

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств №1 им. Н.С. Левшича»

**Методическая разработка
«Развитие самостоятельного мышления на уроках
специального фортепиано с учащимися младших и средних
классов ДШИ»**

Составитель: В.А. Азарова,
преподаватель по классу фортепиано

Троицк, 2021

Введение

Проблема. Не многие из учеников ДМШ и ДШИ способны самостоятельно, без помощи преподавателя разобрать произведение. Более того – без активного участия педагога процесс разбора пьесы растягивается порой на недели. Поэтому на уроке на музицирование и творчество не остаётся времени. В результате выпускник – это нередко беспомощный перед нотным текстом ребёнок, который вряд ли когда-нибудь сядет за инструмент (во многом именно по причине страха перед нотами).

Актуальность. В современном мире есть объективные причины сложившейся ситуации в сфере культурно-эстетического воспитания детей. Адаптируется к новой ситуации содержание и структура учебного процесса: дети принимаются в ДМШ и ДШИ без конкурсного отбора, а поэтому некоторые виды работы упрощаются (например, снижаются требования к техническому зачёту, к чтению нот с листа) или вовсе исчезают. Проблема усложняется ещё и тем, что здоровье современных детей серьёзно отличается от физических параметров их сверстников 70-80-х годов прошлого века. К этому можно добавить всё возрастающую учебную нагрузку в общеобразовательной школе, наличие множества «отвлекающих» факторов в виде компьютерных игр, интернета и прочее. Как естественный результат – современному ребёнку трудно сосредоточиться на определённой задаче. А ведь это качество – умение продолжительно концентрировать внимание – чтением с листа воспитывается в первую очередь. Для этой формы работы необходима способность быстро и синхронно считывать сразу несколько информационных слоёв текста: нотный, ритмический, динамический, агогический и другие. Понятно, что при отсутствии такого специфического зрительно-моторного навыка эта задача часто вызывает у ребёнка затруднение, а порой и страх.

Обычно педагог направляет свои усилия на те виды деятельности ученика, которые связаны с подготовкой программ академических концертов и экзаменов. А пока внимание преподавателей занято выучиванием текста,

нюансов, бессмысленной «зубрёжкой» двух-трёх пьес в течение полугодия, учащиеся задерживаются в своём музыкальном развитии: по мере усложнения репертуара знакомство с каждым новым произведением становится для него всё большей пыткой. В результате ребёнок может возненавидеть и музыку, и учителя, и школу.

Развитие средств звукозаписи, телевидения, музыкальных центров, домашних кинотеатров безмерно облегчило доступ музыки и информации к слушателю: он может получать её, не прилагая для этого никаких усилий. В результате – практическое отсутствие самостоятельного домашнего музицирования, для которого необходимо формирование целого ряда качеств, позволяющих получать эстетическое наслаждение от проигрывания сочинений. Вот и получается, что, не владея исполнительскими средствами, учащийся не стремится к самостоятельной деятельности.

Из выявленной проблемы, её актуальности мы вывели объект и предмет исследования.

Объект исследования – проблема самостоятельного музыкального мышления.

Предмет исследования – формы работы, способствующие развитию самостоятельности мышления с учащимися младших и средних классов ДМШ на уроках специального фортепиано.

Цель: изучение форм работы, помогающих преподавателю фортепиано направить процесс обучения игре на фортепиано по наиболее интересному, творческому, эффективному пути развития и способствовать развитию самостоятельного мышления учащихся.

Процесс развития самостоятельного мышления длителен и сложен. Умение самостоятельно мыслить не даётся человеку само, оно воспитывается путём определённой тренировки воли и внимания. Если педагог основную работу будет брать на себя, то ученики останутся пассивными, инициатива их не станет развиваться. На занятиях нужно выбирать такие формы работы, чтобы основная мыслительная деятельность падала на учащегося.

Очевидно, что проблемы обучения и творческого развития должны быть тесно связаны. Процесс творчества, сама обстановка поиска и открытий на каждом уроке вызывает у детей желание действовать самостоятельно, искренне и непринуждённо. «Зажечь», «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки – главнейшая из первоначальных задач педагога.

Предпосылки формирования самостоятельного мышления на уроках специального фортепиано

Целью обучения детей в ДМШ и ДШИ является подготовка в большинстве своём музыкантов-любителей, которые обладают навыками музыкального творчества, могут самостоятельно разобрать и выучить музыкальное произведение любого жанра, свободно владеть инструментом, подобрать любую мелодию и аккомпанемент к ней. Научить музицировать можно любого ученика, имеющего даже весьма средние музыкальные данные. Всё это требует от педагога высокого профессионализма, творческого подхода к обучению ребёнка и большой к нему любви и уважения. Все знания необходимо преподносить по возможности в виде интересной игры. Важно, чтобы ребёнок как бы сам открывал для себя прекрасный язык музыки, пусть даже в простой форме. Как только ребёнок начинает знакомиться с инструментом, надо обращать его слуховое внимание на красоту и различие звуков и созвучий, надо научить его слушать и слышать звуки, соединяющиеся в мелодии. Слушать – это значит прислушиваться к качеству звука, к красоте музыкального звука. Каждый звук должен быть исполнен так, будто он имеет самостоятельную ценность. Очень полезно направить внимание ребёнка на звуки природы, окружающие нас, ибо в них берёт начало всякая музыка.

Формирование самостоятельного музыкального мышления начинающего пианиста тесно взаимосвязано с развитием осознанного восприятия музыки, осмысленности и выразительности в исполнении фортепианного репертуара. Важнейшим фактором здесь является использование элементов целостного анализа, раскрытие музыкально-образного содержания произведения в единстве с его формой. На начальном

этапе обучения ребёнок сможет определить общий характер пьесы, темп, динамику, регистры, количество частей. Объяснение музыкальной фразы как небольшой, относительно законченной части музыкальной темы рекомендуется проводить на фразах, которые оканчиваются паузой или долгим звуком. Дети знакомятся с элементарными способами развития музыкальных тем: секвенцией, варьированием, имитацией, с понятием репризы в трёхчастной форме, сонатиной, рондо, полифоническими формами. Выразительные функции мелодии и аккомпанемента усваиваются в процессе сравнительного анализа пьес, самостоятельного выбора варианта аккомпанемента, наиболее соответствующего характеру мелодии, а также при сочинении детьми сопровождений к данным мелодиям. В образной, игровой форме детям объясняются такие важнейшие для пианиста понятия, как темп, артикуляция, динамика позиция. Легко усвоив понятия, ученики без усилий овладевают навыком артикуляции в процессе исполнения фортепианных пьес и элементарного сочинительства. Преподаватель должен руководить творческой деятельностью своих учеников: детское творчество опирается на знания и навыки, полученные в процессе обучения. С другой стороны, творческое музицирование активизирует процесс обучения, приучая детей к свободному оперированию музыкальным материалом.

