Муниципальное бюджетное образовательное

учреждение дополнительного образования

«Чебоксарская детская школа искусств № 1»

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**к занятиям по классу фортепиано**

**со слабовидящими и незрячими учениками**

**Автор-составитель:**

**Ефремова Екатерина Евгеньевна,**

**преподаватель фортепиано**

**МБУДОД «ЧДШИ №1»**

**Цель** – оказать преподавателям фортепиано ДМШ и ДШИ методическую помощь в работе со слепыми и слабовидящими детьми, дать конкретные рекомендации, советы, которые будут полезны и в какой-то мере помогут в их непростой работе, предостерегут от некоторых типичных ошибок.

**Задачи:**

* выявление основных особенностей учебно-познавательной деятельности незрячих и слабовидящих детей;
* определение основных принципов методики и формы работы с незрячими и слабовидящими учащимися-пианистами;
* раскрытие всех коррекционно-компенсаторных возможностей незрячих детей.

**Актуальность:** обучение игре на фортепиано предоставляет незрячему ребенку широкие возможности для самореализации, является мощным фундаментом для самоутверждения, повышения самооценки, а приобретение навыков публичных выступлений помогает незрячим детям поверить в свои силы.

**Содержание:** Любая работа, проделанная преподавателем, приобретает реальное начение только тогда, когда с ее результатами получают возможность ознакомиться другие. В данной методической работе обосновывается актуальность занятий по фортепиано с музыкально одаренными слепыми и слабовидящими детьми, отражается специфика обучения таких детей игре на этом инструменте, представлены приемы формирования посадки, конкретные и доступные упражнения для постановки рук, для начальной ориентации ученика-пианиста на клавиатуре, формирования рациональных игровых движений. Ярким показателем эффективности методики является положительное влияние каждого примененного метода обучения на развитие того или иного компенсаторного фактора у незрячих музыкантов.

**План**

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| 1. | Введение | ………. | 5 |
| 2. | Актуальность и специфика обучения слепых и слабовидящих детей игре на фортепиано | ……….. | 7 |
| 3. | Основная часть | ……….. | 9 |
| 3.1 | Специфика работы с учащимися первого класса | ……….. | 9 |
| 3.2 | Работа с учащимися средних и старших классов | ……….. | 21 |
| 4. | Заключение | ……….. | 24 |
| 5. | Список используемых источников, литературы | ……….. | 28 |

**Введение**

В современном мире постоянно увеличивается число людей с патологией зрения. Причинами этого служат экологические и политические катаклизмы, перегрузка органов зрения при использовании электронных информационных технологий, наследственные факторы, различные травмы глаз. С переходом к рыночной экономике инвалиды по зрению лишились гарантии трудоустройства на специализированных предприятиях, что резко обострило проблему социально-трудовой реабилитации незрячих и слабовидящих детей.

Проблема реабилитации лиц с нарушением зрения существует давно. Ею занимаются социальные педагоги, психологи, специалисты по тифлопсихологиии (тифлопсихология[греч. «tiphlos» - слепой] объединяет педагогику, психологию, социологию и другие науки, имеющие целью изучение жизнь и деятельность слепых, занимается изучением закономерности и особенности развития лиц с нарушением зрения). Многочисленные исследования и наблюдения показывают, что в последнее время образование особенно активно «вторгается» во все сферы жизни человека, в том числе и человека с ограниченными возможностями, которому необходимо знать особенности состояния своего физического и психического здоровья и с учетом этого организовывать жизнь, расширять социальные связи. Однако, как известно, именно в младшем и подростковом возрасте дети с нарушением зрения испытывают серьезные трудности по сравнению со своими здоровыми сверстниками. Наблюдения за незрячими детьми свидетельствуют также и о низком уровне их внимания, что является следствием пассивности и узости интересов к окружающему миру, сведения о котором немногочисленны и разрозненны. Работа по социальной и трудовой адаптации, коррекции познавательных возможностей детей с нарушением зрения приносит ощутимую пользу в плане социализации личности ребенка.

Немаловажное место в реабилитации слепых детей занимает эстетическое воспитание, ведущая роль в котором принадлежит музыкальному творчеству. Это объясняется, в первую очередь, тем, что музыкальное исполнительство – наиболее доступный и естественный для слепых и слабовидящих вид художественной деятельности. Вместе с тем, концертно-исполнительская деятельность, выступления перед самой разнообразной аудиторией помогают повысить заниженную самооценку, самоутвердиться, преодолеть неуверенность в себе, застенчивость, закомплексованность, свойственную многим незрячим, поверить в свои силы и возможности, а также расширяют круг их социальных контактов и тем самым создают предпосылки для воспитания и углубления навыков общения.

Большой популярностью у незрячих музыкантов пользуются народные (баян, аккордеон, балалайка, домра), а также духовые (саксофон, кларнет, флейта) инструменты. Но особое место среди них занимает фортепиано, хотя обучаться игре на этом инструменте, по словам многих невидящих исполнителей, намного сложнее, по сравнению с тем же баяном или аккордеоном. К тому же, умение играть на фортепиано дает большие возможности для сочинения и исполнения собственных произведений, что довольно часто встречается среди незрячих музыкантов.

