**Применение современных  методов преподавания в фортепианном классе**

 Методика обучения игре на музыкальном инструменте традиционно занимает центральное место в структуре профессиональных интересов педагогов-музыкантов, а свойственные ей вопросы постоянно находят у них активный отклик. Как ставить палец, как извлекать звук, как правильно работать над музыкальным произведением и т.д. – все это с давних пор является объектом пристального рассмотрения и изучения педагогами, предметом  анализа и наиболее актуальные аспекты методики давно уже определены.

     Можно отметить несколько парадоксальных моментов, связанных с методикой преподавания игры на музыкальных инструментах. Так, давно зарекомендовавшие себя методики маститых педагогов-музыкантов часто приносят пользу порой не меньшую, нежели инновационные методики некоторых педагогов-новаторов. Парадоксальным может показаться и то, что любая - пусть даже самая наилучшая - методика преподавания игры на музыкальных инструментах… не может быть универсальной и пригодной для обучения всех. И дело не в том, что не существует какой-либо одной наиболее подходящей, «единственно правильной» методики обучения, которая могла бы давать максимальный эффект при обучении всех учащихся, а в том, что такая методика, по-видимому, не сможет быть создана никогда. В то же время, необходимо признавать существование в методике универсальных (базовых) оснований, без которых невозможно осуществлять обучение и воспитание музыканта, и без учета которых понятие методики теряет свой смысл и статус.

      «Самые лучшие», унифицированные методики обучения игре на музыкальных инструментах, как правило, абстрактны и рассчитаны на абстрактный контингент обучающихся. Но методика обучения профессиональных исполнителей в консерватории отличается от методики обучения детей в музыкальной школе. Традиционная, «самая лучшая» методика обучения игре на музыкальных инструментах в ДМШ дает свой эффект при обучении самых лучших, самых одаренных детей. Но процент по-настоящему одаренных детей невелик, и в основном приходится работать с «середнячками», а то и попросту с детьми, имеющими значительные отклонения от нормального развития. И для этого уже требуются ***специальные***методики, направленные на развитие таких свойств и качеств как, например, интеллект, эмоциональная отзывчивость на музыку, слухо-двигательная координация, музыкальный слух или музыкальное воображение. Именно этим часто вынужден заниматься педагог на уроках специальности, поскольку недостаточное развитие отмеченных выше качеств у ученика является безусловным тормозом для успешного его обучения такому сложному виду деятельности как музицирование.

      Традиционная методика обучения недостаточна, поскольку далеко не всегда бывает в состоянии дать исчерпывающие ответы на поставленные вопросы. Ответы на них надо искать в педагогической и психологической литературе, для чего необходимо знакомиться с различными системами обучения и воспитания в музыкальных учебных заведениях, в том числе и инновационными, основанными на последних достижениях педагогической науки. Определяя сущность методики, необходимо отделять методику обучения от технологий, которыми пользуются музыканты-педагоги при работе над музыкальным произведением. Методика рассматривается как совокупность знаний о наиболее значимых для выполнения отдельных действий и деятельности общих закономерностях, принципах, правилах, приемах и способах обучения, применение которых в условиях учебной деятельности может обеспечить достижение запланированного результата. Если *методика*обозначает порядок и способы работы над музыкальным произведением с учетом индивидуальности обучаемых, то  *технологии* - конкретный процесс достижения педагогического результата.

     Диалектические соотношения методик и технологий могут выражаться следующим образом: методики образуют методологическую и научно-производственную основу для музыкального обучения и воспитания, технологии – входят в состав методик как практические процессы обучения и воспитания, приносящие конкретный результат. Закономерности и правила методики имеют приоритетное значение при проектировании и применении технологических процессов.

     Когда речь идет об определенном алгоритме выполнения действий с конкретным музыкальным произведением, то под ним подразумевается  ***исполнительская***(не педагогическую!) ***технология,*** связанную с процессом создания объекта музыкального искусства. ***Работа над произведением, ориентированная на его воссоздание в соответствии с художественными требованиями и критериями – это прерогатива исполнительской технологии.*** Ее главные закономерности и аспекты входят составной частью в любую методику обучения, поскольку отражают специфику обучения на определенном инструменте.

     Главное для каждого педагога «как учить?» подводит к важной категории педагогики – категории методов обучения. Слово «метод» греческого происхождения и в переводе означает – путь исследования или познания. Философия рассматривает метод как способ достижения целей определенным образом упорядоченной деятельности.

*Обучение* – это процесс двусторонней активности (педагога и ученика). Эти виды деятельности могут осуществляться самыми разными способами (методами). Поэтому метод – это система последовательных взаимосвязанных действий учителя и учащихся, обеспечивающих усвоение содержания образования.

*Методы –* категория историческая и социальная, поскольку они зависят от исторических и социальных условий. Реформируется образование – реформируются и методы.

*Методы обучения музыке -*это совокупность определённых средств, приёмов, предназначенных для приобретения музыкальных знаний, умений и навыков; развития памяти, мышления, воображения, а также формирования опыта эмоционально-ценностного отношения к музыке, художественного вкуса, интереса к искусству и потребности общения с ним.

**1.Основные методы преподавания**

 **1.1.Общепедагогические методы музыкального образования классифицируются:**

– по источникам знаний (практический, словесный, наглядный);

- по формированию различных личностных структур обучающегося (сознания, поведения, чувств и др.);

- по характеру познавательной деятельности (объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, проблемный и др.)

**1.2.  Методы формирования музыкально эстетического сознания**

***Музык.-эмоцион.                                                                Убеждение***

***Влияние***

а) демонстрации и                                                                а) побуждение

иллюстрации                                                                        б) внушение

определённых                                                                 в)  разъяснение

муз. произведений                                                                   г) объяснение

                                                                                д) сравнение

**1.3. Методы организации музыкально-эстетической деятельности и формирование опыта практического музыкального творчества**

*Приучение -*привитие навыков муз.-творч. деят. ( (участия в исполнении муз. произведений,   искусстве, художест. самодеят., коллективных мероприятиях)

*Упражнения*– многоразовое повторение музыкально-творческих действий (задач).  Это одно из решающих условий технической подготовки музыканта;

*Методы стимулирования.*К ним относятся:

*-пед. требование –* это и один из основных методов стимулирования практической деятельности музыканта. Пед. требование может быть прямым (непосредственным) и косвенным (побочным). Прямое – деклоративно. Косвенное  требование – совет, требование – намёк, требование-просьба и т.п.

*-метод соревнования –* игра на конкурсах,  показательных выступлениях,  концертах и т.д.

*-метод поощрения*  (награды, грамоты, дипломами, ращзмещении проетов и т.д.

*-метод наказания* – неприятное переживание и стыд «выталкивание из общих рядов» (Макаренко А.С. )

*Главное условие -  все методы применяются комплексно*.

**1.4. Методы музыкального  самовоспитания**

- методы самопознания – сравнительное наблюдение за собой; самоанализ; сравнение себя с другими;)

-методы самовоздержания – ограничение или недопущение отрицательных, нежелательных поступков; это самовнушение, самоотказ, самонаказание; это отказ от участия в низкопробных художественных мероприятиях;

-методы самопринуждения -  режим дня, выполнение личного плана действий,  обязательное участие в мероприятиях, связанных с профессией;

-творческие (эвристические методы) самовоспитания – направлены не на количественное, а на качественное образцовое выполнение задач,  личное творческое отношение.

Главное для музыканта – это соблюдение личного режима и добросовестного выполнения плана самостоятельных занятий.

**1.5.Методы обучения личностным музыкальным качествам и их развитию**

Они делятся   на две подгруппы: методы развития муз. способностей и  методы обучения произвольного муз. воспроизведения.

*Методы развития музыкальных способностей* – это взаимодействие между учащимся и учителем  с целью развития навыков аналитического восприятия муз. материала. Эти навыки включают:

- навыки звуковысотного аналитического восприятия (музыкальный слух);

- навыки метро-ритмического аналитического восприятия (чувство темпа и ритма);

- навыки тебро-динамического аналитического восприятия.

Для развития муз слуха используются практико-аналитические методы, которые основываются на приёмах анализа и сравнения (разбор и построение аккордов, их прослушивание, аналитическое сравнение, подбирание на слух муз. фрагментов, импровизация на муз инструменте, письменные и устные викторины, диктанты и др.)

*Методы обучения  произвольного музыкального воспроизведения* – это действия, связанные с привитием навыков произвольного муз. исполнения, которое не требует тщательного аналитического осмысления муз. материала. В практике это – разыгрывание (гамм, тех. упражнений),  подпевки,  подыгрывание,  коллективное музицирование на слух, подстукивание и т.д.

**1.6. Методы музыкального обучения:**

-методы  обучения теории и истории музыки; исполнительской практики (словесно-информационные, словесно-наглядные,  практические методы);

-проблемный метод – это постанова проблемы или исполнительской задачи и поиск их решения – совместно с педагогом или самостоятельно;

-методы обучения игре на музыкальном инструменте;

-наглядно-информационные*–*исполнение преподавателем, устный муз-теоретич анализ, объяснение сложностей технического характера, особенностей фактуры, аппликатуры, тесситуры, семиотики и т.д.

-практико-поисковые – чтение с листа,  многоразовое проигрывание, пропевание отдельных мест, метро-ритмическая обработка (простукивание ладонями, карандашом и т.д.), Это и домашняя самостоятельная работа над муз. произведением.

-практико-эвристические -  определённые творческие открытия (характерны на завершающих стадиях обучения). Речь идёт о создании неповторимых образов индивидуального характера, применение необыкновенных технических приёмов исполнения. Это интерпретация, исполнение отдельных его фрагментов, применение нетрадиционных технических приёмов исполнения.