Большое значение имеет максимальная сосредоточенность на уроках. Используя небольшие задания, дать возможность самому дойти до решения задач, т.е. развивать у ребёнка творческую инициативу. Для этого следует, к примеру, предложить ему сочинить мелодию на заданный ритмический рисунок, на стихотворный текст, «досочинить» конец музыкальной фразы, подобрать знакомую мелодию, сыграть её от разных звуков, прочесть с листа новую пьеску (отрывок) и угадать из какого фильма или телепередачи эта музыка, самостоятельно проставить аппликатуру и т.д.

В процессе обучения первую роль играет домашняя работа. Необходимо помочь ребёнку в составлении дневного расписания, чтобы была соблюдена разумная последовательность в занятиях музыкой и приготовлении уроков для

общеобразовательной школы. Учащиеся музыкальных школ не могут уделять много времени фортепианной игре, поэтому педагог должен обратить внимание на повышение качества домашней работы, приучать с первых лет обучения заниматься так, чтобы ни одна минута не пропала зря. Одно из важных положений – гибко распределить своё время между различными объектами работы. Педагог должен акцентировать внимание на первоочередных задачах. Важно помнить, что урок – образец ежедневной самостоятельной работы дома.

Развитие навыков самостоятельной работы протекает успешно лишь в том случае, если ученик понимает, какую художественную цель преследует указание педагога – рекомендуемая аппликатура, динамический план, оттенки звука и т.д. Необходимо следить и добиваться точного выполнения домашнего задания. Этим самым прививается любовь к работе. Если ребёнок воспринял яркий образ, у него возникает необходимость передать этот образ собственными силами. Отсюда должна зародиться и склонность к многократным повторениям, к тому, что мы называем «умением работать».

Успех самостоятельной работы – привычка к самоконтролю. Следует развивать бережное отношение к тексту, внушать, что без точного выполнения указаний композитора нельзя добиться точного авторского замысла. Важно, чтобы ученик не только умел слушать себя, но и знал, что во время работы нуждается в проверке (чаще всего возникают фальшивые ноты, неточности голосоведения, не уместны изменения темпа). Очень полезно время от времени выучивать самостоятельно небольшое произведение без помощи педагога. Это способствует улучшению качества самостоятельной работы ученика. С самых первых шагов юный музыкант должен делиться с окружающими тем, что приобрёл – в любой форме, какая ему доступна: играть знакомым, родным, играть на прослушиваниях и концертах, причём так играть, чтобы чувствовалась максимальная ответственность за качество исполнения.

Итак, развитию самостоятельности учащегося способствует –

умение читать с листа, подбирать, транспонировать, играть в ансамбле, аккомпанировать. Замечательно, если ученик будет пробовать сочинять и записывать свои сочинения.

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей, посвятивших себя этой профессии, огромной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии.

Чтение с листа

«Всегда придавал и продолжаю придавать первостепенное значение быстрому первоначальному ознакомлению с произведением, иными словами «ознакомляющему» чтению нот с листа. Оно даёт нам возможность сразу охватить произведение целиком «как бы с птичьего полёта», сразу же постичь его скрытый эмоциональный смысл, почувствовать его подлинное содержание».

Я.И. Мильштейн

Ещё 100 лет назад чтение с листа было нормой домашнего музицирования, излюбленным времяпровождением людей из разных слоёв общества. Не будучи профессионалами, они обладали высоким уровнем знаний в области искусства. Эти просвещённые любители составляли основу русской интеллигенции.

Воспитание навыков хорошего разбора и чтения нот с листа должно быть в центре внимания педагога. Важно, чтобы он воспитывал осмысленное отношение к тексту, приучал не только видеть, но и слышать в них музыкальное содержание. Зачастую учащиеся даже старших классов неважно ориентируются в нотном тексте, слишком много времени тратят на его разбор и усвоение. Между тем, при сокращении времени на разбор пьес, появляется возможность усвоить больше материала, шире ознакомиться с музыкальной литературой, следовательно – быстрее развиваться.

Учащемуся следует овладеть целым комплексом навыков, позволяющих свободно читать музыкальное произведение. В первую очередь следует научиться быстро прочитывать нотные знаки. В отличие от буквенных они размещаются и по горизонтали, и по вертикали, что представляет дополнительную трудность. Обучать чтению нот с листа необходимо с самого начала. Необходимо объяснить ребёнку, что, как и при чтении художественного произведения, когда он видит целое слово и даже больше, а не буквы по отдельности, так и в музыке необходимо мыслить не отдельными нотами, а фразами, предложениями. Необходимо научиться быстро и легко читать любые ноты, точно так же, как он читает книжки. Тогда не придётся тратить много времени на разбор несложной пьесы. А самое главное – умение свободно читать ноты откроет перед ним море интересной музыки, которую сможет сыграть самостоятельно и с удовольствием. Для этого необходимо, чтобы ребёнок прочно усвоил начертания нот, их названия и расположение на клавиатуре. Необходимо как в классе, так и дома просто читать ноты и показывать их расположение на клавиатуре сразу в двух ключах. Потом читать ноты со знаками альтерации.

Исходя из собственного педагогического опыта, для закрепления полученных знаний можно использовать эффективный способ запомнить ноты, паузы, динамику, штрихи, интервалы, ключевые и случайные знаки и т.д.- нотное лото, и в зависимости от пройденного материала использовать его на каждом уроке. На карточках записываем ноты в скрипичном и басовом ключах, длительности нот, паузы, различные ритмические фигуры, знаки альтерации, динамики и т.д. Ребёнок должен показать, сыграть, прохлопать или объяснить эти обозначения. Педагог по своему усмотрению может нарисовать и вводить в игру большее или меньшее количество карт, фиксируя на них различные обозначения в зависимости от объёма изучаемого материала.

