Методическая разработка

Тема:

«Развитие самостоятельности музыкального мышления ученика».

Григорьева Лариса Геннадьевна

Преподаватель МБУДОСК ДМШ №2

г. Вилючинск

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

Введение …………………………………………………………………………3

Глава 1 …………………………………………………………………………....5

1.1 Виды деятельности, развивающие музыкальное мышление……………...6

1.2 Педагогические ошибки в работе с учениками ДМШ……………………..9

Глава 2……………………………………………………………………………14

2.1 Типы уроков…………………………………………………………………14

2.2 Некоторые этапы работы над произведениями………………………….18

Заключение………………………………………………………………………26

Список литературы……………………………………………………………..27

**ВВЕДЕНИЕ**

Развитие самостоятельности у детей в процессе обучения – это главный вопрос музыкальной педагогики. В большинстве случаев выпускники детских музыкальных школ это музыканты-любители. Остальные – это учащиеся, которые продолжают свое музыкальное обучение далее. Задача преподавателя заключается в том, чтобы по окончании школы учащийся умел самостоятельно разбирать произведения, читать с листа, различать стили в музыке. Работая в музыкальной школе, автор реферата зачастую наблюдает у большинства выпускников, к сожалению, отсутствие навыков самостоятельной работы. В итоге учащиеся оказываются беспомощны перед нотным текстом. Актуальность данного вопроса послужила для автора реферата поводом в выборе темы.

*Цель* данного дипломного реферата осветить некоторые вопросы приобретения навыков самостоятельной работы учащимся ДМШ.

*В* *задачи* реферата входят:

1. рассмотреть виды деятельности, способствующие интеллектуальному развитию учащегося;
2. проанализировать некоторые педагогические ошибки;
3. рассмотреть виды уроков;
4. осветить некоторые этапы работы над произведениями разных форм;

Реферат включает в себя: введение, две главы, заключение и список литературы.

В работе над рефератом мы использовали труды Б. Кременштейна, Б. Милича, М. Фейгина, С. Ляховицкой, Н.Г. Низовской, Р.Е. Илюхиной, А. Алексеева, О.В. Рафаловича, Н.Е. Перельмана, В.В Крюкова, Г. Нейгауза, Н. Любомудровой, А.П. Щапова, Г.М. Цыпина, Ф. Д. Брянской, Л.В. Николаева.

**ГЛАВА I**

Как говорилось ранее вопрос развития самостоятельности – это главный вопрос педагогики. И вместе с тем один из наиболее сложных. Помимо трудоемкости этого процесса, большую проблему составляет уровень способностей поступающих.

На сегодняшний день музыкальные школы испытывают трудности с набором учащихся. Все меньше и меньше желающих поступать в музыкальную школу и уровень способностей детей зачастую не высок. Дети принимаются в музыкальную школу без конкурсного отбора. Следствие чего требования к зачетам и экзаменам упрощаются.

Процесс обучения в музыкальной школе, кроме основного предмета- специальности, включает в себя другие не менее важные дисциплины. Такие как: сольфеджио, музыкальная литература, хор. На уроках сольфеджио и хора учащиеся активизируют слуховое внимание, тренируют различные стороны музыкального слуха (гармонического, ладоинтонационного), музыкальную память. На уроках музыкальной литературы дети знакомятся с биографией композиторов и их сочинениями, слушание музыки развивает творческую фантазию. Все полученные знания должны быть использованы и применимы на уроке по специальности. По мысли Г. Нейгауза педагог по специальности должен «давать ученику весь комплекс знаний». Педагог, особенно на низших ступенях развития учащегося, «должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано» [9, с. 202]. Все дисциплины взаимосвязаны друг с другом и составляют собой основу для успешного развития и воспитания самостоятельности учащегося.

А.П. Щапов видит непосредственную связь навыка самостоятельной работы с воспитанием работоспособности: «Обучение музыкальному исполнительству не дает никакого результата, если ученик не умеет самостоятельно работать за инструментом и если педагог не воспитывает его в этом направлении. Поэтому самой первой задачей педагога является научить ученика самостоятельно работать. Если педагог полагает, что он обязан путем «натаскивания» добиться того, чтобы неработоспособный ученик законченно выучил положенное по программе количество пьес, то он совершает грубейшую педагогическую ошибку: нормального развития ученика все равно не будет и ошибочно направленные усилия педагога все равно пропадут даром» [15, с. 45].

Проблема развития учащегося и воспитание самостоятельности теснейшим образом связаны. Развитие ребенка совершается в процессе его деятельности, его собственной активности, направляемой и организуемой взрослыми.