-комплексные методы  – характеризуются применение словесных, наглядных, практических действий одновременно  (показ – объяснение– тренировка). Комплексные методы – основа профессионального муз. обучения.

**2.Методы развивающего обучения**

1. **Теория развивающего обучении**

   Вопросы теории и методики развивающего обучения в настоящий момент стоят в центре внимания музыкальной педагогики. Главные положения теории развивающего обучения основаны на подходе к развитию человека как целостному явлению, которое происходит в соответствующих условиях. Главная установка теории развивающего обучения основана на дидактической концепции Л.С.Выготского о зонах актуального и ближайшего развития. Он писал, что обучение в зоне ближайшего развития должно задавать более высокий уровень развития и в то же время не слишком отрываться от его реальных возможностей.

   Для организации развивающего обучения важно осознавать, что обучение и развитие являются взаимосвязанными, но не идентичными процессами. Естественно, что в процессе обучения, по мере накопления определенного объема знаний и умений, осуществляется развитие. Вместе с тем, развитие не тождественно только лишь расширению  знаний. По мере развития меняется *качество* умственных операций человека. Важна и обратная связь - обучение в свою очередь опирается на процессы развития. Интеллектуальные свойства обучающегося оказывают существенное влияние на ход обучения. Лучше учится тот, чей умственный потенциал более высок.

   Качество музыкального мышления также не определяется только объемом знаний, хотя и оно опирается на знания. Необходимо помнить, что в музыкальном мышлении большое значение имеет эмоциональный фактор. Вместе с тем, музыкальное обучение оказывает значительное влияние на общий интеллектуальный уровень ученика, если при занятиях в классе фортепиано используются *методы развивающего обучения.* Однако далеко не каждый педагог фортепиано дает себе отчет, как лучше всего вести ученика, что ученик может сделать сам, а что сможет сделать под руководством педагога

   Особое значение приобретают методы развивающего обучения при работе с одаренными детьми, которые обычно рано обнаруживают какую-либо специальную или общую одаренность, что часто сопровождается оригинальностью мышления. Естественно, что для такого ученика нужно находить оригинальные способы развития и обучения, сочетающие специальную подготовку с широким спектром образования. Одаренный ребенок может значительно обогнать в развитии своих сверстников, однако для развития оригинального мышления нужны специальные методы обучения с учетом индивидуальности.

   Говоря о работе с одаренным ребенком, Г. Нейгауз отмечал, что "законы развития… остаются в силе, но проявляются совершенно иначе, чем думают педагоги, имеющие преимущественно дело с середняками". Именно поэтому изучение и применение принципов развивающего обучения необходимо для совершенствования методики обучения игре на фортепиано.

   Отмечая недостатки в фортепианном обучении, Г. Цыпин пишет, что ученик проходит в классе мало произведений, урок в классе фортепиано превращается в тренировку профессионально-игровых качеств, поэтому лишается познавательного содержания. Авторитарный характер обучения не стимулирует самостоятельность, активность и инициативу мышления. Практические умения и навыки оказываются ограниченными по диапазону действия, недостаточно универсальными и широкими. В результате *традиционное обучение игре на инструменте не создает условий для развития активного музыкального мышления,* которое по сути своей является творческим процессом. Конечно, любое обучение дает какое-то развитие, но решающим моментом для достижения эффективности занятий является построение учебного процесса, содержание, формы и методы обучения. Для реализации развивающего обучения нужно изменять содержание образования, менять методы работы с учеником и менять способы умственных действий.

   Применяя к музыкальному обучению принципы развивающего обучения, Г. Цыпин формулирует четыре направления в реализации этих принципов: увеличение объема используемого в учебно-педагогической работе материала и  ускорение темпов, увеличение меры теоретической ёмкости занятий исполнительством; изменение способов работы с материалом, отход от пассивных  репродуктивных  способов деятельности; организация условий, при которых проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива учащегося.

    Принципы  развивающего обучения в практике обучения игре на фортепиано распространяются медленно, что и определяет актуальность изучения методов развивающего обучения.

   Сложность изменения привычных методов занятий с учеником вполне понятна. В процессе приобретения опыта каждый педагог вырабатывает систему способов обучения игре на фортепиано, которые основаны, прежде всего, на традициях и подкреплены собственной практической деятельностью. Поскольку критерием успешности педагогической работы в музыкальной школе остается качественное выступление ученика на экзамене с последующим участием в конкурсе или поступлением в среднее специальное учебное заведение, то все силы педагога уходят на выучивание необходимого количества сочинений для показа. Иногда это выучивание достигается весьма дорогой ценой как для педагога, так и для ученика. Однако этот путь понятен, методически разработан и в работе со способными учениками дает результаты.

   Чешский педагог Я. Достал замечает, что нередко ошибка педагога заключается в том, что он "заставляет ребенка приспосабливаться к методу, а не стремится к тому, чтобы метод исходил из особенностей и способностей ребенка" . Путь индивидуального развития может оказаться более длинным, а результаты обучения могут проявиться много позднее. Может оказаться, что ученик не будет готов для выступления на академическом концерте. Как же оценивать его продвижение? Не случайно многие опытные педагоги скептически относятся к методам развивающего обучения, считая их более легкими, предназначенными для ленивых учителей. Хотя возникает вопрос, что проще - выучить с учеником методом дрессировки несколько пьес или научить его подбирать по слуху, транспонировать и самостоятельно разбираться в музыкальном произведении? Ответ на этот вопрос напрашивается сам собой. Научить подбирать по слуху много сложнее. Нужно овладеть соответствующими методами, а для этого нужно изменить собственные представления.

1. **Учебные пособия**

   Принципы развивающего обучения реализуются в ряде учебных пособий по обучению игре на фортепиано, вышедших в последней четверти ХХ века и позже.   В  названиях пособий и разработок часто встречаются слова "творческий" и "самостоятельный", что отражает сверхзадачу музыкальной педагогики - раскрепощение творческих задатков человека и формирование навыков самостоятельной деятельности.

   В числе первых пособий, в котором были систематизированы методы активизации умственной деятельности ученика на уроке фортепиано, можно назвать пособие ***С. Ляховицкой "Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре"***. Многие идеи этого пособия нашли в дальнейшем широкое применение в практике и, как можно предположить, в значительной степени определили поиск методов развивающего обучения в фортепианной педагогике. Все задания остаются актуальными до сих пор и могут быть использованы в практике.

   Пособие состоит из 6 разделов, каждый из которых отражает одну из возможных линий развивающего обучения:

  -- Подбирание по слуху и транспонирование.

  -- Элементы грамотности и нотной записи.

  -- Осознание элементов музыкальной выразительности.

  -- Определение характера музыки.

  -- Аппликатурные задачи.

  -- Терминология.

   Значительный вклад в разработку методов развивающего обучения внес ***Л. Баренбойм  в своей книге "Путь к музицированию".***Он четко определил стратегическую линию детского музыкального воспитания, которая заключается в формировании музыкального слуха как основы музыкального воспитания и поиске эффективных методов его активизации и интенсивного развития. Созданное им совместно с Н. Перуновой ***учебное пособие "Путь к музыке",***содержит разнообразный и интересный дидактический материал для проведения развивающих занятий. В пособии нашли отражение новые принципы работы с материалом, отход от пассивных способов деятельности, а также увеличение теоретической насыщенности занятий. Характерной чертой данного пособия, как пишут авторы в методической записке, является обращение к ученику в виде бесед "о музыке, её языке, фортепианной игре, аккомпанементе, чтении нот и о многом другом, что должно быть разъяснено начинающему", что и объясняет смысл подзаголовка - "Книжка с нотами для начинающих обучаться игре на фортепиано".

   Принципы обучения на высоком уровне трудности и быстрыми темпами нашли воплощение в авторской программе ***Т. Смирновой "ALLEGRO.*** ***Фортепиано.*** ***Интенсивный курс".*** Курс интенсивного обучения игре на фортепиано, как пишет автор в методических рекомендациях, ставит целью развитие творческих исполнительских и импровизационных способностей, формирование навыков самостоятельной работы. Важными задачами обучения игре на фортепиано являются возрождение традиции домашнего музицирования, воспитание хорошего музыкального вкуса и расширение кругозора ученика.

   Говоря об основных установках методики интенсивного обучения, Т. Смирнова подчеркивает, что ученик сразу получает огромный объем информации, который осваивается в практической деятельности. Одновременно развиваются слух, чувство ритма, умение читать нотную запись, играть двумя руками, подбирать по слуху. Всё это повышает эффективность обучения и обеспечивает целостный, системный подход к обучению. Знания не преподносятся в готовом виде, а добываются самим учеником из практической работы над заданиями. Теоретические сведения даются в минимальном объеме, но постепенно круг теоретических знаний расширяется и выстраивается в целостную систему.

   Принцип увеличение меры теоретической емкости занятий в классе фортепиано лежит в основе пособия для работы в первом классе музыкальной школы ***"Нотная тетрадь для упражнений" М.Авазашвили.*** Это пособие имеет форму рабочей тетради наподобие школьных прописей, в которой наряду с исполнительскими заданиями помещены все необходимые сведения по теории музыки. Эти теоретические задания ученик должен выполнять письменно, закрепляя, таким образом, полученные знания. Автор обращается к ученику с вопросами, привлекая ученика к активному участию в процессе освоения материала.