После закрепления начертаний нот, пауз, нюансов, ритмических фигур естественно вырабатывается связь: вижу – слышу – знаю (где брать ноту на

клавиатуре, каким звуком сыграть, как уложить звуки во времени, сколько пауза «молчит» и т.д.). Эта связь прочно остаётся в сознании ребёнка. Конечно, все полученные знания закрепляются на нотных примерах.

Для проверки знаний можно использовать игры-загадки, ребусы, кроссворды, например, или проверить знания при чтении с листа лёгких пьесок.

Так как нотный текст состоит не только из одних нот, но и аппликатурных, динамических и агогических указаний, внимание к этим многочисленным знакам необходимо прививать ученику с самого начала его обучения, потому что тщательное изучение и выполнение этих знаков является ключом к пониманию авторского замысла.

Для технического роста большое значение имеет развитие привычки точно соблюдать аппликатуру, что способствует сознательному отношению к этому вопросу в дальнейшем и хорошему чтению нот с листа.

Г. Нейгауз отмечал, что наилучшая аппликатура та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом. И это

Ведь ученик, который умеет правильно организовывать свои пальцы, читает в нотном тексте правильную аппликатуру, очень быстро движется как в техническом, так и в художественном отношении. Он уже видит и слышит музыку целиком, а не отдельными нотами, ему не нужно учить ноты, пальцы сами выводят музыкальный рисунок.

Но это очень сложный и трудоёмкий процесс. Обучить этому очень сложно, особенно тех детей, которые сами по себе неорганизованные, невнимательные, всё делают примерно. Потом, ведь в музыке, как и в других науках (например: русский язык, математика) есть свои определённые правила, формулы, которым мы обучаем с самого первого дня, но которыми не все умеют и хотят пользоваться. У опытного музыканта игровые движения возникают на основе хорошо натренированной «двигательной памяти», т.е. хранящихся в мозгу обобщений, моделирующих типичные формулы. Чтобы с

«лёгкостью воспроизводить» нотный текст, необходимо, прежде всего, накопить в зрительной, слуховой, моторной памяти запас типовых оборотов фортепианной музыки и их производных, усвоить наиболее употребительные гаммообразные пассажи, аккордовые структуры и т.д. Ко всему этому мы должны приучать ребёнка с первых уроков.

С первых же уроков мы знакомим ученика с основными аппликатурными принципами:

1) стремиться к естественной последовательности пальцев, т.е. ещё в допотопный период, мы обговариваем, что звуки у нас могут двигаться подряд, т.е. поступенно, значит, пальчики движутся подряд. Звуки движутся через один – пальчики тоже через один. Это самая основная формула, основное правило. Для закрепления этого правила можно применить упражнения Т.И. Смирновой «Бусы», которое способствует видению общего рисунка движения нот в их взаимосвязи.

2) Звуки также могут располагаться на большом расстоянии друг от друга. Клавиш много, а пальцев на руке всего пять. Поэтому, чтобы было удобно, быстро запоминалось, должен быть определённый порядок в пальцах. Не используя этот принцип, ученику приходится запоминать, искать каждую ноту в отдельности, он не увидит мелодической линии.

3) Параллельно с мелодическими аппликатурными упражнениями в одной позиции начинается выработка аппликатурной реакции на вертикальные комплексы – интервалы, аккорды. Практиковаться в этом помогут «Двойные бусы» и «Снеговики». Здесь важно воспитать навык: а) быстрого зрительно-слухового опознания интервала или аккорда по его специфическому рисунку (по относительному расстоянию между составляющими его нотами); б) мгновенной реакции пальцев на зрительно-слуховой сигнал – на основе элементарных, «типовых» аппликатурных формул: б2 – соседние пальцы, б3 – через палец, ч4 – через 2 пальца; ч5, б6, б7, октава – крайние пальцы, т.е. 1 и 5 пальцы.

4) Затем начинаем играть гаммы – это аппликатурные формулы. Приступая к изучению гамм, надо добиться, чтобы мажорные и минорные гаммы были прочно усвоены ребёнком на слух, и он мог их пропеть и подобрать от любого звука на клавиатуре. После этого нужно приступить к изучению аппликатуры. Аппликатурой гамм, аккордов и арпеджио ученик овладевает, проигрывая их на инструменте много раз, внимательно вслушиваясь в свою игру, сначала каждой рукой отдельно, затем обеими вместе. Лишь после твёрдого усвоения аппликатуры перед учеником следует ставить новые задачи (ровность звука, *crescendo* вверх и *diminuendo* вниз, игра с акцентами на различные доли и др.), чтобы внимание ребёнка не раздваивалось. Всё это закрепляется в песенках, упражнениях, этюдах, при чтении которых необходимо выяснить, что это гаммообразные пассажи, аккорды, двойные ноты, арпеджио и т.д. Важно, чтобы ребёнок осмысленно относился к тексту, видел эти аппликатурные формулы, старался вовремя увидеть, какой пальчик нужно повернуть.

Очень полезно ученику давать творческие задания: самостоятельно проставить аппликатуру, с какого пальца лучше начать играть правой или левой рукой, определить, какой вид фортепианной фактуры используется (гаммообразные пассажи, аккорды, арпеджио, двойные ноты). Примеры можно использовать из различных сборников.

Педагогу необходимо добиваться максимальной точности выполнения нотного текста. Всякая небрежность и неряшливость исполнения (недосчитывание пауз, неправильная аппликатура, неумение дослушать до конца пьеску, неточность ритма и т.п.), допускаемая педагогом на первых шагах обучения, порождает дурные привычки, от которых чрезвычайно трудно отучить ученика в дальнейшем процессе обучения.

Необходимо с учащимися проходить (изучать и читать с листа) как можно больше этюдов. С одной стороны, это помогает развитию техники, а по выражению Г.Г. Нейгауза, «техника – это рука, повинующаяся интеллекту». С другой стороны – даёт возможность ученику ощутить, уже в первые годы

обучения, какое огромное количество разнообразных приёмов и исполнительских способов игры надо изучить, чтобы достигнуть настоящего умения исполнить в совершенстве любое произведение. Этюд должен быть прост, понятен ученику, легко запоминался, но должен содержать в себе трудность, преодоление которой обогатит возможности исполнения ученика в его последующей работе.

