

Муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования  
“Шумиловская детская школа искусств»  
Приозерского района Ленинградской области

Методическая разработка

Методика проведения занятий для приобретения  
и развития слуха, ритма, музыкальной памяти и чтения  
с листа у учащихся фортепианного отделения  
детской школы искусств

Казанцева Наталья Семеновна,  
преподаватель по классу фортепиано

п. Саперное  
2014 год

Для обучения игре на фортепиано необходимо сразу дать весь блок необходимых для этого знаний, умений и навыков. Одновременное развитие слуха, чувства ритма, умения читать нотную запись, играя двумя руками, работа над музыкальными образами, подбор по слуху, транспортирование - вот перечень ежеурочной работы с учеником. Работая постоянно над овладением каждым навыком в отдельности, мы обеспечиваем целостный и системный подход к обучению.

Каждый следующий этап обучения характеризуется более высоким уровнем усвоения всего блока знаний, умений и навыков, то есть идет как-бы развитие по спирали целого комплекса составляющих элементов искусства фортепианной игры. Знания не надо преподносить в готовом виде. Они должны добываться учащимся из практической работы над заданиями, из постоянного анализа произведений и ответов преподавателя на поставленные вопросы.

По мере приобретения и развития практических умений и навыков круг теоретических знаний расширяется, выстраиваясь в целостную систему. То есть с первых занятий учащийся сначала вместе с преподавателем, а потом и самостоятельно, ищет способы решения проблем и преодоления трудностей, тем самым формируя навык самостоятельной работы, обеспечивающий возможность дальнейшего самосовершенствования.

### **Организация занятий по чтению с листа**

Вопрос о музенировании стоит в центре внимания фортепианной педагогики. Всеми признано, что ученику необходимо прививать навыки чтения с листа. Как правило большинство педагогов обучает игре технически свободной, музыкальной, с понятием стиля игре на эстраде.

Но далеко не всегда ученик может справиться с более простыми задачами, осмысленно прочесть ноты даже более простого музыкального произведения без предварительной подготовки, поэтому педагогу необходимо на каждом занятии уделять немного времени чтению с листа. Занятия подбором по слуху даже небольших мелодий – большое подспорье для улучшения работы над чтением с листа.

#### **Подбор по слуху**

Для ученика не имеющего навыков в этой области мы определяем несколько первостепенных задач:

-учим определять направление мелодии (вверх, вниз, на том же уровне)

На этом этапе можно предложить спеть простую мелодию, показывая рукой направление каждого звука;

-определять относительную величину интервала, на который движется мелодия от одного звука до другого в том или ином направлении;

-учимся отличать движение по соседним ступеням лада (секундам ) от движения по интервалам большим, чем секунда.( это поможет в дальнейшем лучше писать музыкальные диктанты )

-учимся определять число пропущенных ступеней и таким образом находить величину интервала.

### Развитие ритма

Ритмические ошибки особенно коварны потому, что играющему кажется, что его ритмическое мышление верно. Между тем ошибка в ритме ведет к полному переосмысливанию произведения. Вот почему метроритмическому воспитанию юного пианиста следует уделять особое внимание. Необходимо до начала игры музыкального произведения провести его метроритмический анализ. Делается это в следующей последовательности:

- обращаем внимание ученика на указанный темп. Если он отсутствует, то пытаемся определить его самостоятельно по ряду побочных данных. Именно в этом темпе учащийся должен представить себе ровное чередование долей (шагов, пульсаций). Метр начинается тогда, когда из ровно чередующихся шагов выделяются наиболее важные – сильные. Так возникает следующий этап работы;

- на основании верхней цифры размера ученик определяет из скольких долей состоит метр (такт). Например: в четырехдольном метре, где 1 доля – сильная, а 3 – относительно сильная, соотношение слабых таково: 2 доля – своего рода отдых, расслабление после сильной 1 доли ,4 доля –активна, полна внутреннего напряжения и, словно пружина, направляет все музыкальное движение к следующей сильной 1 доле.

Аналогичное явление происходит и в трехдольном метре, где 3 доля значительнее, активнее 2 доли;

- этот этап работы над метром заключается в отбивании метра левой рукой и одновременным показом нот правой рукой. Ученик должен предварительно охватить взором весь такт, мысленно распределить входящие в него ноты и паузы. Такое забегание вперед дается далеко не сразу. Особенно страдают ученики, привыкшие учить и мыслить «от ноты к ноте». Для них нужно подбирать материал пониженной трудности;

- на следующем этапе работа левой руки остается неизменной, а правая переходит к игре своей фортепианной партии. И здесь необходимо соблюдать ровность метра в левой руке даже ценой ошибок в правой;