 ***Пособие Э. Тургеневой и А. Малюкова "Пианист-фантазер"*** полностью направлено на активизацию мышления ученика. Каждый из разделов пособия имеет заглавие, определяющее содержание деятельности ученика: "Запомни", "Послушай", "Подбирай мелодии (пьесы)", "Творческие задания", "Проверь себя". В пособии используется достаточно большое количество теоретических сведений, которые помещены в форме таблиц в начале разделов. Авторы пишут, что "сборник не является школой фортепианной игры, а лишь содержит систематизированный курс обучения подбору и транспонированию мелодий и пьес на инструменте, развитию творческих навыков".

   В русле развивающего обучения находится ***учебное пособие для 1 класса "Пианист. Шаг за шагом"- авторы  Рябов И., Рябов С.***  В сборнике собраны интересные пьесы для слушания музыки, образцы творческих заданий (незаконченные мелодии для сочинения, примеры для подбирания баса или создания ритмической партитуры).

   Одной из характерных тенденций современного этапа в начальном обучении является координация программного материала по фортепиано и сольфеджио. Подобный системный подход нельзя назвать новым. Обратимся вновь к словам Г. Нейгауза, который считал, что на низших ступенях развития учащегося *"совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель должен довести ученика не только до так называемого "содержания" произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано".*

Изучение и использование методических достижений педагогов по теоретическим дисциплинам может существенно обогатить процесс обучения собственно игре на фортепиано. В качестве интересных разработок можно привести два пособия, которые могут быть творчески переработаны и использованы в процессе фортепианного обучения.   В числе первых следует назвать методическую разработку ***Г. Шатковского для преподавателей ДМШ и ДШИ "Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования"***. Эта разработка предназначена для занятий в классе сольфеджио, однако многие методические положения имеют универсальный характер и могут быть использованы при работе в классе специальности. Характерной чертой педагогической установки данного пособия является высокий теоретический уровень обучения и большая скорость прохождения материала, что находится в русле принципов развивающего обучения. Системный подход к обучению проявляется в педагогической установке, изложенной в данной методической разработке: "Программы по сольфеджио и специальности должны быть согласованы (то, что знаем и слышим - играем на уроках специальности, то, что играем на специальности - объясняем, анализируем на уроках сольфеджио)".

      О попытке создания синтеза из уроков сольфеджио и фортепиано пишет в пояснительной записке к своему пособию С.Альтерман.   Проблема обучения музыке дошкольников вызвала появление ряда интересных учебных пособий и методических трудов, в которых также прослеживаются черты принципов развивающего обучения. Авторы таких методик и пособий стремятся сделать ученика активным участником процесса обучения. Поэтому, как правило, такие пособия содержат разнообразные дидактические игры и упражнения, помогающие ребенку незаметно осваивать все необходимые знания и навыки.

***Авторская разработка С.Альтерман "Сорок уроков начального обучения музыке детей 4-6-лет"*** имеет ряд ценных качеств. В этом учебном пособии удачно сочетаются методы обучения собственно игре на фортепиано с развитием творческой инициативы маленького ученика.

***Учебное пособие Е.Туркиной "Котёнок на клавишах"***  продолжает тенденции современной музыкальной педагогики для дошкольников. В трех частях этого пособия собраны интересные пьесы, творческие задания и развивающие игры.

***Книга Т.Юдовиной-Гальпериной "За роялем без слез, или я - детский педагог"*** представляет особый интерес, так как автор обобщает результаты многолетней работы с дошкольниками. Можно сказать, что большинство методических приемов, которые использовал автор для развития мышления и творческих задатков маленького ученика, прямо связаны с принципами развивающего обучения.

1. **Методы организации учебного процесса**

   Для осуществления развивающего обучения необходимо создавать специальные условия учебной деятельности, в которых будут реализованы все основные принципы обучения, в частности, принцип последовательности.

   Принцип последовательности в освоении учебного материала является одной из существенных тенденций в современном подходе к развитию ученика. Особенно важно продумывать последовательность в получении информации на начальном этапе обучения, когда у маленького ученика только формируется система образных представлений и конкретных теоретических знаний. В большинстве пособий для начального обучения весь учебный материал распределен по темам, параграфам, урокам. Последовательность освоения необходимого комплекса знаний, умений и навыков может быть различной, но обязательным условием эффективного обучения должна быть система.

      Систематизация всех необходимых теоретических понятий поможет педагогу создать логическую последовательность материала, позволит определить необходимый объём фундаментальных знаний, оформленных в виде понятий, и организовать качественное повторение и закрепление материала. Педагог может точно определить, что ученик понял и знает, а что ещё не усвоено.

   Для проверки результата обучения имеет смысл составлять специальные учебные тетради или традиционные словарики  с индивидуальной программой освоения учебного материала для каждого ученика лично. Особенно необходима такая специальная тетрадь для творческих упражнений, так как многое приходится исправлять и доделывать.

   Перспективное планирование с последующей корректировкой пройденного материала и качества усвоения позволит педагогу осуществлять "обратную связь", проверяя результативность работы.

1. **Игровые формы работы**

   Методы развивающего обучения предполагают активное участие самого ученика в освоении знаний. Наиболее эффективно проводить развивающие занятия в игровой форме, что даёт возможность более естественно включать маленького ученика в процесс обучения. Методы развивающего обучения легко применять в различных играх.             «Начиная занятия с самыми маленькими детьми, прежде всего надо стараться не отпугнуть их чем-то слишком серьезным, что может показаться им утомительным и скучным", пишет ***А.Артоболевская***. Можно сделать девизом методов работы с детьми её слова: "Больше сказки, больше фантазии".

   ***Пособие Л.Старовойтовой  «Игра в игру на фортепиано"***,   интересное пособие ***"доНОТЫши"***также  построены по игровому принципу. Предназначенное для обучения дошкольников, это пособие может быть с успехом использовано и для игровых занятий в 1 классе, особенно, если ребенок по каким-либо причинам медленно осваивает учебные задания.

   Ян Достал считает, что преподаватель - это старший и более опытный товарищ, "чья главная задача состоит в том, чтобы иметь наготове неиссякаемый запас увлекательных возможностей, с помощью которых можно научиться этой интересной игре - играть на фортепиано" (11, с.43). Характеризуя преимущества игровых форм обучения, Т. Смирнова пишет: "Игра помогает сделать процесс обучения интересным и увлекательным, раскрывает способности детей, активизирует их творческие наклонности. С её помощью каждый извлекаемый звук, любое упражнение, песня, пьеса, то есть любая музыкальная деятельность, приобретает эмоционально-образное содержание" (29, с.6).

    Отмечая методическую целесообразность игровых форм работы, авторы пишут, что "от педагога требуется лишь разумное сочетание развлекательного и дидактического во время проведения занятий" (32, с.4). Игровые элементы не только повышают интерес детей к данным занятиям, но и делают их менее утомительными.

   Игровые задания являются основными формами работы в методике Т. Юдовиной-Гальпериной. Каждое теоретическое понятие получает образную аналогию, например, каждый интервал получает образ какого-либо животного. Кроме того, интервалы записывается цветными фломастерами на карточках. Во время игр дети раскладывают карточки с интервалами, слушают и определяют, какой интервал звучит, одновременно запоминая, как он выглядит.

   Игровые формы занятий могут быть полезными при работе с детьми "обладающими явно недостаточной способностью концентрироваться, но одновременно и не лишенными таланта". Автор одной из школ для фортепиано, венгерский педагог Э.Чевек использовала мелодические и ритмические задачки, небольшие модели для усовершенствования беглости пальцев, головоломки, маленькие пьески только для черных клавиш, упражнения с органным пунктом в басу по типу бурдона, игру интервалов и аккордов, разгадывание и разбор небольших "слуховых диктантов".

1. **Основные направления в методах развивающего обучения**

   Методы развивающего обучения можно разделить на три группы:

  -- логическое осмысление получаемого учебного материала

  -- практическое освоение музыкальной информации

  -- творческое оперирование с учебным материалом

   Первая группа методов связана с использованием логического мышления и направлена на осознание получаемых знаний и навыков. Педагог помогает ученику формировать понятия и умозаключения, учит выражать свои мысли в словах. Основной акцент делается на теоретическую часть обучения. Г. Нейгауз писал, что если ученик лет в 9 - 10 может хорошо сыграть сонату Моцарта или Бетховена, он должен "суметь рассказать словами многое существенное, что в этой сонате происходит с точки зрения музыкально-теоретического анализа" (12, с.34).

   Вторая группа методов основана на применении полученных знаний на практике, что предполагает оперирование как теоретическим, так и звуковым материалом. Особое место в этом разделе развивающего обучения занимает работа по активизации слухового восприятия и представлений.

   Нужно формировать наглядно-образное музыкальное мышление, учить использовать полученные знания. Обучение навыкам осмысленного слушания музыки должно составлять важную часть общемузыкального развития ребенка.

   Третья группа методов направлена на формирование творческого отношения к музыкальной деятельности. Строго говоря, слово "творческий" в данном контексте должно пониматься с некоторой поправкой. Чаще творческим является только способ действия, а не результат. Ученик должен принимать решение или делать выбор без подсказки, на основании собственных представлений и желаний. Это меняет качество умственной деятельности и постепенно ведет к умению самостоятельно решать возникающие вопросы.

   Достаточно определенно высказывается Г.Шатковский: "Обращение к детскому творчеству как к средству и методу воспитания едва ли не самая главная потребность музыкальной педагогики нашего времени, потребность, которую выдвинула сама жизнь". Занятия художественным творчеством воспитывают душу человека, учат воспринимать чужое творчество, что формирует культурного слушателя, помогают воспитать полноценного профессионала-музыканта. Далее автор отмечает, что заниматься художественным творчеством могут все, так как музыкальные данные есть у всех людей (36, с.3).