Хороший учебный материал на последовательность развития игровых навыков начинающего ученика представлен в сборнике Е. Гнесиной «Фортепианная азбука». Здесь учимся точной аппликатуры, штрихам, учимся отличать длительности одну от другой, знакомимся с интервалами (вернее учимся видеть их сразу, особенно б3 и ч5)

Произведения, которые изучает учащийся, с самого начала должны быть яркие, образные, программные. Такая программность – это обязательная фаза в развитии пианиста. Даже, казалось бы, на самом абстрактном материале – этюде – мы учим детей простой, живой музыкальной речи, которую услышать дети должны сами, фантазируя образами и сочиняя ту или иную программу. Это учит детей осмысленности, умению в исполнении связно и просто выразить музыкальным языком всё, что может встретиться в содержании каждой изучаемой вещи.

Поскольку последовательное освоение нотной записи по элементам должно сочетаться с комплексным восприятием нотного текста при чтении с листа, нужно стремиться приучить детей охватывать зрением всё большие группы нот с соответствующей подготовкой аппликатуры по позициям, охвату мотива, фразы в целом. Необходимо направлять внимание детей мгновенно схватывать характер движения (плавное поступенное или скачком вверх или вниз). Уметь сыграть группу нот или аккордов, определив звуковысотное положение лишь первого звука.

В дальнейшем педагогу необходимо развивать и совершенствовать в своих учениках не только технологические навыки овладения инструментом и техническое мастерство, но и внутреннее ощущение музыки. Важно

интенсивно «погружать» ученика в музыку «заражать» ею. Со временем на смену навыкам слушания, умению почувствовать настроение небольшой пьесы приходят более сложные навыки: узнавание повторяющихся музыкальных тем-образов, различение контрастных тем, осознание структурных элементов и т.д. Если есть техническая возможность, то стоит прослушивать вместе с учеником отдельные произведения в записи.

Транспонирование и подбор по слуху

Большую помощь в развитии самостоятельного музыкального мышления оказывает подбор по слуху и транспонирование. Занимаясь этими видами работы, ученик налаживает связь между слухом и ориентировкой на клавиатуре. Умение транспонировать способствует развитию памяти и практическому усвоению различных тональностей. Задания на транспонирование отдельных музыкальных фраз, мелодических отрывков, песенок, а в дальнейшем и целых пьес являются составной частью комплексного процесса обучения. Это накладывает отпечаток на процесс музыкального мышления. Ребёнок знает, как создаётся музыка, ему становится понятна «музыкальная кухня», он может аналитически отнестись к заданному ему произведению. Такой ученик непринуждённо и с большой творческой свободой исполняет произведения на эстраде, а при самостоятельной домашней подготовке большую музыкальную грамотность.

Навыки транспонирования следует развивать двумя способами: по слуху и по нотам. В практике начинающего музыканта раньше появляется транспонирование по слуху, т.е. воспроизведение мелодий в разных тональностях без помощи нот. Не объясняя тональностей ученику, просто просить его подбирать мелодию от разных клавиш. Но сначала необходимо выяснить, слышит ли он высотное соотношение звуков, направление мелодии, регистры, её ритмические особенности. Чтобы научить их этому, следует играть одной рукой мелодию, а другой показывать направление движения мелодии (лучше с закрытыми глазами для концентрации внимания на внутреннем слуховом представлении). Потом можно перейти к подбору на

инструменте. Педагогу нужно поддерживать игру ребёнка аккомпанементом. Подбор логичнее всего начинать с легчайшего материала – с мелодий на 1, 2, 3 звуках, затем усложнять задания. У ребёнка ещё нет навыков, необходимых для восприятия и усвоения более длинных построений. Полезно играть предложенные песенки в разных регистрах, от любых белых и чёрных клавиш. Это способствует более свободному «общению с клавиатурой», развивает музыкальный слух, образное мышление, превращает занятия на инструменте в увлекательную игру.

Повысить интерес малыша к пьесе и сделать музыку более живой, выразительной поможет образное содержание стихотворных текстов: интонация стиха переносится в интонацию музыкальную, помогая услышать фразировку, а отсюда – почувствовать нужное дыхание и подготовить точно найденное прикосновение к инструменту. Следует давать небольшие задания по подбору по слуху и транспонированию на дом.

Транспонирование по нотам является самым радикальным средством развития музыкального слуха, памяти, внимания, навыков чтения с листа и даже техники (при транспонировании играть одной и той же аппликатурой). Транспонирование по нотам невозможно без глубокого знания тональностей. В процессе работы у ученика накапливается определённая сумма знаний, умений и навыков: развивается слух и чувство ритма, обогащается музыкальная память, вырабатывается хорошая ориентация на клавиатуре и в нотной записи, закрепляются игровые (пианистические) навыки, и, главное, развивается творческое мышление. Существуют сборники, помогающие педагогу найти подходящий материал для развития навыков транспонирования и подбора по слуху.

Целесообразно начинать работу по формированию навыков подбора, транспонирования и творчества с самого начального периода обучения. Однако не поздно начинать её и с учащимися средних и старших классов ДМШ и ДШИ.

Задания для подбора по слуху и транспонирования можно брать из нотных сборников.

Аккомпанемент

Задача педагога – пробуждать фантазию ребёнка, развивать его творческие способности. Умение аккомпанировать является одной из важнейших форм развития гармонического слуха, логического музыкального мышления, музыкальной памяти, даёт осознанное ощущение подчинённости музыкального материала сопровождения и помогает при работе над двуручными пьесами гомофонного стиля.

Большое удовольствие доставляет детям пение под собственное сопровождение. Максимально лёгкое изложение нижнего голоса аккомпанемента даёт возможность учащимся направить своё внимание на правильное и чистое пение мелодии с текстом, что на первых порах представляет известную трудность, создаёт предпосылку к осознанной работе, выработке умения слышать одновременно два звуковых плана – мелодию и аккомпанемент.