- когда метр крепко вошел в сознание ученика, можно включать в игру левую руку. Работа над метром несовместима со счетом на =И=. При работе над метром педагогу можно иногда дирижировать самому. Это заставляет ученика играть без задержек, точно вступать на сильных долях очередного такта. Можно поделить с учеником фортепианную партию, играя вместо него партию правой или левой руки, затем, при вступлении очередной фразы, передать ему исполнение обеих партий, а в дальнейшем вновь вступить в ансамбль с ним. Это приучает к быстроте реакции, умению мгновенно ориентироваться в новой обстановке, вовремя решать внезапно возникшие задачи. Естественное продолжение этого методического приема – игра в фортепианном ансамбле в четыре руки. Когда в лице

играющего совмещается дирижёр и исполнитель, важнее воспитать дирижёра, то есть музыканта, умеющего на основе прочитанного нотного текста представить себе четкий, ясный музыкальный образ;

- далее учимся упрощать нотный текст. Для этого в ученике необходимо развить чувство дифференцированного подхода к нотному тексту. Читающий должен научиться выделять в нем главное, не загружать внимание второстепенным. Он должен научиться определять, что ему можно пропустить ради облегчения главной задачи: сыграть осмысленную музыку, не останавливая её естественного течения. Для выработки этого навыка большую пользу может оказать систематический анализ фактуры произведений. Ученик должен уметь определять в нотном тексте мелодию, подголоски, аккомпанемент и его составные элементы – сначала в сочинениях, которые он играет, а затем и по одному только нотному рисунку, без игры. Один тип упрощения – игра крайних голосов с пропуском средних; другой тип – исполнение в партии левой руки одних первых долей такта, минуя все остальные. Например: в пьесе Майканара «В садике» можно пропустить средние голоса, в «Аннушке» Ребикова – аккорды в партии левой руки. Ученик должен чувствовать лад. К сожалению прохождение гамм в курсах сольфеджио и специального фортепиано недостаточно для умения чувствования мажорного и минорного ладов и тем более ключевых знаков. Поэтому необходимо прививать ладовое мышление на самых ранних этапах обучения даже тогда, когда ученик ещё не знает нот и ключевых знаков. В этом плане очень полезно изучить методику ладового развития у дошкольников и детей младшего школьного возраста на уроках сольфеджио О.В. Беловой.

### Слуховая память

Эту память нужно развивать постоянно, тренировать музыкальный слух и вырабатывать привычку мыслить музыку не в символах, а в звуковых образах. Концертное выступление без нот возникло более ста лет назад. Игра по памяти дает полную свободу исполнителю. Р. Шуман утверждал, что «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память». Многие талантливые исполнители были вынуждены уйти со сцены из-за боязни игры на сцене без нот. Это была большая психологическая проблема, которой было посвящено три доклада на Третьем международном конгрессе психологов в Мюнхене в 1896 году. Именно с этого времени ученые занимаются изучением функций музыкальной памяти, а неврологи стали изучать её патологии. Этой проблемой интересовался еще Бузони. Он писал: «Ненадежность памяти – есть следствие боязни эстрады. Когда приходит страх – голова идет кругом и память отказывает». Исполнение произведения – это приобретенный навык, который является результатом сформированных привычек. Этим навыком управляет сознание. Привычки музыканта, его мировоззрение, формируют индивидуальность исполнителя которая определяется как манера исполнения, так и работа памяти.

В зависимости от физических возможностей ученика память различается по силе и качеству. Музыкальная память – это комплекс различных видов памяти. Это память уха, глаза, прикосновения и движения. Поэтому заниматься музыкой нужно ежедневно хотя бы по пол часа. Авралом ничего сделать нельзя. Память не непроизвольна. Воля к памяти, анализ произведения, периодическое возвращение к пройденному материалу, систематическая работа – вот путь к достижению хороших результатов. Вырабатывая на

уроках определенную систему, педагог тем самым вырабатывает у ученика потребность аналогичной системы в домашней работе.

Список используемой литературы:

1. Л. Маккион. Игра наизусть. - Издательский дом. - Классика XXI века. 2007.
2. Р. Акимова. Память на пять. - У-Фактория, 2006.
3. Л. Булатова. Педагогические принципы Е.Ф. Гнесиной. - М.: Музыка, 1976.
4. О. Шульпяков. Техническое развитие музыканта-исполнителя. – Ленинград: Музыка.1985.
5. Е. Тимакин. Воспитание пианиста. – Москва: Советский композитор, 1989.
6. И. Рябов. Е. Мурзина. Воспитание и обучение в ДМШ фортепиано. – Киев: Музична Україна, 1988.
7. О. Хромушин. Учебник джазовой импровизации. - Композитор. СПб: 2002.