   Творческий характер можно придать многим формам занятий. Не случайно в раздел "Творческие задания" пособия "Пианист-фантазер" включены такие разные задания как сочинение музыки и редактирование текста. В зависимости от уровня развития способностей для одного ученика правильно положенная карточка в "Музыкальном домино" уже является творчеством. Другой ученик может сделать вариации на тему знакомой мелодии или сочинить песенку. Важно дать ученику возможность попробовать себя в различных видах музыкального творчества, начиная с самых элементарных и вплоть до импровизации.

**3. Методы активизации логического мышления**

   Методы активизации логического мышления основаны на использовании различных аналитических приемов - сравнений, наводящих вопросов, обобщений и умозаключений. Цель - достичь наиболее ясного осознания получаемой словесной и звуковой информации. Кроме того, ученик должен научиться осознавать собственные действия.

1. **Метод наводящих вопросов**

   Цель вопроса - натолкнуть ученика на размышление, необходимое для ответа. Вопросы могут быть самые различные в зависимости от задания. Этот метод широко используется во многих современных учебных пособиях. Как уже говорилось выше, в пособии "Путь к музыке" авторы обращаются непосредственно к ученику, приглашая его к совместному обсуждению всех возникающих вопросов. Вопросительная форма, как отмечают авторы, "один из важных дидактических приемов, способных натолкнуть ученика на размышления, побудить к мыслительной работе и вызвать к ней интерес". Лучше всего ставить вопросы в "совещательной" форме: "Не кажется ли тебе, что эту мелодию лучше сыграть мягким звуком?", "Не думаешь ли ты, что...?" и так далее (5, с.158).

   В пособиях "Пианист-фантазер", "Нотная тетрадь для упражнений", "Игра в игру на фортепиано" авторы являются собеседником ученика, вызывая его на совместный поиск решения. Автор создает обучающие ситуаций, когда ученик должен сделать выбор наилучшего на его взгляд варианта из ряда предложенных вариантов. Наводящие вопросы педагога и ответы ученика являются одним из путей обучения методам самостоятельной работы.

   Метод наводящих вопросов может быть хорошим вспомогательным средством для развития навыков слухового анализа музыки. Цель слушания музыки - научить ученика, слушая, слышать и одновременно думать. При слушании музыки ученик должен научиться слушать музыку как процесс, наблюдать развитие и изменения, устанавливать связи между различными звуковыми явлениями, переживать звуковую информацию как отражение эмоционального мира. Грамотно поставленные вопросы обеспечивают преднамеренное восприятие звучащей информации. Восприятие в значительной степени определяет качество работы памяти, воображения, мышления. На основе восприятия звуковой информации формируются слуховые представления, составляющие фонд слуховых эталонов в памяти. Именно поэтому так важно обеспечить качественное слуховое восприятие и научить ученика слышать то, что нужно.

   С. Альтерман в пособии "40 уроков начального обучения музыке детей 4 - 6 лет" дает подробное изложение беседы педагога с ребенком, где обратная связь обеспечивается вопросами по теме каждого урока. В пособии "Пианист-фантазер" задания обращены именно к ученику.

   В качестве удачного примера для систематизации вопросов можно использовать анкету для первого класса, разработанную М.Д. Авазашвили в пособии "Нотная тетрадь для упражнений". Ученик должен определить характер музыки, выбирая слово из предложенного перечня определений, ответить на вопросы о тональности, ключевых и случайных знаках, о способе записи музыки - мелодия с аккомпанементом или как-то иначе, о строении музыки, о динамических оттенках, о темпе и ритме. Все эти вопросы имеют цель активизировать сначала восприятие ученика, а затем и осознание.

   Вариантом метода наводящих вопросов является метод "сам себя обучаю", разработанный французскими педагогами М. и Ж. Мартено, о котором сообщает Л. Баренбойм (5, с.204 - 227).  Само название определяет его направленность. Ученик учится использовать в процессе обучения собственные рассуждения, оценивать свои действия и планировать задачи. Самостоятельная работа ученика в классе при педагоге также может проходить в форме "Сам себя обучаю". Ученик должен задать себе при работе над техникой: "Как я должен поступить, чтобы мои пальцы стали ловкими? Должен ли я собрать пальцы или они должны быть растопырены? Должны ли мои пальцы плотно или легко соприкасаться с клавиатурой?". Вариантов формулировки вопросов может быть много. Главная цель - направить внимание ученика на осознание собственных действий.

   Немецкий педагог К.Хольцвейссиг рекомендует использовать этот метод для развития навыков самоконтроля и осознания, так как указания, сформулированные самим учеником, лучше запоминаются. Не случайно многие педагоги просят ученика продиктовать домашнее задание для записи в дневнике.

1. **Метод сравнения и обобщения**

   Этот метод продолжает путь словесных определений. Он помогает закрепить в форме понятий и осознать не только теоретические сведения, но и более сложные для обобщения слуховые впечатления. Важное значение обобщений для воспитания самостоятельности ученика отмечала Б.Кременштейн: "Следует сказать, что для развития мышления учащегося и расширения его кругозора важно не только количественное накопление сведений (привлечение нового и сходного материала, проведение сравнений и аналогий), но главным образом,  сам метод анализа произведения: важно внутри целого увидеть логику взаимодействия частей или элементов выразительности, зависимость исполнительского замысла от смысла и строения пьесы".

   Говоря о методах обучения игре наизусть, чешский педагог В.Юзлова пишет, что нужно очень рано начинать заботиться о развитии аналитического музыкального мышления у ребенка. "Надо как можно раньше постараться обратить внимание ребенка на то, как "сделана" музыка, которую он играет". Для развития "интеллектуального слуха" автор предлагает использовать приемы сравнения, идентификации и дифференциации слуховых впечатлений.  Например, определить сходство или различие в нескольких похожих разделах исполняемого сочинения. Аналогичные приемы рекомендованы и в пособии "Путь к музыке" при освоении структурных особенностей музыкальной формы. В параграфе 106 под названием "Снова о "мелодических кубиках", а также о квинтах" речь идет о средствах формообразования из сходных мелодических фраз на примере латышской песни "Взял волынку наш сосед". Ученик получает задание определить, какие "мелодические кубики" одинаковы, а какие различаются (5, с.96).

   Интересный прием работы над сочинением, названный "аналитическая игра", предлагает ***немецкий педагог Г. Филипп.*** Исполняются отдельные детали текста (голоса, аккорды, ритмические структуры), что помогает разобраться в особенностях сочинения. Такая "контурная игра" может помочь в осознании закономерностей текста, например, гармонической логики или особенностей развития мелодии. Способы изменения структуры текста, например, свертывание мелодии до основных тонов  или собирание гармонии в аккорд помогают ученику видеть целое за деталями (34, с.230-231). Эти навыки впоследствии будут очень полезны ученику при чтении с листа.

   Работа по осознанию строения музыкального произведения активизирует мышление ученика. Формирование навыков анализа музыкального текста можно начинать буквально с первых шагов обучения. При соответствующем методическом подходе дети вполне свободно справляются с аналитическими заданиями. Ученику нужно помочь ориентироваться в тексте. Он должен находить в изучаемой пьесе сначала отдельные интонации и фразы, а затем более крупные построения. Одним из способов осознания музыкального синтаксиса является прием подтекстовки, весьма распространенный в начальном обучении. В качестве образца можно назвать ***пособие А.Артоболевской "Первая встреча с музыкой***", где почти все пьесы сопровождаются хорошо сделанными текстами. Этот прием помогает закрепить связи музыки со словесной речью, облегчая ребенку распознавание "музыкальных слов". Постепенно представления о структуре музыкального произведения будут подниматься до уровня понятий и обобщений. Ученик сможет видеть сходство и различие в тексте не только внутри одного сочинения, но и между разными сочинениями.

   Помимо синтаксических закономерностей в процессе анализа необходимо осваивать значение разнообразных знаков нотного текста. Для достижения развивающего эффекта нужно учитывать возрастные особенности детей. Все теоретические сведения лучше объяснять в доступной для понимания форме и в определенной последовательности. Ученик должен получить простое, желательно образное, но точное определение всех необходимых понятий в музыке, например, лада, динамики, темпа, ритма, метра и так далее. Кроме того, все теоретические понятия должны быть не абстрактными словами, а предваряться слуховым восприятием. Тогда за словами будет стоять звуковой образ, и понятие поднимется на уровень обобщения. Такая работа делает текст понятным, что облегчает заучивание наизусть и ведет к более осмысленному исполнению.

**4.Методы практических действий**

   Следующая группа методов направлена на активизацию практического мышления. В процессе активной музыкальной деятельности и практического освоения музыкальной информации учебный материал закрепляется в памяти более прочно, так как он чаще всего представлен в наглядной форме (слуховой и зрительной). Решение практических задач стимулирует наглядно-действенное мышление, "с которого начинается непосредственное взаимодействие с реальными объектами, определение их существенных свойств и отношений". Кроме того, задания такого типа активизируют воображение, наглядно-образное мышление и постепенно становится основой формирования теоретического мышления.

   Содержанием учебной деятельности ребенка становится практическая деятельность, когда ученик должен производить различные действия с ритмическим, звуковым или теоретическим материалом. Он рассматривает, выбирает и раскладывает нужные карточки, дополняет или изменяет нотный текст, решает ребусы или задачки. В процессе активного слушания музыки ученик подбирает подходящие картинки или рисует. Естественно, что словесные определения и обобщения обязательно используются в качестве вспомогательного приема, однако многие задания нужно просто выполнять, не пытаясь оформить результат в словесных формулировках.