На примере музыкальных произведений, осваиваемых ребёнком («Петушок», «Василёк», «Как под горкой», и т.д.), сразу даётся понятие тоники и интервала квинты для подбора аккомпанемента - взять левой рукой квинту, а правой играть мелодию. Услышав одновременное звучание мелодии и баса, дети, как правило, приходят в неопишуемый восторг. На дом можно дать ученику задание подобрать эту мелодию с аккомпанементом от любой белой клавиши. Подобным образом необходимо подбирать аккомпанемент и к другим песенкам. Задания на подбор аккомпанемента (по слуху) и осознанию по тональностям даётся в различных сборниках.

Следующий этап в ознакомлении с аккомпанементом – трезвучие. Пусто звучащая квинта заполняется ещё одним звуком. На примере трезвучия дети практически знакомятся с понятием лада (мажор, минор), тональности, тоники (главного устойчивого звука). Нужно направить слух ребёнка на изменение

ладовой окраски трезвучия, которое происходит благодаря повышению или понижению 3 ступени лада.

Затем можно дать понятие доминанты (обозначение D). Это V ступень лада, а тоника (обозначение T) – I ступень лада. Трезвучие можно играть на I ступени – тонике – и на V ступени – доминанте. На уроке нужно помочь ученику подобрать нужное трезвучие в какой-либо простой песенке, используя чередование трезвучий на T и D. На это задание нужно потратить несколько уроков, пока ученик свободно и уверенно не сможет подобрать аккомпанемент к любой песенке, требующей простейшей гармонизации (T и D).

Чтобы часто повторяющееся трезвучие не звучало назойливо, можно брать его в обращении. Очень полезно научить узнавать визуально в любом тексте трезвучие, сектаккорд, квартсектаккорд – это поможет ученику при чтении с листа. Чтобы аккомпанемент не звучал статично, можно аккомпанировать по схеме «бас – аккорд».

Позже дать такие понятия как: главные ступени лада (I, IV, V); их названия – тоника (T), субдоминанта (S), доминанта (D); каданс – заключительный гармонический и мелодический оборот, придающий законченность музыкальному произведению, от лат. Cado – оканчиваться; секвенция (повторение мелодического мотива или гармонического оборота от другой ступени, т.е. в другой тональности). Затем задания усложнять – использовать обращения главных трезвучий. Это даёт возможность услышать разные мелодические обороты в верхнем голосе (играть каданс T – S – D – T, причём бас играть левой рукой, а аккорды правой в трёх вариантах) при одинаковой последовательности в басу, т.е. позволяет понять, что название аккорда происходит от баса.

При знакомстве с D7 – аккордом обязательно объяснить его строение (мажорное трезвучие + малая терция), правило его разрешения (в тоническую терцию). Для более прочного усвоения D7 – аккорда и его разрешения очень полезно петь его с названием нот, добиваясь быстрого темпа. Это упражнение

вырабатывает быструю реакцию, быстрое мышление, что является необходимым условием для развития техники и закладывает фундамент для свободного владения инструментом. Для закрепления нужно подбирать аккомпанемент к песням, используя D7 – аккорд.

Дети со средними музыкальными данными легко осваивают вышеизложенную «азбуку аккомпанемента», но им трудно бывает дальше использовать более сложную гармонизацию. Есть много сборников песен с буквенными обозначениями аккордов. Зная буквенные обозначения нот, дети легко могут играть по нотам нужный аккомпанемент.

Все эти знания являются необходимой основой для развития слуховых и творческих навыков. Далее идёт постепенное усложнение музыкального материала, подбор которого зависит от заинтересованности и творческой инициативы и ученика, и учителя.

Исполнение мелодии с аккомпанементом, подголоска, либо народной песни с подголоском, где вокальная партия дублируется в разных голосах сопровождения, способствует развитию полифонического мышления и сопутствует умению слышать одновременно несколько звуковых планов. Фортепиано по своей природе инструмент многоголосный, поэтому значительная часть фортепианной литературы создана в расчёте на полифонические возможности инструмента.

Ученик, успешно передав в маленькой пьесе различную степень звучания мелодии и аккомпанемента, уже совершил первый шаг к овладению полифонией. Однако педагог должен направить его внимание на исполнение (помимо мелодического голоса) так называемых «второстепенных», сопровождающих голосов. Общеизвестно, что ученик обычно увлечён исполнением мелодии, которая легко запоминается и которую приятно слушать. К разучиванию аккомпанемента он, как правило, относится более небрежно. А ведь именно хорошее качество звучания аккомпанирующих голосов (в частности баса), осмысленное исполнение гармонического

сопровождения являются необходимыми предпосылками красивого ведения мелодического голоса.

Игра в ансамбле

Развитию беглости чтения музыкальных произведений служит также игра в ансамбле с педагогом, потом с товарищем. Необходимость считаться с партнёром требует быстроты реакции и стимулирует сообразительность. В самом деле, педагоги знают, что игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений, необходимых для сольного исполнения. Ансамблевое музицирование учит слушать партнёра, учит музыкальному мышлению, это искусство вести диалог с партнёром, т.е. понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если это искусство в процессе обучения постигается ребёнком, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику игры на фортепиано.

Игра на фортепиано в четыре руки – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом, который приносит ни с чем несравнимую радость совместного творчества.

Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой.

Перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей, авторов, различные переложения оперной и симфонической музыки. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует художественное воображение. Игра в ансамбле способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического).

Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию ритмического чувства. Ритм – один из центральных элементов музыки.

Формирование чувства ритма – важнейшая задача музыкальной педагогики. Ритм в музыке – категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая.

Играя вместе с педагогом, ученик находится в определённых метроритмических рамках. Необходимость «держаться» своего ритма делает усвоение различных ритмических фигур более ограниченным. Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями, что может деформировать верное ощущение первоначального движения. Ансамблевая игра не только даёт педагогу возможность диктовать правильный темп, но и формирует у ученика верное темпоощущение.

Несколько слов хочется сказать о выразительно-смысловой функции пауз в музыкальном искусстве. Особо нужно следить, чтобы паузы воспринимались учениками в виде естественного компонента музыкальной структуры, а не как механическую или внезапную остановку. В ансамблевом музицировании нередко приходится сталкиваться с моментами отсчёта длительных пауз, простой и эффективный способ при этом – вслушиваться, слышать, а также поиграть звучащую у партнёра музыку.

