работе:

- 1) ученик работает над отдельным проигрыванием мелодической линии пьесы от партии сопровождения;
- 2) отдельно исполняет аккомпанемент, используя динамику пиано-меццо пиано;
- 3) при соединении двух строк нотного текста с целью «давать красную нить мелодии» (Н. К. Метнер) применяет контрастную динамику для мелодии форте-меццо форте и пиано для аккомпанемента.

2. К пониманию и слышанию гармонии следует подводить ученика с двух сторон:

- а) выявлять басовую линию и проигрывать ее с мелодией;
- б) учить слышать аккорд как «целое» (вертикаль);
- в) провести анализ аккордов и отработать их исполнение, используя прием арпеджиато для новых либо сложных аккордов.

3. Вопрос редактирования педагогического репертуара имеет громадное значение для развития самостоятельно и осмысленно читать нотный текст. Перегрузка текста большим количеством указаний – серьезная ошибка редакторов. Лучше если в тексте стоят необходимые указания, и педагог добавляет некоторые детали, привлекая к этой работе и ученика.

Педагог обязан предварительно проверить нотный текст и внести в редакцию добавления, это относится, прежде всего, к лигам – одному из самых неясных и многозначных указаний. Особенность нотного письма и отсутствие синтаксических знаков чрезвычайно затрудняет понимание его: ни тактовая черта, ни группировка звуков не соответствуют фразировке. Поэтому так важны специальные обозначения – лиги.

Известно, что лиги применяют в различных значениях; как это сложилось исторически: в старинной музыке почти всегда прерываются перед тактовой чертой; лигами иногда обозначаются мотивы, лиги указывают и на штрихи. Между тем в изданиях для начинающих воспроизводятся лиги без каких-либо пояснений для педагогов и учащихся, поэтому издания под редакцией Ольги Геталовой, как например, Т.Юдовина-Гальперина «Большая музыка - маленькому музыканту» выпуск 1-5 изд. С.-Пет.б., композитор 2006г. надо всячески приветствовать.

При работе над ансамблями иногда я для более удобного исполнения фактуры сама делаю переложения, «приближаю» далекие басы на октаву, уменьшаю количество голосов в аккордах (убираю дублирующие голоса).

4. Следует приучить ученика до начала игры прочитывать глазами все обозначения в нотах, желательно указать ему и на порядок прочтения текста: название произведения, ключи, ключевые знаки, тональность, размер, ритмический рисунок, темп, характер, штрихи, динамика, фактура.

Ученик должен прочитать авторские либо редакторские указания, которые обращены к фантазии исполнителя (это образно-эмоциональные характеристики) и знаки, указывающие на определенные средства исполнения (ритенуто, крещендо, легато, акцент и т.д.). На уроке учитель должен проверить понимает ли ученик смысл обозначения и способ его исполнения на фортепиано.

Выработать наблюдательность помогает отдельная проверка только одного элемента текста (динамика), двух разных элементов текста: штрихи и динамика, аппликатура и случайные знаки. Добившись успехов, надо ставить цель проверять по три элемента, расширяя объем внимания и научить охватывать весь текст.

5. Знаки альтерации при ключе и в тексте – одно из наиболее сложных правил в музыкальной орфографии. В помощь ученику я советую сделать закладку, где крупным шрифтом выписаны ключевые знаки, и держать ее перед глазами рядом с нотами.

6. Метро-ритм – трудная сторона текста. Осознание арифметической схемы – это лишь предварительная ступень к пониманию и передаче музыкального ритма. В работе над ритмом я использую такие приемы:

а) чтобы приучить ученика слушать длительность звука, я рекомендую проговаривать имя ноты

б) если звучит половинная нота или целая, я тихо играю этот же звук в разных регистрах четвертными нотами;

в) чтобы привлечь внимание ученика к длительности четвертной либо половинной рисую под или над нотой маленькие восьмушки либо четвертные нотки

г) применяю счет восьмыми «раз-два-три-четыре» и нахожу, что ученик эти слова произности более четко, как команду в сравнении со счетом на распев «раз-и два-и».

7. Аппликатура.

Педагог должен постоянно разъяснять ученику ее смысл и назначение, давать задание проставить аппликатуру в новом произведении и поощрять находчивость ученика. В первом классе я даю такие задания, используя сборники детских песенок, по мере усложнения заданий применяю учебную литературу.

Часто аппликатура напечатана слишком мелко, тогда я рекомендую проставить нумерацию пальцев более крупными цифрами перед нотой. На уроке вместе с учеником мы анализируем возможные варианты аппликатуры, но выбор делает ученик. Если редактором предлагается вариант, который меня не удовлетворяет, тогда я предлагаю ученику свой вариант и прошу его сделать выбор.

Следует заметить, что чаще всего ученик выбирает именно мой вариант, т.к. находит его наиболее удобным. Таким образом ученик получает возможность как сравнивать так и выбирать варианты аппликатуры. Я советую ученику всегда применять аппликатурные формулы гамм, аккордов, арпеджио, на которых воспитывается техническое мастерство пианиста.