* 1. **Виды деятельности, развивающие музыкальное мышление**

Современным детям очень сложно сосредоточиться на определенной задаче. Развитие воспитания самостоятельного музыкального мышления – это комплексный подход, который включает в том числе: чтение с листа, ансамблевая игра, транспонирование, подбор по слуху.

**1. Чтение с листа** представляет форму деятельности, открывающую благоприятные возможности для всестороннего ознакомления с музыкальной литературой.Еще сто лет назад чтение с листа являлось нормой домашнего музицирования.

«Учить чтению нотного текста – значит прежде всего всесторонне развивать ученика как музыканта» -, говорил М.Э. Фейгин [Цит. по: 14, с. 144]. При обучении навыка чтения с листа ученику нужно объяснить, что перед игрой необходимо зрительно целостно, полностью просмотреть данное произведение, определить тональность, обратить внимание на ключевые знаки, темп, характер произведения, штрихи, термины. Знанию терминологии придается большое значение. Учащемуся объясняется, что без знания терминов при самостоятельном разучивании может быть неправильно понят художественный замысел автора и характер произведения. В своей практике автор реферата уже с первого класса вводит в практику тетради, где ученики пишут термины, их транскрипцию и перевод. А педагог на контрольных уроках проверяет знания этих терминов.

Немаловажную роль при чтении с листа играет так называемая «игра на ощупь» (то есть не глядя на клавиатуру). Этот навык нужно развивать с самого начала обучения, в своей практике автор реферата использует такой метод: ученик играет пьесу и смотрит при этом в ноты, в это время мы закрываем обзор рук листком бумаги. В старших классах для развития тактильного ощущения используется игра в темноте или с закрытыми глазами. Конечно, не сразу этот метод получается, но постепенно этот навык приобретается. Одно из главных условий чтения с листа является зрительное опережение читающим того, что им играется**.**

Умение читать с листа облегчает последующий разбор произведений, что способствует увеличению количества играемых сочинений, более быстрому развитию и профессиональному росту ученика.

**2.Игра в ансамбле.** При игре в ансамбле желательно выбирать детей одного возраста и одинакового уровня подготовки. Это способствует возникновению чувства состязания, которое приводит к более основательной и внимательной игре.

Для овладения ансамблевой игры нужно учитывать посадку партнеров, синхронность звучания. Синхронность является важнейшим качеством ансамбля – единого понимания и чувствования темпа и ритмического пульса. Одновременное вступление обычно достигается незаметным жестом одного из партнеров. Одновременное снятие также имеет большое значение. Не вместе взятый аккорд в конце произведения оставляет неприятное впечатление.

Ансамблисты должны точно представлять общий динамический план произведения. Знать где кульминация, внезапные контрасты, усиление или уменьшение громкости.

Ансамблевая игра развивает следующие качества:

1. учит слушать не только себя, но и партнера, вести с ним диалог;
2. воспитываются такие важные качества, как самодисциплина, личная ответственность, взаимопонимание, коллективизм;
3. способность увлечь своим замыслом товарища, подчиняться его воле.

**3.Транспонирование и подбор по слуху** – оказывает большую помощь в развитии самостоятельности. Ученик, занимающийся транспонированием, развивается быстрее других и проявляет при самостоятельной домашней подготовке большую музыкальную грамотность. Задания на транспонирование отдельных музыкальных фраз, мелодических отрывков, песенок, а в дальнейшем и целых пьес являются составной частью комплексного процесса обучения.

Навыки транспонирования следует развивать двумя способами: по слуху и по нотам. Для начинающего музыканта наиболее приемлемым является транспонирование по слуху. То есть, просто просить его подбирать мелодию от разных клавиш, не объясняя при этом названия тональностей. Но сначала необходимо выяснить, слышит ли учащийся высотное направление звуков, направление мелодии, регистры, её ритмические особенности. Чтобы научить ребенка этому, следует играть одной рукой мелодию, а другой показывать направление движения мелодии. Уже потом следует перейти к подбору на инструменте. Чтобы было интересней можно поддерживать игру ребёнка аккомпанементом. Подбор логичнее всего начинать с простого материала – с мелодий на одном, двух, трех звуках, затем усложнять задания. Полезно играть 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. Следует давать небольшие задания по подбору по слуху и транспонированию на дом.

**Транспонирование** по нотам невозможно без хорошего 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, развивается творческое мышление. Умение транспонировать способствует развитию памяти и практическому усвоению различных тональностей.