Рассмотрим возможность ансамблевой игры в развитии ещё одной важной музыкально-исполнительской способности – памяти. Если в сольном музицировании при выучивании очень часто преобладает вызубривание, идущее от привычки упражняться механически, мало вникая в смысл заучиваемого, то игра в ансамбле этого не допускает. Прежде чем перейти к заучиванию ансамбля наизусть, партнёры должны понять музыкальную форму в целом, осознать её как некое структурное единство, затем переходить к усвоению составляющих её частей, к работе над фразировкой, динамическим планам и т.д.

Уже на начальном этапе обучения рекомендуется играть лёгкие пьесы в четыре руки (с педагогом или другим учеником). Переходить к более трудным пьесам следует не раньше, чем будет закреплён предыдущий уровень

трудности. Усложнение задач должно быть постепенным и почти не заметным для ученика. Ансамбли имеются во многих сборниках.

Опыт работы с детьми показывает, что хорошему чтению с листа способствует умение воспринять внутренним слухом мелодию, гармонию, определить ладовую и ритмическую основу, разобраться в простейших элементах музыкальной формы. Исполнению произведения должно предшествовать его зрительное восприятие. Но так как музыкальный багаж начинающего невелик, то педагогу необходимо перед исполнением ансамбля проанализировать с учеником музыкальный текст: выяснить направление и ритмический рисунок мелодии, фразировку, штрихи, лад, метроритм пьесы. Разумеется, на первых порах педагог объясняет, как подойти к подобному разбору, но постепенно предоставляет учащемуся всё большую самостоятельность. Чтение с листа ансамблевых пьес приносит большое удовлетворение детям и содействует мобилизации их внимания. Подбор по слуху и транспонирование могут успешно сочетаться с чтением с листа.

Партнёрами при игре в ансамбле выбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. В этой ситуации возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более основательной и более внимательной игре. Желательно, чтобы один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит второго исполнителя быстро ориентироваться и вновь включаться в игру.

К первым шагам в овладении ансамблевой техникой можно отнести следующие разделы начального обучения: особенности посадки и педализации при четырёхручном исполнении на одном фортепиано; способы достижения синхронности при взятии и снятии звука; равновесие звучания в удвоениях и аккордах разделённых между партнёрами; согласование приёмов звукоизвлечения; передача голоса от партнёра к партнёру; соразмерность в сочетании нескольких голосов исполняемых разными партнёрами; соблюдение общности ритмического пульса. По мере усложнения художественных задач, расширяются и технические задачи совместной игры:

преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализация на двух фортепиано и т.д.

Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнёрами темпа и ритмического пульса. Синхронность является одним из технических требований совместной игры. Одновременное вступление всех обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансамбля. С этим жестом полезно посоветовать исполнителям одновременно взять дыхание. Одновременность окончания имеет не меньшее значение. Не вместе снятый аккорд производит такое же неприятное впечатление, как и не вместе взятый. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнёры правильно чувствуют темп ещё до начала игры. Музыка начинается уже в ауттакте и в короткие мгновения ему предшествующие, когда учащиеся волевым усилием сосредотачивают своё внимание на выполнении художественной задачи.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Необходимо найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым. Прежде всего, следует проанализировать структуру музыкального произведения, членив ритмический рисунок на отдельные характерные фигуры. Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет для ансамблистов большое значение, т.к. подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа.

Ансамблисты должны точно и ясно представлять общий динамический план произведения. Нужно определить его кульминацию; постепенное усиление или уменьшение громкости, внезапные контрастные силы звучания

существенно влияют не только на фразировку, но и на композицию произведения в целом. Несогласованное с партнёром, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики – обязательное условие технически грамотной совместной игры.

Всё это необходимо объяснять учащимся, закреплять на конкретных примерах, добиваться точного исполнения поставленной задачи, а также слушать и контролировать себя. Всем детям очень нравится играть в ансамбле, особенно с товарищем. Они более сознательно подходят к такому виду работы, больше самостоятельно мыслят и добиваются неплохих результатов.

Работа над художественным образом

Работа над художественным образом начинается с первых же шагов музыканта. Обучая ребёнка впервые нотной грамоте, педагог должен из только что усвоенных учеником знаков составить начертание какой-нибудь мелодии, по возможности уже знакомой (так удобнее согласовать слышимое с видимым – ухо с глазом), и научить его воспроизвести эту мелодию на инструменте.

Таким образом, работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Если ребёнок уже способен воспроизвести какую-нибудь мелодию, надо добиваться, чтобы это исполнение было выразительно, т.е. чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру данной мелодии. Для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально – поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше надо добиваться от ребёнка, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, весёлую мелодию – весело, торжественную мелодию – торжественно и т.д., и довёл бы своё художественно-музыкальное намерение до ясности.

Что же происходит, если ребёнок играет не инструктивную пьесу, а настоящее художественное произведение? Во-первых, его эмоциональное

состояние будет совсем иное, повышенное по сравнению с тем, какое бывает при разучивании сухих этюдов. Во-вторых, ему с гораздо большей лёгкостью можно будет внушить (потому что его собственное понимание будет идти этому внушению навстречу) каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами, и, следовательно, какими «игровыми» приёмами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, т.е. – адекватно своему содержанию. Эта работа, работа ребёнка над музыкально-художественно-поэтическим произведением, т.е. над художественным образом, будет в зародышевой форме работой, которая характеризует занятия зрелого пианиста-художника.

При чтении с листа, подбору по слуху, игре в ансамбле и т.д. всегда необходимо обращать внимание на художественный образ произведения, тогда это войдёт в привычку учащегося.

Чтобы играть выразительно, надо правильно фразировать. Но правильная фразировка предполагает знакомство с делением мелодии на фразы, предложения, периоды и т.д., а в дальнейшем и умение самостоятельно разграничивать их. Эти конкретные сведения необходимы любому исполнителю. Ученик должен определить (вначале с помощью педагога) форму того сочинения, которое разучивает, твёрдо знать тональность пьесы, количество и названия знаков при ключе и т.д.

Музыкальная фраза может быть исполнена выразительно на инструменте только в случае, если соблюдены, по крайней мере, три основных условия: когда исполнитель 1) осознаёт строение фразы (деление на мотивы), её динамику (начало, подъём, кульминацию, спад) независимо от инструмента; 2) владеет средствами инструмента в достаточной степени, чтобы осуществить своё художественное намерение; 3) умеет слушать себя, своё исполнение как бы со стороны и исправлять замеченные недостатки.