Занятия на фортепиано способствуют реабилитации инвалидов по зрению средствами эстетического творчества. Всемирную известность получили выдающиеся незрячие пианисты-виртуозы ИмреУнгар, американский джазовый пианист АртТэйтум, ТэтэМонтольо, Джордж Ширинг. Разноплановость инструмента предоставляет музыканту широкие возможности для самореализации, является мощным фундаментом для самоутверждения, повышения самооценки, а приобретение навыков публичных выступлений помогает незрячим детям поверить в свои силы.

**Актуальность и специфика обучения слепых и слабовидящих детей игре на фортепиано.**

Долгое время дети-инвалиды по зрению не имели возможности учиться в музыкальных школах и школах искусств. В первую очередь, это было обусловлено отсутствием специальных программ. К тому же, работа со слепыми детьми занимает значительно больше времени, идет гораздо медленнее, чем с их зрячими сверстниками, требует большего терпения. В 2007 году в ЧДШИ №4такая программа была составлена, и у музыкально одаренных слабовидящих и слепых детей появилась возможность обучаться игре на фортепиано в нашей школе. На сегодняшний день фортепианное отделение уже закончили три ученицы с нарушением зрения, двое из них – полностью невидящие. Две выпускницы окончили школу искусств с отличием и поступили в музыкальные училища Санкт-Петербурга и Чебоксар. Одновременно на отделении учатся слепые и слабовидящие дети в средних и младших классах, есть и только что поступившие .Имея такой опыт работы с невидящими учениками, некоторые наработки и материалы, назрела необходимость оформить их в одну работу, методические рекомендации по обучению слепых и слабовидящих детей игре на фортепиано, которую и представляю вашему вниманию.

Процесс обучения музыке незрячих неадекватен обучению зрячих. Так, зрячий музыкант, не проигрывая произведения, глядя на ноты, может определить направление движения мелодии, структуру гармонического сопровождения, изложение гармонических фигураций, темп, штрихи, нюансы, поэтому музыкально-слуховое внимание зрячего уже в процессе ознакомления с музыкальным произведением направляется на осознание звукового образа. Кроме того, музыкант, обладающий зрением, может проиграть пьесу с листа и составить о ней первоначальное впечатление, что недоступно незрячему.

Для незрячих музыкантов развитая память является основой для создания обширного репертуара. Внутренний слух у слепых как компенсаторный фактор имеет основополагающее значение, так как отсутствие зрительных анализаторов обедняет возможности восприятия учеником окружающего мира. Любую реальную действительность он воспринимает другими органами чувств, поэтому развитое воображение, умение представлять в сознании звучащий образ, возможность использования ассоциативных представлений, связанных с музыкальным слухом, во многом компенсируют недостаток зрения.

В России сформирована система профессионального музыкального образования инвалидов по зрению (музыкальный колледж-интернат в г. Курск, специализированный институт искусств в г. Москва). Однако творческому росту студентов-пианистов этих учебных заведений препятствуют серьезные недостатки начального обучения, что объясняется отсутствием соответствующей методики. Общепринятые методы обучения зрячих зачастую оказываются малоэффективными или вообще неприемлемыми для слепых и слабовидящих учащихся.

Таким образом, возникает противоречие между широкой популярностью фортепиано в творческой деятельности незрячих музыкантов и не разработанностью теоретико-методических аспектов начального обучения пианистов с недостатком зрения. Это определило актуальность данной работы.

Методические рекомендации базируются на общих музыкально-педагогических принципах, включают в себя адаптированные для детей с недостатком зрения методы: словесно-образную характеристику художественного образа и технических приемов, формирование исполнительских навыков на основе осязательно-двигательных ощущений, освоение музыкальных произведений по нотной системе Л Брайля.

Применение специальной методики позволит повысить уровень профессиональной подготовки незрячих и слабовидящих учеников-пианистов.

В данной методической работе представлены приемы формирования посадки, конкретные и доступные упражнения для постановки рук, для начальной ориентации ученика-пианиста на клавиатуре, формирования рациональных игровых движений. Ярким показателем эффективности методики является положительное влияние каждого примененного метода обучения на развитие того или иного компенсаторного фактора у незрячих музыкантов.

**Специфика работы с учащимися первого класса**

Начальный период обучения детей с недостатком зрения в классе фортепиано ставит перед педагогами множество задач, к числу которых относятся установление межличностного общения педагога с учащимися, стимулирование у учащихся интереса к музыке и музыкальным занятиям, формирование у них образных представлений и адекватной самооценки, воспитание сценической культуры. Одной из главных проблем начального периода обучения - формирование игровых двигательно-моторных навыков незрячих пианистов, где в наибольшей степени проявляется специфика обучения без участия зрительного анализатора.

В процессе обучения незрячих детей музыке может быть использован большой педагогический опыт музыкантов-исполнителей, но также и применение особых методов и подходов к решению этой проблемы. Уже при первом знакомстве с незрячим учеником педагогу важно понять, за счёт каких возможностей может идти компенсация потери зрения. Это, в первую очередь, особенности слухового развития, эмоциональное восприятие музыки, осязательная интуиция, тонкое ладовое чувство. Из-за отсутствия зрительной памяти большое значение приобретает развитие слухомоторной памяти, а также приобретение навыков и исполнительского анализа изучаемых произведений.