**1.2 Педагогические ошибки в работе с учениками ДМШ**

На практике существует **два основных типа педагогических ошибок** в воспитании самостоятельности. Это – во-первых, нарушение гармоничного баланса музыкального развития, ведущие к резко выраженной односторонности; во-вторых, чрезмерная активность педагога, которая подавляет инициативу учащегося.

**Первый тип** - резко выраженная односторонность музыкального развития учащегося влечет за собой примитивность мышления. То есть педагог развивает лишь технический навык, и не заостряет внимание на художественном образе произведения. Формирование и развитие пианистического аппарата учащегося легче стимулировать, чем творческую инициативу и развитие музыкального мышления. Кроме того, технические успехи учащегося сразу заметны слушателям. С одной стороны погоня за техническими достижениями увлекает, с другой стороны приводит к односторонности репертуара. Даже в более сложном произведении ученик будет видеть только технические трудности. Все силы ученика направлены на их преодоление, о содержании произведения учащийся совершенно не задумывается. В этом случае для пианиста главным становятся сила и скорость.

С другой стороны, иногда стремление подчинить технические достижения (проработка пассажей, точность) музыке приводит к следующему итогу: ослабевает интерес и внимание к так называемой пианистической кухне. То есть невнимательность к штриховым, динамическим, редакторским указаниям, следствие чего страдает качество игры.

Педагогическая односторонность может выразиться и в том, что работа над звуком становится самоцелью. В итоге поиски особенных звучаний, эффектных красочных сопоставлений приводит к отдалению истинного содержания, смысла произведения. Преувеличения в работе педагогов, подобные вышеизложенным, ведут к тому, что их ученики, поглощенные частными моментами исполнения, упускают из виду главное – воплощение живой музыки произведения во всем ее выразительном богатстве. С психологической точки зрения этот факт объясняется тем, что постоянная концентрация внимания учащегося на одной и той же стороне пианистической работы постепенно вытесняет из его сознания все остальные, суживая тем самым возможности его восприятия (то же относится и к учителю). «В искусстве средства и цели неотделимы и зависимы друг от друга» [4 c. 13].

При гармоничном воспитании молодого музыканта общее и музыкальное развитие учащегося влечет за собой и развитие технических навыков, которые в свою очередь дают ему возможность воплощать в своем исполнении сложные, и глубокие по содержанию произведения.

Задача педагога – так воспитывать своего ученика, чтобы его музыкальные стремления и технические умения находились в гармонии, составляли бы некое единство.

**Второй тип ошибок**, тормозящих развитие самостоятельности учащихся, относится к методике работы педагога, в его неумении организовать и построить процесс занятий с учениками. Типичной ошибкой начинающих педагогов является желание поделиться с учеником сразу же всеми своими знаниями, сразу научить ученика всему. Все это приводит к затяжным урокам, громоздким из-за лишних разговоров, перегруженные детальными указаниями. Педагог по неопытности считает нужным все рассказать и показать, остановиться и подробно рассмотреть каждую деталь. Обычно ученики не в состоянии охватить такой объем полученной информации. На следующем уроке оказывается, что домашнее задание ученик выполнил не полностью, большая часть заданного материала не сделана. Приходиться все начинать сначала. Такой метод занятий, по молодости и неопытности принятый как лучший, иногда укореняется и становится единственным. Педагог, который пошел по такому пути, чаще всего игнорирует склонности и стремления учащегося, заставляя его все выполнять по одному образцу – по своей мерке. Ученик послушно выполняет предъявляемые требования, безынициативно воспринимая указания своего учителя. Система занятий такого рода приводит к тому, что в классе учащиеся играют одни и те же произведения, и становятся похожими друг на друга и на своего учителя. Сходство с учителем является лишь копией, а иногда даже карикатурой. Если ученики остаются без учителя, то они сразу становятся беспомощными. Лишь немногие способны в итоге преодолеть свою несостоятельность – отсутствия собственного взгляда и привычку ждать подробных указаний. Чтобы избежать такой неправильной системы обучения, лучше на первых порах допустить некоторые погрешности в исполнении данного произведения, но дать учащемуся проявить инициативу и осмыслить произведение.

Нельзя брать за правило делать с учеником всю работу. Подробная проработка иногда бывает необходима, но только лишь для примера (обычно на небольшом отрывке произведения, реже – на протяжении целой пьесы). Но проходить с учащимся все произведения такт за тактом, штрих за штрихом, значит стать на путь наименьшего сопротивления в педагогике. Гораздо легче выучить с учеником ряд произведений, чем заставить его собственными силами решать музыкальные задачи.