Педаль

Педагогу, развивающему музыкальное мышление ребёнка, желательно обращать его внимание на художественный образ пьесы, элементарные

теоретические знания, связывая их с формой, построением мелодии, сопровождением, а также кратко знакомить ученика с композитором, эпохой, в которой он жил, стилем, характером произведения. Всем известно, что фортепиано – инструмент «родившийся» с педалью, поэтому не нужно бояться использовать педаль даже при исполнении маленьких пьес, чтобы приучить ребёнка слышать новые звуковые, тембровые краски. Ещё А. Рубинштейн говорил: «Педаль – душа рояля». Она раскрывает выразительные художественные возможности в произведении. Правая педаль может быть использована как связующее средство, т.к. позволяет соединить различные музыкальные ткани, придаёт звуку большую продолжительность, связывает различные звуки в одну гармонию (мелодия и бас). Важна роль педали как красочного средства. Работу над педалью следует начинать сразу после овладения навыков игры легато и как только ученик научится себя слышать. Вначале следует проверить постановку ног: нога плотно лежит на педали, пятка – плотно на полу (т.к. высота холостого удара разная у инструментов). Есть два вида педали: прямая и запаздывающая, с которой следует обучать, чтобы слышать гармонию.

В младших и средних классах ДМШ используется такой принцип-педаль берётся после долгих звуков и снимается на коротких.

Надо приучать ученика разбираться в том, какие звуки следует соединять, а какие нет. Ведь педалью связывают звуки лишь одного аккорда, особенно когда они расположены слишком далеко. Применяя «гармоническую» педаль, надо остерегаться, чтобы она не нарушала чистоты голосоведения. «Прямая» педаль имеет место в танцах и маршах, где помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединяет бас с аккордом. Педаль должна использоваться в пьесах певучего характера.

В начале обучения следует точно указывать нужную педаль, постепенно предоставляя самостоятельность.

Роль правой педали в искусстве исполнительства многообразна. Можно выявить несколько её функций, но при этом следует помнить, что все они действуют в комплексе:

1) Педаль как связующее средство. Придавая звуку большую продолжительность, педаль помогает объединять различные элементы фактуры.

2) Педаль как красочное средство.

3) Педаль как дополнительное резонирующее средство, т.е. звуку придаются не только новые краски и новый тембр, но и большая объёмность и полнота.

Нужно помнить, что художественная педализация не подлежит вполне точному обозначению. Она меняется в зависимости от характера исполнения, помещения, количества публики в зале и т.д. Пользоваться педалью нужно очень разумно, педаль необходимо тщательно продумывать и выучивать.

На первых этапах обучения в ДМШ нельзя рекомендовать частые смены педали. Раньше предлагалось вводить педаль с 3 класса (на примере «Андантино» А. Хачатуряна). В наше время, конечно, всё зависит от развитости и продвинутости учащихся (можно ввести педаль и в 1 классе хорошим учащимся). В любом случае, когда вводится педаль, необходимо объяснить ученику, что для того, чтобы придать звуку больше певучести, объёмности, более богатую тембровую окраску, необходимо пользоваться правой педалью. При нажатии педали приподнимаются глушители (демпферы) всех струн. Каждый звук, взятый на клавиатуре, вызывает обер- и унтертоны, которые и обогащают его. С самого начала необходимо объяснить (и потом напоминать), что педаль, как и звук, как вся музыка управляется слухом. Т.е. постоянно нужно слушать и контролировать себя, чтобы не было шума, гула и т.д.

Первоначально вводится прямая педаль (педаль берётся вместе со звуком). Если кому-то трудно или непонятно, как пользоваться педалью, у Е. Гнесиной в сборнике «Подготовительные упражнения к различным видам

фортепианной техники» есть лёгкий и понятный «Маленький педальный этюд» на прямую педаль.

В случаях, когда приходится связывать ряд аккордов на легато, которых без употребления педали одними пальцами связать нельзя, используют запаздывающую педаль – педаль отпускается моментально после того, как уже взят следующий аккорд, который тут же закрепляется новой педалью. Ещё проще – на «раз» – педаль снимается, на «и» – педаль берётся.

В пьесах запаздывающую педаль использовать сложнее. Опять же поучить левую руку с педалью, обязательно контролируя этот процесс слухом.

Иногда хочется использовать так называемую предварительную педаль. Это когда нога раньше ложится на педаль, чем пальцы на клавиши, и как бы весь воздух заранее наполнен предвкушением начального созвучия.

В старших классах наряду с другими видами фортепианной техники педаль совершенствуется, усложняется, применяется частая смена педали, полупедаль, художественная педаль.

Часто в тексте педаль не проставлена. Это рассчитано на грамотного, опытного исполнителя, умеющего контролировать педаль слухом и чувствовать её. Хорошо, если таковым является ученик. Но в большинстве случаев, конечно же, педагогу необходимо тщательно продумывать и проставлять педаль (а также позволять ученику самому продумать педаль).

Понимание стилистически верной педализации развивается значительно успешнее при планомерном воздействии педагога. Надо приучать ученика к анализу слуховых впечатлений и осознанию приёмов педализации, необходимых для достижения требуемой цели.

Развитие музыкальной памяти

Развитию памяти и умению учить наизусть необходимо уделять самое пристальное внимание с первого года обучения. Ученика следует направлять учить пьесу наизусть по строению мотива, фразы, характеру движения, рисунку аккомпанемента. Это схоже с тем, как если бы ученик учил стихотворение по фразам, четверостишьям и т.д.

По этому поводу есть хорошее высказывание И. Гофмана: «Никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти никому другому, если не пройдут сквозь сито его собственного ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают их пригодными для данного случая». Проблема заключается в том, что специально для отдельно каждого музыканта нет готового решения по запоминанию музыкального произведения. На этот вопрос нет однозначного ответа. Все индивидуально и поэтому, решения, связанные с проблемами памяти, каждый музыкант должен находить для себя и применять в практической деятельности.