С первых уроков невидящего ребенка следует знакомить (сначала на слух) с произведениями различных жанров и характеров, на основе которых развивать слух, память, чувство ритма; петь и сольфеджировать простые попевки и песенки, которые позднее подбирать по слуху на инструменте.

Как правило, мышечный тонус слепых людей чрезвычайно высок, то есть они мускульно очень зажаты. В психической основе этого явления лежат, вероятно,

первые двигательные опыты детей, невидящих от самого рождения. Мой личный опыт показывает, что бороться с зажатостью слепых от рождения значительно труднее, чем с учениками, потерявших зрение позже. В последнем случае результаты практически всегда были удовлетворительными, чего не всегда можно сказать о слепорожденных, хотя и они добивались положительных результатов. Далее приведу подробный комплекс упражнений, способствующих освобождению игрового аппарата невидящего ученика.

**Доигровой этап.**

Задачи этого этапа сводятся к осознанию ощущения свободы, приобретению ненапряженного состояния корпуса и рук.

*Гимнастические упражнения* для получения ощущения свободы корпуса и рук, умения контролировать свое состояние и на этой основе необходимо соблюдать принцип «от простого к сложному», от более общего движения к детализированному.

Возможная последовательность упражнений: упражнения для мышц шеи, плечевого пояса, рук, начиная с объединяющих движений всей руки. Отбор упражнений желательно проводить с учетом практической направленности на будущую игру на инструменте, учитывая пригодность освоенных упражнений для состава будущих игровых упражнений.

Несколько последовательно усложняющихся упражнений осваиваются на уроке под руководством и контролем педагога. Дома они повторяются. Выученные простые упражнения включаются в двигательный состав более сложных.

В зависимости от возраста невидящих и слабовидящих учеников следует выбирать форму упражнений: в более младшем возрасте (до 9 лет) целесообразно подобрать интересные, запоминающиеся названия для упражнений, яркие, образные сравнения, главное, чтобы они превратились в интересную игру. В более старшем возрасте (старше 10 лет) уже нет необходимости прибегать к игровым методам, можно в общих чертах познакомить ученика с направлением работ по выработке навыков свободного аппарата. Важно, чтобы он согласился с доводами педагога и был союзником в работе. Так создастся предпосылка сознательного подхода к делу с его стороны, и оно пойдет успешнее. Упражнения остаются теми же, исключаются только игровые моменты.

Вводное упражнение. «Поза кучера». Сесть на половину стула, облокотиться на его спинку, голова опущена на грудь. Глаза закрыты, ноги полувытянуты, руки свободно лежат на бедрах. Полностью расслабиться. (Кучер дремлет в ожидании седока). Для более младших учеников упражнение можно назвать «Новая кукла» и «Сломанная кукла» (для девочек) и «Солдатик и медвежонок» (для мальчиков). Сидеть как кукла на витрине (до 20 секунд), затем расслабиться (5-10 секунд).

**Примеры упражнений.**

***Первое упражнение.***

Расслабить мышцы шеи. Голову на счет «раз» опустить свободно вперед (в последствии как бы «ронять»). На счет «два» - поднять, на счет «три» - опустить назад, на «четыре» - в исходное положение. По тому же принципу голову можно наклонять в стороны, делать упругие повороты. Упражнения делаются спокойно, контролируется и запоминается ощущение свободы. Их делают стоя.

***Второе упражнение.***

*Первый вариант.* Плечевой пояс максимально поднят («до ушей») – «уронить» (не опустить, а именно «уронить» «бросить»), как бы «выключив» рабочее напряжение. Так на четыре счета. Запомнить ощущение раскрепощенности.

*Второй вариант*. Плечевой пояс непринужденно приподнять наполовину - «уронить», расслабиться.

*Третий вариант* – легкое встряхивание плечами.

В последствии эти упражнения полезно делать во время занятий на крышке инструмента и на клавиатуре в качестве профилактики зажатости плеч и мышц спины.

***Третье упражнение.***

Полунаклон. Размеренные покачивания рук в разные стороны дают возможность отпустить мышцы рук

и туловища. Привести организм в оптимальное рабочее состояние.

Вариант для малышей: исходная позиция – новая кукла. Покачать туловищем с прямой ненапряженной спиной, вперед и назад. Затем расслабиться – кукла сломалась, кончился завод. Эти упражнения проделатьсидя за фортепиано, опираясь на ноги (ноги стоят на подставке). Руки свободно лежат на коленях. Затем усложнить: руками свободно размахивать, имитируя полет большой красивой птицы. Слово «большой» надо выбелить, чтобы добиться большей амплитуды движений, «красивой» - плавности и изящества в движениях.