   Для организации музыкальной практической деятельности ученика необходимо иметь различные лото, карточки, таблицы, картинки, дидактические игрушки. В процессе оперирования такими предметами закрепляются все полученные ранее звуковые образы и теоретические сведения. Ученик получает возможность для проявления самостоятельности, что ведет постепенно к развитию творческих способностей.

   Методы практических действий особенно хорошо сочетаются с игровыми формами занятий. Авторы ***"Азартного сольфеджио",*** одного из современных учебных пособий, отмечают, что особенно эффективны наглядно-игровые методики для детей 6 - 8 лет.

   Как правило, сначала работа идет по ритмическим карточкам, так как для чтения мелодических блоков учащийся должен знать ноты и иметь уже некоторый опыт оперирования звуковыми представлениями. Вместе с тем, введение мелодических карточек-блоков должно идти вместе с освоением нотной грамоты для закрепления полученных знаний. Воспитание ритмического чувства является отдельной задачей, так как "представление о длительностях и навыки их воспроизведения развиваются не быстрее, чем звуковысотные представления; а педагоги, следуя привычке, на воспитание чувства ритма обращают меньше внимания", замечает литовский педагог Э. Бальчитис .

**1.1.Ритмические карточки**

   Методы воспитания ритмического чувства на материале ритмических блоков получили в ХХ веке широкое распространение. Одним из первых создателей методики ритмического воспитания явился К. Орф. Идеи К. Орфа и его последователей оказались плодотворными. Работа с ритмическими карточками стала одной из эффективных форм освоения ритмических закономерностей. Активная деятельность по изучению, осознанию и раскладыванию ритмических карточек обычно очень увлекает детей. Для работы нужен набор карточек с различными ритмическими схемами. Ритмические карточки приготовить очень просто. Образцы для ритмических карточек и лото можно найти  в методических рекомендациях Т. Смирновой к интенсивному курсу "Аллегро", в учебных пособиях С. Альтерман и М. Перминовой.

   Ритмическое лото может иметь много вариантов. Можно сделать самые первые карточки из отдельных ритмических единиц. Например, М. Перминова использует карточки для целых, половинок, четвертей, отдельных и сдвоенных восьмых, отдельных и сдвоенных шестнадцатых, групп из четырех шестнадцатых, четверти с точкой, половинки с точкой, триолей из восьмых, восьмой с точкой и всех необходимых пауз.  Набор карточек чаще всего определяется ритмическими задачами, которые появляются при работе над репертуаром. Для начального освоения ритмических закономерностей вполне достаточно набора карточек, состоящих из отдельных четвертей, сдвоенных восьмых, половинок и целых. Возможна карточка, включающая восьмую паузу и восьмушку с флажком. Наиболее простой и понятной системой ритмических карточек для первого ознакомления с ритмическими формулами являются карточки в размере 4/4, так как тогда ребенок лучше понимает, почему длительности называются четвертями или восьмыми.

   Другой вариант - ритмические блоки, в которых используются разнообразные варианты ритмических рисунков от простейших до самых сложных. Эти ритмические рисунки могут содержать любые ритмические формулы, нужные для работы.

   Можно взять за основу блоки в размерах 2/4 и 3/4 без затактов ("ритмические строительные блоки"), с которых начиналось ритмическое обучение по методике К. Орфа. Из таких блоков строятся самостоятельные формы, состоящие из двух фраз по два такта на основе детских стишков. Эти ритмические упражнения фактически уже содержат творческие элементы.

   В подробно разработанной методике ритмического воспитания Т. Смирновой, также используются ритмические блоки, оформленные в виде карточек. Постепенно можно усложнять ритмические блоки, вводя разные размеры, ритмические группировки, включая синкопы, паузы, триоли.  Т. Смирнова с самого начала обучения предлагает записывать блоки в любом размере (включая 5/4 и 9/4), так как на первом этапе обучения по её методике ещё не используются такты. "Ребенок научится свободно переходить с размера на размер и подготовит себя к исполнению пьес, которые встретятся чуть позже, особенно в джазовой музыке".

   Обучение с помощью ритмических карточек может проходить в различных формах. Желательно, чтобы работа по ритмическим карточкам шла параллельно с двигательно-ритмическим воспитанием, поскольку ритмическое чувство имеет моторную природу.

   Существенной частью работы по формированию чувства ритма является закрепление мышечных ощущений от движения разных длительностей. Нужно подкреплять все ритмические формулы движениями - прохлопывать, проговаривать, шагать, рисовать вертикальные палочки, играть на инструменте. На осознание связи движения и ритма направлено интересное упражнение Т. Смирновой "Чьи это шаги?".

   Не случайно в методику преподавания сольфеджио вошел прием двигательного показа пауз. Как рекомендует Э. Бальчитис, можно показывать четвертную паузу движением обеих рук в стороны по дуге вниз, половинную паузу - двумя движениями, целую паузу показывать четыре раза. Восьмые паузы поддерживаются аналогичными движениями, но с меньшей амплитудой.

   На двигательном переживании ритма построена игра "Эхо", разработанная в институте К. Орфа. Эта игра, как отмечает Г. Кеетман, "развивает точность слухового восприятия, быстроту реакции, память и чувство формы" Она "должна пониматься не как подражание, а как подхватывание и продолжение начатого ритма, который утверждается в изначальной форме творчества - в повторении" - пишет В. Келлер. Прием повторения заданного ритмического рисунка ("Эхо") весьма широко используется в процессе музыкального развития.

   Самые первые задания заключаются в освоении равномерного пульса четвертей, что формирует восприятие метрической основы музыки. Весьма полезно, как отмечает Т.Смирнова, сопровождать все ритмические схемы равномерным пульсом, который исполняется другой рукой.

   Затем осваиваются все варианты дробления длительностей. На этом этапе ученик должен получить как зрительное, так и двигательное представление о разнообразии ритмических рисунков. Можно рассматривать все ритмические схемы, проговаривать их на ритмические слоги, прохлопывать. Для самых маленьких учеников может быть полезной система записи ритма кружочками разного цвета и размера, расположенными лесенкой. В этой записи, использованной в пособии С. Альтерман, акцентируется долгота звуков и графически изображено направление мелодии. Уже на самом начальном этапе воспитания чувства ритма применяются элементарные творческие задания, например, проговорить детский стишок и записать его кружочками. История про разные часы, которые могут ходить ровно, отставать, торопиться, может быть полезна для образного восприятия изменений ритмического пульса.

   Этот этап работы можно сопровождать игрой ритмических рисунков на рояле в ансамбле с педагогом. Отличные примеры таких ансамблей можно найти в ***сборниках Л. Хереско "Музыкальные картинки", Е. Туркиной "Котенок на клавишах",*** в упомянутых выше пособиях Л. Баренбойма и Н. Перуновой "Путь к музыке", ***А Коновалова "Донотыши".***

   Можно найти немало детских пьес, которые легко превратятся в ансамбли. В этих ансамблях ученик играет несколько звуков или интервалов в заданном ритме, а педагог играет все остальное. Например,  можно использовать  пьесы "Тамбурин" Рамо, "Шарманка" Шостаковича, "Заинька" Гедике, "Волынка" И.С. Баха. В этих пьесах можно варьировать аккомпанирующую партию ученика, переходя от равномерного пульса однородных длительностей к заданному остинатному ритмическому рисунку.

   Весьма удачный вариант соединения ритмических карточек и ритмичного чтения текста приведен в пособии Л.Хереско "Музыкальные картинки". Это упражнение названо "Столовая". Можно не только проговаривать текст, но и озвучивать каждую ритмическую группу  на рояле в три руки, из которых четверти играет ученик, а две другие линии  играет педагог (обычно это шестнадцатые и восьмые). По мере накопления слухового опыта две любые линии может играть ученик, а третью - педагог.

   По мере двигательного и слухового закрепления ритмических рисунков можно вводить названия длительностей, некоторые теоретические понятия. Для формирования и закрепления представлений о такте и размере можно использовать игру по расселению нот в гостинице по комнатам - тактам. Это задание используют как Т.Смирнова, так и С.Альтерман. Будет полезно, если на самих карточках записывать знаки размера. Это может вызвать вопрос ученика и последующее объяснение нового понятия.

      На материале ритмических карточек можно воспитывать навыки охвата крупных ритмических построений. Ученик получает возможность составлять из карточек ритмические цепочки, проявляя свои творческие задатки. Более сложным заданием является выкладывание ритмического диктанта. Это готовит мышление ребенка к восприятию протяженной формы, что, как известно, достаточно сложно. Т. Смирнова пишет, что из блоков можно составлять длинные и разнообразные схемы. Для малыша можно нарисовать схемы в виде паровозика с вагонами: "Он сам будет расставлять вагончики в разной последовательности. Это уже игра в музыкальный паровозик, где колеса каждого вагончика стучат свой ритм".

   Педагог может найти много интересных ритмических заданий для любого ученика. Например, из блоков строятся самостоятельные формы из четырех тактов, затем двух - и трехчастные формы и форма рондо.

   На карточках можно построить полезное упражнение, развивающее память и чувство формы. Ученик выкладывает из карточек ритмический рисунок мелодии, которую играет педагог. Получается ритмический диктант.

   Следующий этап работы с карточками - узнавание знакомой мелодии по ритму. Эта работа уже активизирует звуковые представления ученика, хотя ещё и не связана с нотной записью. Ещё более сложным и творческим является задание выложить по памяти ритмический рисунок знакомой мелодии из имеющихся карточек.