8. В целях облегчения работы с нотным текстом я использую технический прием масштабирование и изменение формата листа и дальнейшего распечатывания на принтере. Считаю, что такой способ работы приносит хороший результат и ускоряет процесс разбора нотного текста.

Пути стимулирования умственной самостоятельности в процессе обучения игре на фортепиано.

Акцент на познавательную сторону урока в исполнительских классах, увеличение удельного веса теоретических знаний, сообщаемых в рамках этого урока, внимание педагога абстрактно-логическому компоненту музыкального мышления своего воспитанника – необходимые условия развития учащегося-музыканта.

Образцы подобных занятий нетрудно найти в педагогической деятельности многих выдающихся музыкантов прошлого и настоящего. Атмосфера высокой музыкально-мыслительной активности царила на уроках

Н. Г. Рубинштейна и А. Г. Рубинштейна, В.И.Сафонова, Л.В. Николаева, А.Б. Гольденвейзера, Г.Г.Нейгауза и др. Ориентация на развитие мышления, активизацию их интеллектуальных сил имеет особую манеру преподавания. Проникновение музыки через её всестороннее и аналитическое осмысление, приоритет рационального в искусстве обучения перед интуитивным, эмоциональным – таковы отличительные особенности этой манеры.

Учить по Нейгаузу, пишет одни из его учениц – Кременштейн Б.Л., «значит сообщать точные знания и развивать разум, способность мыслить, то есть обогащать интеллект. «Прежде всего надо знать, что играть, а потом уже как играть» - считал Г.Г.Нейгауз. 3)

При таком дидактическом ракурсе в поле зрения учителя и ученика оказывается широкий спектр профессиональных вопросов.

Предоставляя ученику информацию, её:

1) следует дифференцировать по степени важности, отделяя более существенное

2) словесное воздействие должно быть ориентировано в сторону широких обобщений (синтез)

3) музыкально-теоретическая информация должна варьироваться в соответствии с возрастными и интеллектуальными возможностями ученика. Современная педагогическая психология полагает, что больше надо опасаться «недогрузить» мозг ученика, чем «перегрузить» его.

4) перед педагогом открывается возможность широкого использования слова как источника знаний, средств развития музыкального мышления. Определенное значение имеет и речь педагога: свои мысли он должен формулировать выразительным образным литературным языком.

Формирование активного самостоятельного, мышления у учащихся.

При всем значении такого фактора, как обилие информации, получаемой учеником исполнительского класса от учителя, этого еще недостаточно для успешного развития музыкального интеллекта. Это развитие возможно только в том случае, если оно основывается на способности учащегося активно, самостоятельно добывать знания и умения самому. Современными психолого-дидактическими исследованиями доказано, что самостоятельность мыслительных операций – одна из главных предпосылок успешного овладения знаниями.

Как расшифровать понятия «самостоятельность» применительно к музыкальным занятиям, ответ не столь прост и однозначен. Понятия «самостоятельное музыкально мышление» и «самостоятельная работа на инструменте» трактуются по-разному и чаще всего приблизительно. К примеру, многими педагогами-практиками не делается принципиальных различий между такими качествами как активность, самостоятельность, творчество. Между тем названные качества не идентичны по своей природе:

активность обучающего музыке, может быть лишена элементов самостоятельности и творчества, как и выполнение какого-либо

3) Кременштейн Б.Л. «О педагогике Г.Г.Нейгауза» в статье «Вопросы фортепианной педагогики» вып. 3 стр. 271.

задания не обязательно окажется творческим.

Понятие самостоятельности в обучении музыке и музыкальному исполнительству в частности неоднородно по своей структуре и внутренней сущности. Будучи многоплановым, оно выявляет себя на различных уровнях, синтезируя умение ученика сориентироваться в незнакомом тексте, правильно расшифровать указания автора, выполнить средства воплощения художественного замысла композитора, применить эффективные пути в работе и многое другое.

«Активность, самостоятельность, творчество» - это качественно различные уровни мышления начальной отправной точкой стимулирования музыкального интеллекта может и должна служить всемерная активизация последнего (интеллекта).

Каким образом активизируется музыкальное сознание у ученика – исполнителя?

При всем разнообразии известных практике приемов достижения этой цели они могут быть сведены к одному: приобщению учащегося к непрерывному вслушиванию в свою игру. Надо научить его слушать себя, переживать процессы совершающиеся в музыке, только так педагог получает возможность трансформировать активное мышление своего воспитанника в самостоятельное и на последующих этапах в творческое.

Проблема формирования самостоятельности у учащихся исполнительского класса включает в себя в качестве основного компонента умение заниматься на музыкальном инструменте активно и результативно. Каковы же возможные способы её решения?

Видные педагоги-методисты рекомендуют такой метод: урок в классе проходит как прообраз домашних занятий ученика. Под руководством педагога происходит нечто вроде репетиции процесса самостоятельной работы юного пианиста.

Учить чтению нотного текста – это значит прежде всего развивать ученика как музыканта, именно подготовка музыканта-любителя с хорошей интеллектуальной базой и является целью начального воспитания и образования.

Творчеству научить нельзя - справедливо полагает Л. А. Баренбойм. – Но можно научить творчески работать» Эта задача принадлежит к разряду основных в деятельности учителя.