Можно разнообразить упражнения музыкальным сопровождением. К примеру, педагог исполняет пьесу П.И. Чайковского «Подснежник». Ребенок сидит на стуле, руки свободно лежат на коленях. Первая фраза – «подснежник растет» - правая рука плавно поднимается и опускается. Следует объяснить ученику, что ладошку не следует показывать, так как подснежник не распускается, как ромашка, его лепестки собраны и опущены вниз. Работа под сопровождение фортепиано также учит невидящего ребенка внимательно слушать музыку, различать музыкальные фразы.

***Четвертое упражнение.***

Упражнение для рук. На «раз» прямая рука поднимается, преодолевая свой вес, до уровня плечевого пояса. Сомкнутая ладонь устремлена вперед – «рабочий» момент. На «два» - свободно падает, покачиваясь у корпуса. На «три» и «четыре» - повтор. Корпус не должен «идти» за рукой, «работает» только она. Выполняется поочередно, а потом обеими руками.

***Пятое упражнение.***

Круговые движения рук. «Раз» - руки перед собой на уровне плеч, «два» - вытянуты вверх, на «три» - роняем через стороны корпуса. Движение цельное, верхняя точка – «рабочий момент» и расслабление. С малышами: «заводная кукла» (для девочек), «робот» (для мальчиков). Кукла стоит, подняв руки (все тело до кончиков пальцев напряжено). Завод закончился – постепенно «выключаются», освобождаются, падают пальцы рук, кисти, руки, туловище, ребенок наклоняется и качает расслабленными руками.

***Шестое упражнение.***

Полунаклон. Имитация «стряхивания капель воды» с кистей движением плеча.

***Седьмое упражнение.***

«Зарядка лентяя». На «раз-два» плечо спокойно, «с ленцой» поднимает расслабленное предплечье и кисть до уровня плечевого пояса. Локоть вперед, а не в сторону. Ощутить вес руки, уронить ее на «три». Упражнение выполняется поочередно каждой рукой отдельно.

***Восьмое упражнение.***

«Бросок локтя». Коротким движением бросить локоть вперед (а не в сторону), сразу же «выключить» напряжение. Предплечье с кистью свободно продолжает движение «вытряхивания». Имитация попытки обратить внимание стоящего впереди и сбоку от вас приятеля на что-то интересное: «Глянь-ка…».

*Упражнение на крышке фортепиано* или поверхности стола для освоения более сложных по координации движений. «Включение» крупных частей руки и выработка на упражнениях цельности и свободы. Счет вслух организует движения. Начинать следует с контроля за удобным положением корпуса - легкий полунаклон к клавиатуре. Движением от плеча собранная в мягкий кулачок, но не сжатая, рука «забрасывается» на крышку – запястье на краю. Это первый элемент. Сразу проверка свободы всех частей руки. Кулачком от себя слегка «прокатиться» с возвратом, опираясь на суставы средних фаланг пальцев и проверяя свободу запястья. Второй элемент – мягко оттолкнувшись вперед0вверх от крышки, уронить руку на колено. Остановка между двумя движениями в последствии постепенно сокращается и два элемента превращаются в одно цельное движение с задачей второго элемента – мягко оттолкнуться («прокатившись») от крышки.

В промежутках между двумя элементами движения добавляются упражнения на короткую опору всей «щепотки» пальцев, затем каждым пальцем в отдельности с возвратом каждого пальца и всей «щепотки» в ладонь при легком отталкивании кистью. Затем опора на «щепотку» и на отдельные пальцы тем же приемом производится отдельным движением снизу-вверх-вперед («по касательной»). Оттолкнувшись, руку «уронить».

Занятия на крышке с младшими учениками тоже желательно проводить в виде игры. Все упражнения, описанные выше, можно выполнять в интересной, доступной для детей игровой форме. Они направлены на развитие координацию движений, цепкость пальцев, свободу рук, глубину «взятия» звука, глубокое legato.

*Упражнение 1 (вертикальное).* Ребенок поочередно равномерно поднимает и опускает руки. Можно сравнить это с движением двух лифтов в доме. Затем усложнить упражнение в следующем порядке: руки опускаются на расслабленные кулачки, затем на все пальцы (на «щепотку»), на 1 и 5 пальцы и, наконец, на каждый палец отдельно.

*Упражнение 2 (горизонтальное).* *«Машинка».* Ребенок представляет, что водит маленькую машинку то влево, то вправо. Педагог должен следить, чтобы впереди шел кистевой сустав и вел за собой пальцы, держащие воображаемую игрушку.

*Упражнение 3. «Марширующие гномы».* Пальцы «шагают», как гномы шагают ножками, сидя на стульчиках. Следует обратить внимание ребенка на движения «тела» гномика: ноги топают, колени согнуты, сидит он спокойно, не подпрыгивая. Тогда ученику будет понятно, что кисть должна оставаться в спокойном состоянии. Двигаться должны только согнутые пальцы.

*Упражнение 4. «Вешалка».* Ребенок ставит пальцы на стол, но с таким ощущением, что повесил на них руку. Теперь надо свободно покачивать локтями, ведь вешалка раскачивается, не падает, так как держится за крючок. Привести сравнение: вешалка – рука, пальцы – крючок.

Описанные упражнения простые, интересные, одновременно с этим эффективные, нравятся детям.

Следующий этап – **упражнения на клавиатуре**.