**1.2. Карточки для освоения нотной грамоты**

   Изучение разнообразия ритмической записи является первой ступенью в процессе освоения нотной грамоты. Но умение читать ритмическую запись на одной строчке ещё не решает проблему чтения нот на двух нотных станах. Выучивание нот может проходить достаточно медленно и не всегда эффективно. Метод карточек оказывается полезным и здесь. Наглядные пособия помогают осваивать знаки нотного текста  без специального заучивания. Не случайно в пособии А.Артоболевской "Первая встреча с музыкой" приведен пример лото для закрепления знания нотной грамоты. "Хорошо бы не полениться сделать игрушки-домики из оклеенных белой бумагой коробок, на стенках которых начертаны пять линеек для скрипичного и басового ключа. Дети сами могут вставлять в отверстия на линейках и между линейками пробки с именами нот-"жителей".

   Последовательность освоения нотных карточек может быть различной. Элементарные нотные карточки могут содержать только одну или две ноты. Цель - освоение записи и расположения ноты на нотном стане. Такие мелодические карточки приведены в пособии М. Перминовой.

   Для более сложной формы нотных карточек нужно записывать интонационные блоки с четким ритмическим рисунком. Такие карточки могут быть вспомогательным дидактическим материалом при обучении чтению нот с листа.

   Одной из увлекательных форм освоения нотной грамоты может стать игра в мозайку. Мелодия известной ребёнку песенки делится на равные части (по такту или по 2 такта) и выписывается на карточки. В качестве образца можно использовать идеи С. Ляховицкой. Аналогичное задание приведено в учебном пособии Л. Старовойтовой. Нужно собрать из разрезанных тактов знакомую пьесу "Медведь с барабаном", с которой ученик уже познакомился раньше ( странице 19 этого пособия).

   Оригинальный метод обучения чтению нот предлагает Т.Смирнова. Это упражнение названо "Бусы" и рекомендуется как метод, помогающий освоить чтение с листа. "Ни в коем случае не заучивайте, на какой по счету линеечке пишется нота". Для освоения нотной записи нужно запоминать отдельные опорные ноты, от которых начнется игра. Постепенно будут выучены все ноты без специального заучивания. Игра под диктовку номеров пальцев помогает освоить аппликатуру.

    Теоретические знания на самом начальном этапе обучения (обычно в 6 лет) появляются только при необходимости, так как "теоретические знания, не используемые в практической деятельности, не очень понятны и быстро забываются". Поэтому освоение различных знаков нотного текста (ключи, знаки альтерации, динамика, штрихи, темповые обозначения) при помощи наглядных пособий, например, карточек, может быть более эффективным.

   В пособии "Пианист-фантазер" заслуживает внимания метод ознакомления с теоретическими сведениями, которые даны в начале каждого раздела в виде символов. Эти символы легко перевести на крупные карточки и использовать как наглядные пособия при работе по освоению не только нот, но и других знаков нотного текста. По этим карточкам удобно, в частности, проверять качество усвоения материала.

   Большую пользу в освоении музыкальной грамоты может оказать "Музыкальное домино". Эта увлекательная игра может быть использована как для обучения, так и для проверки качества усвоения знаний. Домино состоит их 30 карточек, на которых нарисованы знаки нотного текста (простые тональности, размеры, длительности нот и пауз, динамические оттенки). Участники игры по очереди выкладывают карточки, присоединяя свою карточку с любой стороны, если у него есть карточка, подходящая по значению.

   По образцу "Музыкального домино" можно приготовить карточки по многим разделам музыкальной грамоты, например, для интервалов и аккордов, для итальянских терминов, для знаков артикуляции.  Учебное пособие "Азартное сольфеджио" почти полностью построено на иллюстративно-разрезном материале. Естественно, что авторы этого пособия адресуют свою работу, прежде всего, педагогам по теоретическим дисциплинам. Но и педагог-пианист может найти в этом пособии много интересных мыслей для развития своего ученика. Например, активизировать теоретические знания ученика и применить их для анализа репертуара по фортепиано. В этом пособии есть карточки всех интервалов, трезвучий с обращениями, с латинскими названиями всех тональностей, карточки с итальянскими терминами и темповыми обозначениями.

1. **Решение задач, ребусов и загадок**

   Этот метод, непосредственно связанный с игрой, имеет большое развивающее значение и помогает проверить качество и прочность знаний. Кроме того, решение загадок обычно вызывает достаточно стойкий интерес к работе. Образцы загадок, ребусов, кроссвордов можно найти почти во всех современных пособиях.    В пособии "Пианист-фантазер" приведены интересные ребусы, загадки, кроссворды, вызывающие интерес детей. Опыт показывает, что дети любят загадки, в которых нота является одним из слогов слова, поэтому эта форма игры широко используется в начальном периоде обучения. Эти слова так и записываются - ноты-слоги на нотном стане, а остальные слоги пишутся буквами.

     Разгадывая кроссворды или загадки, ученик начинает думать, что бесспорно полезно для развития мышления. В качестве образца могут служить ритмические кроссворды из пособия "Пианист-фантазер" или игра "Сыщик" (поиск ритмических ошибок в записи) в пособии "Игра в игру на фортепиано". Весьма уместно привести здесь слова Т. Смирновой: "Думать - это не самое опасное занятие для детей. Если с детства научить заниматься этим "странным" делом, то появляется легкое отношение к поиску, адекватное восприятие мира, многовариантное мышление, хорошая социальная адаптация, за которой следует здоровая нервная система".

1. **Редакторская обработка нотного текста**

    Эта работы заключается в комбинировании, изменении, дополнении нотного текста. Ученик учится выполнять редакторскую работу: вставлять нужные звуки, расставлять лиги или другие знаки, записывать аппликатуру, проставлять пропущенные тактовые черты или размер, указывать длительность нот, обозначенных лишь нотными головками, отметить знаки альтерации, лиги, динамику, паузы.

   Возможны десятки вариантов подобных упражнений. Л.Старовойтова называет один из разделов "Я сам редактор". Ученик получает вполне конкретные задания: "Первое задание. Прослушай пьесу. Вдумайся в содержание и, постепенно разбирая пьесу, проставь оттенки. Второе задание. Проставь правильно аппликатуру. Учти, что три черные соседние клавиши играются вторым, третьим и четвертым пальцами".

   Вариантом редактирования является дополнение текста. Ученик должен исправить отдельные ошибки, вписать недостающие ноты, паузы, звуки, размер. В пособии С.Ляховицкой работе по дополнению текста посвящены разделы "Аппликатурные задачи" и "Определение размера".

   При выполнении заданий по редактированию и дополнению текста происходит формирование навыка записи нот и остальных знаков нотного текста, что имеет большое значение для закрепления связи между звуком и знаком (нотой). В пособии М. Авазашвили "Нотная тетрадь для упражнений" работа с записью и обработкой нотного текста занимает одно из главных мест.

1. **Практическая деятельность за фортепиано**

*Обучение подбиранию мелодии и аккомпанемента*

   Для подбирания музыкального текста, особенно гармонических вертикалей, необходимо иметь развитые слуховые представления и хорошие связи слуха и моторики. Развитие слуха связано с индивидуальными особенностями комплекса способностей ученика и часто занимает достаточно длительное время. Однако именно регулярная работа по подбиранию мелодии и аккомпанемента может быть средством развития слуха и моторики. Современная фортепианная методика в последние десятилетия уделяет достаточное внимание вопросам игры по слуху.

   Одной из главных задач при обучении навыкам игры по слуху является формирование слуховых представлений - внутреннего слуха. Для осуществления этой важной задачи необходимо создавать условия, в которых ученик будет вынужден использовать свои слуховые возможности. Наиболее полезной формой развития активного слуха является подбирание. Перефразируя известное изречение Козьмы Пруткова, можно сказать: "Хочешь научиться подбирать музыку - подбирай!". Только постоянная практическая деятельность дает необходимые навыки и умения.

   Процесс развития навыка игры по слуху можно разделить на три этапа. Первый этап заключается в освоении клавиатуры без нот. Второй этап построен на транспонировании мелодии и фактуры. Третий этап является собственно подбиранием музыкального текста.

     Первый этап развития слуховых представлений обычно занимает несколько месяцев в самом начале обучения ребенка (донотный период). За это время связи слуха и моторики возникают далеко не у всех детей, хотя именно эти связи являются основой успешного дальнейшего музыкального развития. Особенности конструкции фортепиано (готовый строй, наличие черных и белых клавиш) позволяют легко играть по зрительным ориентирам. Поэтому слух учеников-пианистов может отставать в развитии по сравнению со слухом скрипача или баяниста, которые не могут контролировать зрением правильность звука. Общеизвестно, что многие музыканты-самоучки хорошо играют, не зная нот.

   Обучение без нот по слуху наиболее полезно. Я. Достал советовал "не начинать игру по нотам прежде, чем музыкальные представления ученика будут развиты хотя бы до такой степени, при которой он может нажатие клавиши ощущать как внешнее выражение своего музыкального представления". Это правило должно действовать постоянно при обучении всех детей, как менее одаренных, так и очень одаренных.

   Об этом знали педагоги прошлых веков. К.А. Мартинсен пишет: "Важнее всего, чтобы все первоначальное обучение за фортепиано проходило без нот. Старый Вик учил обеих своих дочерей за фортепиано целый год без нот". В настоящее время вновь усилилось внимание к обучению без нот по слуху и "с рук". На этих методах построен донотный период по методике Т. Смирновой.

   При обучении нотной грамоте необходимо, чтобы нота была не обозначением клавиши, а обозначением звука. Без этого не будут развиты настоящие слухо-моторные связи. Идеальной последовательностью действий при игре является "слышу - играю", что было названо К.А. Мартинсеном комплексом "вундеркинда". Эти принципы сохраняют свою актуальность и сегодня. Особенно важно учитывать это условие при обучении детей, не обладающих яркими музыкальными данными. Процесс освоения нотного письма должен проходить так медленно, чтобы ученик успел запечатлеть в памяти связь между звуком, клавишей и записанной нотой.