Так же известно, что процесс выучивания музыкального произведения на память, в педагогической практике оставлен без надлежащего руководства со стороны педагога. Это приводит к тому, что ученик остаётся с данной проблемой один на один, и решает её в меру своих сил и возможностей и, зачастую, всё тем же способом – многократным повторением с постоянным взглядыванием в нотный текст, с надеждой на то, что в следующем проигрывании в памяти что-то останется. Естественно, что таким образом устойчивый положительный результат на этом пути и с помощью такого способа работы над музыкальным произведением не может быть обеспечен.

Память и исполнительская воля теснейшим образом связаны. Память не произвольна. Ученик с прекрасной произвольной памятью может знать меньше, иметь меньший репертуар, чем ученик, развивающий произвольную память и в особенности волю к памяти, – она поддаётся неограниченному развитию. Воля к памяти плюс периодические возвращения к пройденному репертуару – вот путь к достижению наилучших результатов. Развивать память нужно с детства, но не поздно начать в любом возрасте – это очень важно знать. Необходимо заниматься хотя бы по полчаса, но обязательно каждый день – авралом ничего сделать нельзя. Рост всегда происходит незаметно. К примеру, нужно учить наизусть ежедневно по три-четыре строчки пьески. И каждый день делать для этого волевое усилие. Поэтому, к каждому уроку ученику давать небольшие задания по выучиванию нескольких

небольших пьесок или частей произведений. А также систематически повторять ранее изученные произведения.

На музыкальную память можно рассчитывать лишь тогда, когда процесс запоминания сознателен, и кроме мускульно-двигательной памяти, в нём принимают участие зрительная, слуховая и аналитическая память. Ребёнок должен запомнить и быть в состоянии представить себе, когда играет на память, как выглядит пьеса – и в нотном тексте, и на клавиатуре; знать точное место всякого интервала, аккорда, пассажа; при этом можно себе представить и точное последование пальцев, которыми они исполняются. Ещё важнее – слуховая память, благодаря которой исполнитель слышит в себе то, что должно быть сыграно. Аналитическая память также существенна для надёжного овладения музыкальным сочинением: она находится в зависимости от музыкально-теоретических познаний исполнителя – от его способности к гармоническому, синтаксическому и формальному анализу. Благодаря этим познаниям создаются как бы опорные точки для памяти.

Заучивать на память следует всегда сознательно. Перед началом этой работы музыкальное сочинение должно быть полностью ясно для исполнения. Это невозможно без предварительного разбора – гармонического, формального, эстетического. Ученик не должен приступать к заучиванию на память прежде, чем не сориентируется в круге своих возможностей относительно формального строения сочинения: его тем, тональностей, модуляций, имитаций и т.д. Он должен иметь ясное представление, зрительное и слуховое во всех музыкальных элементах: интервалах, аккордах, фразах, пассажах и т.д. Чем яснее его музыкальное представление, тем легче и надёжней будет усвоено и выучено на память произведение.

Заучивать на память полезно частями: сперва один маленький, относительно завершённый отрывок, к нему прибавить второй, третий и т.д. Можно начинать запоминать с последнего отрывка и продвигаться к началу изучаемого произведения. Неблагоразумно учить целую пьесу сразу, как делают многие, останавливаясь лишь время от времени, чтобы поправить

какую-либо погрешность. Желательно вообще не допускать погрешностей – уже в первый миг запомнить то, что написано в нотном тексте. А это возможно лишь тогда, когда памяти поверяется столько, сколько она в состоянии усвоить в данное время.

Другое важное условие надёжного запоминания – разучивание в медленном темпе. При этом методе работы от ученика требуется иметь не только ясное представление обо всех подробностях и оттенках, но и как бы преувеличивать их мысленно. Как бы ни была сильна музыкальная память учащегося, он не может перескочить этапа медленного упражнения на память. Лишь тогда его память усвоит точно все музыкально-технические элементы произведения. Полезно, даже после того, как произведение игралось много раз в предписанном темпе, упражняться время от времени в медленном темпе. Это помогает освежить музыкальные представления, уяснить всё, что могло с течением времени ускользнуть от контроля сознания. Установление «опорных точек» для памяти, например, начала фразы или периода, появления новой тональности, важного момента в развитии произведения, помогает уверенному запоминанию, уменьшает риск сбиться из-за каких-либо случайных погрешностей или упущения некоторых подробностей. Опорные точки памяти очень полезны в концертном исполнении, особенно для учащихся, склонных волноваться перед публикой.

Умение хорошо читать с листа, играть в ансамбле, подбирать по слуху, транспонировать способствует развитию музыкальной памяти.

Заключение

Целью данной работы являлось изучение форм работы, помогающие преподавателю фортепиано направить процесс обучения игре на фортепиано по наиболее интересному, творческому, эффективному пути развития и способствовать развитию самостоятельного мышления учащихся.

В работе приведены примеры различных форм и способов работы на уроках специального фортепиано, способствующие развитию самостоятельного мышления учащегося. Чтение нот с листа, подбор по слуху,

транспонирование, игра в ансамбле, навыки аккомпанемента следует развивать у каждого ученика, начиная с младших классов ДМШ. Нужно постоянно искать новые пути развития, которые были бы интересны современным детям.

Принципы и методы современной творческой педагогики должны способствовать решению многообразных задач воспитания музыканта в процессе обучения игре на фортепиано: стимулирования активного, заинтересованного отношения к музыке, желания музицировать и творчески самовыражаться с помощью фортепиано, исполнительски овладевать всем разнообразием исторических и современных пластов фортепианной литературы, развивать художественный вкус и эрудицию во всём разнообразии жанров и стилей музыки народной, академической и популярной.

Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, за которым начинается мастерство.

Список литературы

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Издание 8-е / А.Д. Алексеев. – СПб: Планета музыки, 2023. – 280 с.
2. Брянская, Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения / Ф.Д. Брянская. – М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2019. – 68 с.
3. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
4. Рафалович, О. Транспонирование в классе фортепиано / О. Рафалович. – СПб. Музыка, 1963. – 41 с.
5. Смирнова, Т.И. Фортепиано. Интенсивный курс/ Т.И. Смирнова. – М.: ЦСД, – 1994. – 56 с.
6. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М.: Музыка, 2019. – 168 с.
7. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – СПб: Планета музыки, 2022. – 560 с.
8. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. Издание 2-е. – М.: ЁЁ Медиа, 2024. – 70 с.