**Задачи:**

* закрепление уже найденного ощущения свободы и управляемости аппарата ученика в контакте с клавишей;
* передача движения в звучание без зажимов и фиксаций в руке при звукоизвлечении;
* налаживание контакта с клавиатурой – «слияние» с инструментом;
* отработка пластики игровых приемов.

Упражнения осваиваются по принципу усложнения – сначала отдельные звуки, потом на одно движение звуки уже объединяются в интервалы, аккорды.

Прием исполнения с использованием инертных сил – плечом от себя свободной рукой («бросок локтя» не в сторону, а вперед), переход во вращательное движение кисти и игра «от клавиатуры» с опорой пальцев в ладонь при эластичном запястье. Опора уже не на поверхность крышки, а на дно клавиши.

Вес руки по инерции плавно перетекает плавно через все звенья в опору на клавише (то есть в звучание) с последующим моментальным освобождением.

Начинаем играть приемом non legato, наиболее оптимальный порядок освоения: 3,2,4,5,1 пальцы.

Особого внимания и подробного словесного объяснения требует посадка незрячего учащегося за инструментом. Большую пользу в этом оказывает осязательный контакт с учеником.

Положение корпуса – это первое, на что необходимо обращать внимание при организации игровых навыков. Сутулая, сгорбленная осанка сильно затрудняет работу мышц. Правильная осанка позволяет сохранять устойчивость посадки и дает возможность свободно поворачиваться и наклоняться в разные стороны. Поддержка мышц спины – одно из главных условий неутомляемости аппарата. Сохранять осанку помогает хорошая опора на ноги. Большую роль в работе за фортепиано играют крупные части руки, с помощью которых производится смена позиций на клавиатуре. Исключаются прижатые, опущенные или неестественно раздвинутые локти. Внешняя форма руки, ее движений определяется функцией этих движений. Основная функция руки и пальцев – брать различные предметы, манипулировать ими; точно так же можно брать аккорды, интервалы, пассажи. Поэтому, избирая форму-позицию кисти, следует исходить не из состояния покоя, а из необходимости ее работать: брать различные фактурные элементы.

Объяснение ощущений, сопутствующих тому или иному двигательному приему, - самое трудное в показе. Помогает следующий метод: ученик прикладывает ладонь к руке педагога и чувствует осязанием степень напряженности. Он сам начинает находить у себя ощущения, связанные с правильным выполнением приема. Иногда ему предлагается положить совершенно свободную руку во всю ее длину. В таком положении улавливаются малейшие движения и напряжения. Подобным же образом ученик узнает об опоре и правильной работе пальцев, проверяя на ощупь пружинность свода, легкость первого пальца, положив свою руку на кисть педагога, чтобы почувствовать основания пальцев.

Описанный метод используется и для проверки, обнаруживая осязанием ненужные напряжения, неритмичные сокращения мышц у ученика, что может иметь место при внешнем благополучии. Научившись «вслушиваться» в свой аппарат, ученик освобождается от фиксаций.

Главное задание на начальном этапе не «повторить движение», а «найти звук» - установка, требующая, в первую очередь, активной работы слуха. Поиски звука связаны с поиском определенного тонуса мышц, состояния руки, мускульного ощущения от движения, с помощью которого извлекается данный звук. В итоге такой работы устанавливается прочная связь, когда представление о звуковой краске сопровождается соответствующим ощущением в руке. Таким путем, в поисках звука и ощущений, находится внешняя форма движения.

Воспитание умения слушать себя требует длительной, систематической работы, и начинать ее необходимо с первых шагов обучения музыке. Играя первое упражнения non legato, овладевая навыками контакта с клавиатурой, учащийся получает задание слушать наполненность звука, его протяженность, почувствовать в кончике пальца до погружения его в клавишу силу звука, который он хочет извлечь.

Большое значение необходимо придавать умению проследить за моментом снятия звука. Звук, снятый мягкой, пластичной кистью не обрывается внезапно. Прямолинейное, резко-внезапное снятие звука приводит в дальнейшем к тому, что ученик не умеет мягко снимать руку в конце лиги, на разрешениях, не умеет закончить фразу, либо мелодическая линия, изложенная staccato или non legato, исполняется им как ряд разрозненных звуков, не объединенных общим смыслом, не прослушивается учеником как единая музыкальная мысль.

Воспитывать у ученика умение критически слушать свою игру – одна из важнейших педагогических задач.

Хотелось бы также подробно остановиться на ориентации невидящих и слабовидящих учеников на клавиатуре. Различать клавиши целесообразно тактильно ориентируясь на черные клавиши, расположенные группами по две и по три. Для маленьких учеников можно использовать следующие сравнения: две рядом стоящие черные клавиши – окошечко, три – балкон. Это одна квартира, в которой живут семь нот. Нота «ре» - смотрит в окошко, а на балконе стоят рядом ноты «соль» и «ля». На первых порах ученик играет все ноты третьим пальцем, затем вторым и третьим «соль» и «ля». «до» и «ми» стоят рядом с окошком, «фа»и «си» - прижались к балкону (можно сыграть, изображая сигнал «Скорой помощи» или пожарной машины). Сначала отдельные ноты лучше играть в одной октаве по порядку, потом учиться находить их вразброс, тоже в пределах одной октавы. Затем, для того, чтобы с первых же занятий дать почувствовать ученику всю клавиатуру и научиться не бояться больших расстояний между клавишами и скачков, - по всей клавиатуре. Например, ученик играет ноту «ре» большой октавы третьим пальцем правой руки и затем плавно, «как по радуге», переносит руку на октаву выше и так далее до четвертой октавы. Можно играть одну ноту по всей клавиатуре во всех октавах сниз вверх и обратно. Сначала третьим пальцем правой руки, затем левой.