   В занятиях без нот можно использовать много интересных упражнений, которые будут готовить слух ученика к восприятию более сложной информации. Как правило, все упражнения за фортепиано сопровождаются пением, что помогает формировать внутренний слуховой образ. Эти практические задания полезны не только для развития слуха, но и могут быть средством развития технических навыков, так как они выполняются в действиях на фортепиано.

   Простейшие, элементарные задания, которые в форме увлекательной игры могут быть использованы с менее одаренными детьми в обучении без нот, описывает Я. Достал. Сначала ученик повторяет голосом один звук с расширением диапазона. Для развития элементарных мелодических представлений полезно искать заданный звук, отгадывать слуховые "загадки", определять ошибки в мелодии, сыгранной преподавателем. Мелодическое "эхо" (устные "слуховые" диктанты) представляет собой повторение коротких попевок или мелодий. Это упражнение может весьма продуктивно использоваться на уроке фортепиано в процессе обучения навыкам подбирания мелодии и освоения техники. Порядок действий может иметь следующий вид. Лучше всего играть на двух инструментах. При работе на одном инструменте нужно разделить клавиатуру "стенкой" по клавише "до" первой октавы. Первые задания могут быть самыми элементарными, особенно в том случае, если ученик не проявляет явных слуховых данных, например, не может петь или поет на одном звуке. Оговаривается диапазон "поиска" - например, первая октава и первый звук, от которого ученик будет двигаться. Затем нужно двигаться по ступеням вверх и вниз, возвращаясь на исходный тон. Ученик должен повторять эти передвижения. Постепенно можно раздвигать диапазон звукового движения, использовать интервалы. Следующая ступень - небольшие попевки и мелодические блоки.

   Аналогичный путь предлагает Т. Смирнова в подготовительных упражнениях для освоения навыка подбирания по слуху. Сначала ученик поет мелодические попевки, показывая рукой движение мелодии - вверх, вниз, звуки подряд или через клавишу, большой скачок или маленький. Затем преподаватель медленно и ровно играет на инструменте простые мелодии (желательно, чтобы они начинались на первой ступени). Ученик также показывает рукой и комментирует особенности движения мелодии. Одним из интересных приемов обучения подбиранию является выучивание пьесы наизусть без опоры на пальцевую память, а "методом подбора" следующим образом: играется первая одноголосная фраза, затем она подбирается, потом играется следующая фраза и подбирается. Если не получилось - не брать сразу ноты, спеть мелодию, поискать её на клавиатуре. Для закрепления навыка запоминания методом подбора можно задавать на дом пьесы, которые использовались при чтении с листа. Этот метод сокращает разучивание пьес и развивает навыки подбора по слуху.

   Различные попевки, исполняемые на фортепиано, помогают оживлять техническую тренировку. Например, К.А. Мартинсен использовал различные подтекстовки для простейших интонационных упражнений, например, для интервала квинты, мажорного и минорного трезвучий, для восходящей и нисходящей гамм. "Играя, можно будет включать в урок и арпеджио, и маленькие пальцевые упражнения. При этом вскоре накопится богатый и разнообразный запас упражнений".

   Вторым этапом формирования навыка подбирания по слуху может быть транспонирование мелодии, басов и целостной фактуры. Для реализации этого метода необходимо выполнять некоторые условия. Желательно начать эту работу как можно раньше и вести её интенсивно, на доступном материале. Уже в процессе игры в мелодическое эхо можно начинать транспонировать те мелодии, которые ученик повторяет.

   В учебном пособии "Пианист-фантазер" раздел "Подбирай мелодии (пьесы)" наиболее полно проработан и является отличным методическим материалом для развития слухо-моторных связей.

   На третьем этапе обучения навыкам подбирания ученик должен уметь действительно подбирать мелодию и сопровождение по слуху. Все предшествующие формы работы были направлены на подготовку необходимых навыков. Для выполнения этого задания нужно иметь достаточно развитый интервальный слух и высокую грамотность. Обычно значительные трудности возникают при подбирании фактуры, так как для этого нужна ориентировка в гармонии. Можно наметить алгоритм работы при подбирании. Необходимо наличие внутреннего звучащего образа музыки, то есть слуховое представление мелодического движения и гармонической логики. Затем нужно найти нужные звуки на клавиатуре (слухо-моторные связи), проверить правильность слухового представления и закрепить найденный вариант.

**5.Методы развития творческих способностей**

   Все формы работы по практическому освоению музыкальной информации содержат в себе возможности для перевода их в творческое русло. Уже с начала ХХ века в книгах по музыкальной педагогике обсуждается вопрос о необходимости воспитания творческих способностей. Именно пробуждение творческой мысли при создании музыки стало главной идеей всей методики К. Орфа и его последователей.

   Многие мысли К. Орфа и поставленные им задачи остаются актуальными до сих пор. Он писал о проблеме сохранения индивидуальности, так как для развития высокой человеческой культуры нужна не стандартизированная, а именно индивидуальная мысль-фантазия, которая часто кажется парадоксальной. Привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка. Нужно научить ребенка из слова, ритма и движения создавать элементарную музыку. "Собственное детское творчество, пусть самое простое, собственные детские находки, пусть самые скромные, собственная детская мысль, пусть самая наивная, - вот что создает атмосферу радости, формирует личность, воспитывает человечность, стимулирует развитие созидательных способностей".

   Задача педагога в организации творческой деятельности заключается в поддержке стремления ученика найти решение самостоятельно. Вполне современными представляются высказывания Б. Асафьева о значении элементарного сочинительства для развития творческих задатков детей. Это может быть сочинение подголосков и варьирование напева в стиле народной музыки или сочинение мелодии на понравившийся текст.

   Весьма справедливы слова чешского педагога Я. Достала о том, что в настоящее время ребенок постоянно загружен пассивными нетворческими развлечениями. Поэтому особенно важно организовать произвольное, творческое музицирование, которое может пробудить внутренние силы ученика и доставить ему удовольствие .

       Можно сказать, что именно воспитание самостоятельности мышления и является главной целью всех творческих заданий. Эта цель является вполне осуществимой задачей. Однако для этого нужно создавать специальные условия, в которых учебная деятельность станет активной, а мышление с репродуктивного уровня поднимется на творческий уровень. На начальном этапе трудно провести резкую грань между этими типами мышления. Один легко переходит в другой, практическое мышление становится этапом формирования творческого мышления. Творческие задания имеют обобщающее, синтезирующее значение в процессе музыкального обучения. Например, творческий ракурс любых практических действий заключается в предоставлении ученику выбора варианта из ряда предложенных. Обычное шумовое озвучивание ритмических карточек (хлопки, ритмо-слоги) - простое упражнение, а озвучивание карточек на инструменте с самостоятельным выбором звуков уже можно считать проявлением творческих замыслов.

     Применение полученной информации в новых условиях уже можно назвать выполнением творческого задания, так как ученику необходимо владеть целой системой знаний и умений. Свободное оперирование музыкальным материалом, например, создание собственного варианта ритмического или мелодического рисунка, уже может быть признаком творческого мышления.

1. **Творческие задания на ритмическом материале**

   Вариантом творческой работы с ритмическими карточками может быть сочинение своего ритмического рисунка, который затем нужно выложить из карточек.

   Более интересным, но и более сложным заданием может быть создание собственной песенки на стихи по образцу методики К. Орфа. Эта работа включает несколько этапов, каждый из которых имеет творческий ракурс. Сначала нужно прочитать стихи в необходимой степенью выразительности и ритмической ясности. Найденный ритм нужно оформить - найти нужные карточки или записать на основании знания ритмической записи. Следующий этап уже выходит за рамки ритма, так как требует создания мелодии. Ритмический рисунок озвучивается сначала на двух или трех звуках (диапазон не более сексты). Могут быть несколько вариантов, из которых выбирается удачный вариант. Этот вариант нужно запомнить и исполнить на рояле.

   Цель педагога при такой работе, отмечает К. Орф, заключается в ненавязчивом подсказывании лучшего варианта из предложенных детьми. Педагог ведет детей к собственным находкам, а если они не могли ничего найти, подсказывает сам, но старается создать впечатление, будто они проявили полную самостоятельность. Сочиненная песенка нотируется на доске. Дети ещё не знакомы с нотной графикой, но внимательно следят за действиями педагога. Это приводит к достаточно быстрому освоению нотной записи. На следующем этапе, когда освоена нотная запись, мелодию нужно записать, оформить по правилам, сочинить вступление, аккомпанемент (квинты), заключение. Песенка исполняется поется, поддерживается инструментальным сопровождением.

   Для осуществления работы по творческому освоению ритмических элементов музыки необходимо иметь достаточно большой набор подходящих стихов.

1. **Творческие задания на интонационном материале**

   Содержание творческих заданий на интонационном и гармоническом материале заключается в навыках произвольного оперирования слуховыми представлениями. На предыдущем этапе, когда ученик осваивал приемы транспонирования и подбирания по слуху, преобладала работа по образцу. Для развития творческого мышления нужны более сложные упражнения, например, элементарное варьирование и сочинение, простейшая импровизация. Разделы "Творческие задания" в пособии "Пианист-фантазер" включают достаточно простые, но важные для развития музыкального мышления задания - сочинение музыки на стихи, сочинение сопровождения. Существенным дидактическим условием является сочетание различных развивающих заданий. "Транспозиция, подбор по слуху и импровизация взаимосвязаны между собой, исключить из "содружества" какой-либо из перечисленных элементов невозможно", пишет Т. Родионова, автор методической разработки по импровизации.