Большой работы, скорее психологической, требует преодоление боязни пространства клавиатуры, переноса рук и скачков. Такого рода трудности связаны с естественной для незрячего человека боязнью невидимого пространства. Если обычно играющий взглядом оценивает расстояние между клавишами, то в данном случае у исполнителя должно быть выработано такое ощущение пространства, которое бы позволило безошибочно ориентироваться на клавиатуре. Для преодоления этой трудности рекомендуется работать в медленном темпе, как бы измеряя мысленно расстояние между клавишами в переносах и скачках. При этом происходит автоматизация игровых движений, мускульное ощущение расстояний. Работая над двигательными приемами, учащийся, тем не менее, не должен забывать, что движение – только средство для достижения художественной цели.

Для воспитания естественных, рациональных игровых навыков педагогу необходимо знать природные возможности пианистического аппарата. Он должен уметь анализировать состояние ученика, понимать и чувствовать, что ему мешает, какие движения вызывают неудобства, чтобы вовремя прийти на помощь.

При грамотной организации донотного периода обучения невидящий ребенок с самого начала приобщается к образному содержанию музыки и приемам его воплощения. Техническое развитие ученика приобретает эмоциональную окраску. Быстрое достижение ощутимого результата является мощным стимулятором интереса к музыкальным занятиям, особенно для детей младшего школьного возраста.

Обучение невидящих детей записи нот по системе Брайля лучше начинать ближе к середине первого года обучения. К этому времени ученик уже играет некоторые песенки и попевки по слуху, достаточно изучил клавиатуру и научился ориентироваться в ней, к тому же отобраны наиболее рациональные, правильные и удобные приемы игры. И теперь, уже не отвлекаясь на игровые движения, можно приступать к изучению брайлевской системы. Надо отметить, что зрячие преподаватели, обучающие музыке незрячих учеников, сами, в первую очередь, должны быть хорошо знакомы с записью нот по системе Брайля. Существуют специальные руководства, изданные плоским шрифтом и содержащие основные правила и обозначения нотописи для слепых, специально предназначенные для зрячих педагогов.

Со временем озвученные внутреннем слухом знаки-символы автоматически вызывают в воображении ученика представление клавиатуры инструмента и расположение нужных клавиш. Постепенно формируется комплексная взаимосвязь музыкально-слуховых представлений нотной записи и двигательно-слуховых представлений нотной записи и двигательно-моторных навыков «осязаю-слушу-играю-контролирую». Слуховой контроль при этом определяет степень соответствия реального звучания творческому замыслу композитора и исполнителя. Внутреннее представление качества звука позволяет заблаговременно подготовить нужные игровые действия.

**Работа с учащимися средних и старших классов**

Для незрячих музыкантов развитая память является основой для создания обширного репертуара. Специфика процесса разучивания музыкальных произведений у зрячих и незрячих различна. Зрячие ученики, имея возможность читать нотный текст с листа, могут проиграть произведения эскизно, разобраться в музыкальных образах, выграться, а потом учить его наизусть. Незрячие же, не имея возможности проигрывать нотный текст целиком, учат (отдельно правую и левую руки) сразу наизусть, а затем постепенно выгрываются в содержание музыки. Этот процесс, по началу, занимает значительно больше времени, чем разбор произведений со зрячими учениками.

В основе развития слухо-двигательных связей у незрячих лежит перевод ощущений, получаемых учащимися от контакта с нотами, записанными по системе Брайля (тактильные ощущения), в слуховое восприятие (звучащая нота, образ текста) и в возникающую при этом двигательную (исполнительскую) связь, то есть происходит реализация мысленно звучащего текста в игру на инструменте. Таким образом, формирование внутреннего слуха – длительный процесс, работа над которым должна продолжаться в течение всего времени обучения.

Как уже отмечалось, мышечный тонус слепых людей очень высок. И даже освободившись от чрезмерных мышечных зажатий в самом начале обучения, эмоциональная сдержанность, закрытость очень часто присутствует в игре слепых детей. Внутри себя они наверняка переживают достаточно бурные эмоции, по темпераменту они часто бывают холериками, но выпустить наружу эти эмоции оказывается весьма трудным делом. Эмоциональная скупость чаще всего накладывается при этом и на отсутствие мягкости, пластичности движений, и, как следствие, на довольно жесткий, прямолинейный звук, узкий по тембру и однообразный в красках. И все это происходит не от эмоциональной нечуткости или слуховой неразвитости, а исключительно от повышенной психомоторной заторможенности.

Процесс обучения незрячих пианистов представлен как баланс между специфическими трудностями и некоторыми преимуществами в работе с незрячими.

Очевидные трудности компенсируются следующими преимуществами:

* если ученик не видит инструмент, его не надо отучать подглядывать на клавиатуру, он быстрее запоминает расположение клавиш с помощью осязания;
* отсутствие зрительного восприятия технического показа при формировании игровых навыков позволяет ученику больше сосредоточиться на собственных тактильных ощущениях;
* недоступность чтения нот с листа компенсируется развитием памяти при разучивании произведений сразу наизусть и умением аккомпанировать по слуху.

Выпадение функций зрительного анализатора существенным образом изменяет условия, в которых протекает деятельность организма, вызывает у незрячих музыкантов некоторое преобладание тормозного процесса, что проявляется в снижении скорости выработки условных рефлексов, связанных с восприятием музыки на инструменте и в переделке сигнальных значений раздражителей. В тифлопсихологии существует мнение, что некоторое преобладание тормозного процесса в известной степени не только препятствует, но и способствует деятельности слепых.

Проникновение в содержание произведения предполагает вникание в особенности его мелодии, полифонии, ладового и гармонического строения, формы, фактуры и других средств его выразительности. Вся эта работа ни в коей мере не должна носить отвлеченно-умозрительный характер. Вслушивание в музыкальный язык сочинения – это процесс поиска смысла художественного повествования, раскрытия его эстетической ценности.

Любую реальную действительность незрячий человек воспринимает другими органами чувств, поэтому развитое воображение, умение представлять в сознании звучащий образ, возможность использования ассоциативных представлений, связанных с музыкальным слухом, во многом компенсируют недостаток зрения.

В работе с незрячими учащимися именно звуковое представление того, как должно звучать проигрываемое упражнение, является ориентиром. Отсутствие визуального наблюдение за показом требует от самого показа педагогом иногда несколько утрированного исполнения определенного штриха.

Несколько слов о темпах исполняемых произведений. Темп должен обусловливаться задачами, стоящими перед исполнителем, учить в таком темпе, который создает наиболее благоприятные условия для того, чтобы ученик отчетливо услышал все детали своей игры и преодолел имеющиеся недостатки. Многое здесь зависит от степени музыкального развития. Ученикам следует рекомендовать больше упражняться в медленном и умеренном темпе.

Невозможность проиграть всю пьесу с листа с целью определения ее образного содержания компенсируется игрой педагога, прослушиванием музыки в записи, а также понятными, грамотными словесно-образными характеристиками, даваемыми преподавателем. Дальнейшие этапы выучивания нового произведения мало чем отличаются от занятий с обычными учащимися – та же работа над технической стороной произведения, интонацией, штрихами, звуком, ритмом, фразой, образным содержанием. Но пути для этого у каждого должны быть свои.

**Заключение.**

На начальном этапе обучения незрячих пианистов педагогу приходится решать целый комплекс специфических проблем, которые не возникают при работе со зрячими учениками. Эти проблемы условно можно разделить на возрастные, физиологические, психологические, педагогические и методические.

**Возрастные трудности** напрямую связаны с закономерностями возрастной физиологии и психологии. Дети вследствие активного роста испытывают потребность в движении и в большинстве своем непоседливы, у них малый объем и устойчивость внимания. Однако техническое развитие у детей протекает, безусловно, более интенсивно, чем у взрослых, которые больше склонны к анализу и скорейшему освоению теоретического материала. Детьми и подростками в основном движет интерес к музыкальным занятиям, у юношей и у взрослых, как правило, сформирована определенная целенаправленность. Для поддержания интереса к занятиям желательно подбирать репертуар согласно возрастным особенностям учащегося. Младшие школьники наиболее зависимы от руководства педагога. Насколько оно умелое, настолько успешным будет ожидаемый результат. Подростки нередко переживают кризисные явления, преодолевая которые, они самоутверждаются как личности. Подросткам свойственны опрометчивые решения, переоценка собственной компетенции значимости. Педагогу следует держать себя с подростками в роли старшего товарища, имеющего твердые позиции и умеющего прогнозировать конфликтные ситуации.

Возрастные и педагогические трудности неизбежны в работе с любыми учащимися. Во всех случаях базовыми принципами музыкальной педагогики остаются интерес к музыке и музыкальным занятиям, последовательность, доступность, ясность поставленных задач, неразрывно связанных с образным содержанием произведения и качеством звучания.

В процессе обучения незрячих и слабовидящих музыкантов наряду с общераспространенными встречаются и **специфические трудности физиологического**, а также **психологического характера**, что требует коррекции методических приемов.

Незрячие от рождения и потерявшие зрение в раннем детстве не имеют зрительных представлений об окружающем мире. Они получают информацию за счет словесных описаний, слухового и тактильного восприятия. Потерявшие зрение в более старшем возрасте переживают большую психологическую драму. Нередко они обращаются к музыке волею обстоятельств, так как вынуждены кардинально перестраивать свои прежние жизненные планы. Это может стать причиной замкнутости, неустойчивости, неуравновешенности характера.