   Но уже при выполнении самых простых упражнений по развитию слуха можно создавать условия для творческого отношения к задаче. Для развития ладового слуха и чувства тоники используются упражнения на завершение мелодии. Ученикам интересно выбирать более благозвучное завершение мелодии из ряда предложенных вариантов, найти ошибку в ответе, например, задания в пособии "Пианист-фантазер". В этих заданиях уже присутствует творческий элемент, так как некоторые мелодии нужно закончить на свой вкус, проявить самостоятельность мышления. Образцы мелодий для завершения и досочинения можно найти в учебном пособии "Пианист. Шаг за шагом".

   Работа по слуху дает возможность на самом простом звуковом материале прививать навыки образного восприятия звука, так как сначала ставится художественная цель - звуковой образ, к которому ученик находит звуковые средства. Воспитание эмоциональной отзывчивости на выразительность интервалов, аккордов, интонационных оборотов можно начинать уже с самыми маленькими учениками. В качестве примера можно обратиться к книге Т.Юдовиной-Гальпериной "За роялем без слез, или я - детский педагог", где изложены методы формирования слуховых представлений на основе образных ассоциаций "Каждый интервал имеет по крайней мере два имени - "образное" (игровое) и академическое. Дети на уроках знакомятся с соответствующими каждому интервалу образами и слышат, как их характер выражается в звучании" .

   Все занятия по подбиранию приближаются к сочинению, что придает этой работе творческий характер. Одним из условий подготовки слуха к полноценному подбиранию музыки является своевременное освоение гармонии. Этой проблеме посвящен ряд методических работ как по теоретическим дисциплинам, так и по фортепиано, например, методическая разработка Г. Шатковского, статья С. Мальцева о методах обучения гармонии в музыкальной школе, методическое пособие ***"Учусь импровизировать и сочинять" О. Булаевой и О. Геталовой.***Уже на самом начальном этапе можно вводить игру "Гармоническое эхо", привлекая слух ученика к восприятию сначала вертикальных интервалов, а затем и аккордов. Полезно петь аккорды "змейкой". Для формирования ладового слуха можно играть упражнение Г. Шатковского - гаммы с остановкой на последнем звуке тетрахорда с аккомпанементом педагога.   В пособии "Азартное сольфеджио" большой раздел посвящен освоению типичных гармонических формул, необходимых для подбирания популярных мелодий. Ученик должен освоить простые обороты T - D - T, (T) - S - (T) - D - T, S (II7) - K 6/4 - D - T , T - D - VI и ряд более сложных гармонических последовательностей, включающих отклонения в тональности первой степени родства.

   В процессе занятий в классе фортепиано педагог обычно не имеет возможности обучать настоящей импровизации. Для этого нужно специальное время, специальные знания и навыки. Однако, не стоит отказываться от такой интересной работы. В качестве примера простого творческого задания можно привести импровизацию на тему песенки "Паровоз" и игру "Композитор" в пособии "Игра в игру на фортепиано".

   Если же рассматривать импровизацию, говоря словами немецкого педагога Г. Филиппа, как "видоизменение, варьирование, дополнение и обогащение композиций уже существующих", то на уроках фортепиано вполне осуществимо использование некоторых приемов импровизации. Например, вариантные упражнения - ритмические видоизменения, смещения акцентов, варианты артикуляции, динамики. Г.Филипп отмечает, что в том случае, когда "учащийся практически владеет многими вариантами трактовки, он может выбрать и найти решение наиболее соответствующее своей индивидуальности, характеру пьесы, данному инструменту и ситуации".   Варьирование становится методом освоения навыков видоизменения, дополнения и обогащения фактуры. "Именно многочисленные вариационные комбинации одной и той же мелодии могут послужить толчком к развитию музыкального мышления, творческой инициативы и многих других качеств, необходимых для будущих более сложных импровизационных заданий".

   Наиболее творческим заданием, естественно, будет сочинение музыки. Этот вид работы также требует специальной педагогической подготовки. Однако элементарное сочинительство является вполне доступной формой развития музыкальных данных, в частности работа по методу К. Орфа.

1. **Методы и приёмы  развития памяти в музыкальной педагогике**

- работа с текстом без инструмента

- работа с текстом за инструментом

- детальная проработка произведения – вычленяются смысловые опорные пункты

-непрестанная умственная работа, вдумывание в то, что играется  (ловушка – многократное повторение без вдумывания). А нужно – вглядываться, вслушиваться, вдумываться, вчувствоваться

- опираться на опорные сигналы

- использование ассоциаций (разнообразие впечатлений, поэтические образы, картины, внемузыкальные представления…..мимика )

- повторение с умственной сосредоточенностью (распределить на несколько дней)

- количественное повторение лишь в сочетании с качественностью

- игра в медленном темпе

- фиксирования «стыковки» произведения

- иметь синтезированное резюме того, что уже сыграно;

- иметь общий образ, а не кусочки (начало и конец)

*Приёмы развития музыкальной памяти:*

- постоянное заучивание наизусть  прозаических, поэтических стихотворных муз.произведений;

-  представление в памяти голосов знакомых птиц и т.д.;

-  взглянуть и закрыв глаза перечислить всё то, что увидел

-  рисование по памяти

- восстановление целостного образа на основе одной детали

-  воспоминание прожитой ситуации по ранее известным предметам (вспомнить и оживить камешки, ракушки)

 - передать линиями и красками различные эмоции – печаль, радость, состояние ожидания и т.д.

**1.4.  Метод моделирования художественно-творческого процесса**

     Не суть как важно ответить на вопрос, из чего «состоит» музыка. Важнее решить для себя, «что такое прожить жизнь в музыке» (а может быть, даже и музыкой). Можно ли услышать музыкальную «партитуру Мира» и в ней различить свой собственный голос? Что значит творить (сочинять, исполнять, слушать) музыку, и зачем Человек это делает?

Не слишком ли глобально, скажут нам: сначала надо выучить ноты, научиться играть, петь, знать произведения и композиторов. Но ведь не секрет, что и музыкант может неплохо играть на инструменте и при этом не понимать, зачем он как представитель рода человеческого взял в руки инструмент, что он хочет сказать музыкой людям... И вообще: почему Человек запел, обратился к. музыке?... Ведь маленький ребенок повторяет, в принципе, весь путь Человечества, реализует сбою генетическую потребность, приведшую к возникновению искусства. Исходя именно из такой, потребности, ребенок и должен сочинять музыку, исполнять ее, слушать, размышлять о ней. Беспроблемное, упрощенное преподавание искусства как раз и не позволяет ребенку развиваться как личности, как носителю рода человеческого. А очень важно, чтобы уже в школе ребенок состоялся как личность, как Музыкант, проходя по смыслу, по сути (а не в профессиональном понимании) весь путь становления Музыканта, мучаясь теми же проблемами, которыми жили и мучались уже состоявшиеся Музыканты — Композиторы, Исполнители, Слушатели.

   Необходимость такой организации учебно-воспитательного  процесса на уроках музыки требует и преодоления традиционного представления о видах музыкальной деятельности. Уже приходилось писать о том, что под видами музыкальной деятельности  обычно понимают хоровое пение, слушание музыки, игру на музыкальных инструментах и пр., выделяя в качестве ведущего (или основного) вида хоровое пение. Мы убеждены, что в этом случае рассматривают не виды деятельности, а формы приобщения к музыке, многие из которых являются лишь частным случаем по отношению к исполнительству как категории более общего порядка (например, вокальное, инструментальное исполнительство, исполнение музыки художественным движением). На  наш взгляд, под видами музыкальной деятельности следует понимать деятельность композитора, исполнителя, слушателя, которую на музыкальных занятиях школьники осуществляют в неразрывном триединстве. Объединенные восприятием музыки (как  системообразующей связью), эти виды Деятельности отражают три необходимых условия существования самой музыки: может  измениться все остальное — условия звучания, инструментарий, жанры, формы музыки, средства выразительности и т.д., но позиция триединства останется неизменной, ибо эти виды деятельности есть не что иное, как условие существования музыки вообще! В этом триединстве заложена логика развертывания музыкально-художественной деятельности как целостного явления  в единстве процесса и результата.

**6. Заключение**

Выводы:

        1. Цель музыкального воспитания – формирование любви к музыке и потребности в общении с ней.

        1. Специфика методов обучения музыке обусловлена потребностью в организации собственной музыкально-творческой практики учащихся. Оно основывается на «искусстве интонируемого смысла». (Асафьев.). Специфика методов основывается на самой природе искусства музыки. Отсюда важны интегративные методы обучения, сплав общепедагогических и специальных методов обучения и воспитания. Их специфика обусловлена насущной жизненной потребностью в гуманном человеке, природной потребностью человека в творчестве и в общении, эмоциональном воздействии, предназначением искусств удовлетворять высшие духовно-нравственные потребности.

   В завершении хочется ещё раз обратить внимание на изменившиеся условия деятельности педагога-пианиста  в системе детского музыкального образования.    Вопросы изменения условий деятельности музыканта-профессионала и проблему профессиональной самореализации затрагивает  В. Ражников. Он пишет, что сложившееся в индустриальную эпоху "стандартное" образование для стандартных форм дальнейшей работы в стандартной системе музыкального образования перестало соответствовать требованиям новой, информационной эпохи. Сегодня ценность работника определяется не возрастом, а личностной и профессиональной индивидуальностью. Именно поэтому весьма актуальной задачей становится изучение разнообразных методов развивающего обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности учеников.