Специфические трудности требуют особо деликатного и профессионального подхода со стороны учителя. Так, проявляя предельную тактичность в работе с учащимися, имеющими ограниченные возможности, стараясь по возможности не напоминать об их физическом недостатке, педагог, тем не менее, должен быть хорошо осведомлен о состоянии каждого ученика. Обостренная слуховая восприимчивость также может создавать ряд дополнительных проблем. Тонко улавливаемые посторонние шумы нередко отвлекают ученика во время урока. Существует обманчивое впечатление, когда незрячий ученик слышит собственную игру на нюанс громче реального звучания, поэтому рекомендуется как можно раньше приучать детей играть громко, ровно и четко проговаривая все звуки.

Некоторые трудности, однако, имеют обратную строну, создающую определенное преимущество по сравнению с работой со зрячими. Технологический показ при обычных условиях принято строить на основе визуализации. Игровые навыки незрячих музыкантов формируются на базе слухового опыта через тактильные, двигательные и пространственные ощущения. Полученные таким образом комплексные представления фиксирует хорошо натренированная память, которая играет определяющую роль в психических процессах незрячего человека.

Невозможность полноценной игры с листа при тактильном восприятии нотного текста замедляет освоение нового музыкального материала и вносит соответствующие коррективы в работу над произведением. Начальной стадией становится разучивание текста наизусть, в то время как по отношению к зрячему учащемуся педагогу приходится проявлять настойчивость, устанавливать жесткие сроки, чтобы произведение было выучено на память твердо и заблаговременно.

Уровень обучения музыке детей с нарушениями зрения диктуют условия общеобразовательной специализированной школы-интерната, на базе которых, в основном, и работают филиалы ДМШ и ДШИ. Эти условия включают в себя качество инструментария, содержание нотной библиотеки, возможности для самостоятельных занятий на музыкальном инструменте. В то же время, в рамках школы-интерната гораздо легче осуществлять набор учащихся, контролировать посещение занятий и выполнение домашних заданий, осуществлять принципы межпредметных связей. При этом детям не нужно тратить время и силы на посещение учреждений дополнительного образования. Собрать необходимые сведения о способностях и интересах ребенка, его успеваемости, познакомиться с историей болезни помогут воспитатели, классные руководители, школьный врач-офтальмолог. Педагог-музыкант сам является свидетелем того, как дети реализуют свои творческие возможности на различных школьных мероприятиях.

Таким образом, устанавливается определенный баланс между возникновением одних проблем и решением других. Видение этого баланса оптимизирует процесс обучения незрячих музыкантов и предоставляет широкие творческие возможности для развития у них музыкальных способностей.

**Список используемой литературы:**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано – М: Музыка, 1987.
2. Баренбойм Л., Перунова Н. «путь к музыке». Беседы с учеником. Советы педагогам. – Л.: Советский композитор, 1989, - 168с.
3. Бирмак А. О художественной технике пианиста. – М., 1973.
4. Воротников И.В. «Двигательная периферия» и управляемость игрового аппарата пианиста: теория и практика. II сб. «Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта». Сборник научных трудов. – Вып. 13, ч.1, М, 2006.
5. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М: Классика – XXI, 2002.
6. Зейгарник Б. В. Патопсихология. – М.: Академия, 2002. – 207с.
7. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Классика – XXI, 2004.
8. Литвак А. Г. Психология слепых и слабовидящих. Учебное пособие. – СПб.: РГПУ, 1998. – 270с.
9. Максимова Н.Ю., Милютина Е.Л. Курс лекций по детской патопсихологии: Учеб. Пособие. – Ростов-на-Дону, Феникс, 200. – 573с.
10. Рыбаков В.И. «Проблемы начального обучения детей с недостатками зрения в классе баяна» - М.: «Наука и педагогика», 2008.
11. Рыбаков В.И. «Сравнительный анализ некоторых программ и методик начального обучения игре на баяне с учетом особенностей детей с недостатками зрения» II сб. «Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта». Сборник научных трудов. Вып.13, ч.1. – М., 2006.
12. Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: Классика – XXI, 2004.
13. Сафонова Н.А. «Работа над полифоническими произведениями со студентами с нарушениями зрения» (методический доклад) – Курск, 2004.
14. Семенова О.Б. «О воспитании начальных исполнительских навыков у учащихся с ограниченными возможностями». – Курск, 2003.
15. Смирнов Г.А. «Запись нот по системе Брайля», краткое руководство для зрячих музыкантов, работающих со слепыми. В 2-х частях. – М.: Просвещение, 1988, - 141с.
16. Специальная психология: Учебное пособие для студентов высш. Пед. Учеб. Заведений, / В.И. Лубовский, Е.В. Розанова, Л.Н. Солнцева и др.; под ред. В.И. Лубовского. – М.: Академия, 2003. – 464с.
17. Сугоняева Е.Э. Музыкальные занятия с малышами. Методическое пособие для преподавателей ДМШ. – Ростов-на Дону: «Феникс», 2002. – 175с.
18. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М., 1947.
19. Тимакин Е.В. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1989.
20. Шамина З.И., Клевезаль Г.П., Смирнов Г.А. «Нотная система Брайля» - М.: Просвещение, 1979.