При развитии самостоятельности ученика, конечно же, должна учитываться его **индивидуальность.** Прежде чем ставить перед учеником профессиональные задачи, следует проанализировать различные стороны его творческой индивидуальности: способности, уровень их развития, качество навыков, духовный мир, потребности, характер. Некоторые педагоги, занимаясь с учащимся на протяжении многих лет, оказывают на него большое влияние. А ученик, стремясь как можно лучше выполнить указания преподавателя, начинает подражать, что приводит к отказу от собственных творческих устремлений. Другие педагоги наоборот, боясь уж слишком повлиять на индивидуальность ученика, проявляют осторожность в показе и своих требованиях. Преподаватель должен воспитывать учащегося, должен его учить. Обучение нельзя противопоставлять развитию индивидуальности.

Обобщая вышеизложенный материал можно сказать, что развитие навыка самостоятельности ученика происходит по средствам таких видов деятельности как: чтение с листа, игра в ансамбле, транспонирование, подбор по слуху. При обучении также учитывается индивидуальность учащегося. Со стороны педагога должна быть ответственность за гармоническое воспитание и развитие ученика.

Вот как характеризует роль педагога Г.Г Нейгауз. «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Стремясь сознательно к этому, я в тоже время не хочу свести себя к нулю как человека, как личность; хочу только перестать быть милиционером. Гувернером, тренером и хочу остаться одним из немногих жизненных двигателей ученика, одним из впечатлений этого бытия наряду с другими, пусть более сильными или более слабыми» [9, с. 200].

**ГЛАВА II**

**2.1 Типы уроков**

Только в правильно спланированном уроке найдется время для развития навыков самостоятельной работы учащегося. «На уроке перед педагогом обязательно встают три основные задачи. Первая – поставить перед учеником этапную цель работы. К этой же задаче относится умение ясно и доступно объяснить весь материал занятия. Другая задача – добиться от ученика достижения поставленной цели. Третья задача – сделать урок моделью самостоятельной работы ученика [3, с. 39]». Это нужно для того, чтобы знания и навыки, полученные на уроке, были закреплены в самостоятельной работе, так как большую часть времени ученик занимается самостоятельно. Успехи учащегося зависят не только от количества часов, проведенных за инструментом, но и от качества занятий, требующих постоянного контроля сознания. Большое внимание нужно обратить на сосредоточенность учащегося на уроке. «Педагог, ставящей своей целью научить ученика самостоятельно работать, должен помочь ему осознать художественные задачи интерпретации. Чаще всего в педагогической практике наблюдается нарушение связей между средствами воплощения и художественными задачами: ученику говорят и показывают, как нужно играть, но не объясняется почему. Следствием такой методической ошибки становится зубрежка, работа без участия сознания. Если ученику систематически демонстрируется готовый результат, - из процесса обучения исключается сам процесс творчества» [3, с. 39].

Для начинающих педагогов очень полезно время от времени записывать планы предстоящих уроков. «Запись плана урока – это, прием воспитания самодисциплины педагога, стимул к педагогическому раздумью, противовес случайности, хаотичности проведения занятий» [14, с. 70]. В свою очередь постоянная же запись планов уроков – бесполезная растрата времени. Более реален мысленный план ближайшего урока: по окончании урока педагог подводит итог, оценивает результаты проделанной работы, предугадывает, чего сможет достичь ученик в домашней работе, что можно ожидать от него на ближайшем уроке. В сознании педагога возникает эскизный, предположительный план следующего урока.

В большинстве случаев наилучшее «введение» к началу урока – спокойное неторопливое прослушивание материала. Необходимо выработать в себе выдержку, не прерывать ученика, не вмешиваться в его игру (исключением является тот факт, когда слышно, что ученик плохо работал дома, тогда незачем слушать его до конца). После того, как материал проверен, замечены какие-то положительные моменты, наряду с этим и недочеты, лишь тогда станет ясно, над чем необходимо поработать в первую очередь. Завершается урок оценкой проделанной учеником работы дома.

Существуют несколько **типов уроков:**

1. Урок, направленный на приобретение новых знаний и навыков на различном музыкальном материале. Например, педагог учит внимательному изучению нотного текста: анализ аккордов, закономерность исполнения многоголосной ткани. Или урок, посвященный приемам и средствам речевой выразительности (включают интонационные точки фразы, чередование сильных и относительно сильных долей, границы мотивов, ощущение цезур, дыхание). Или урок посвященный выработке различных способов легато, нон легато, стаккато, портаменто. Н. Перельман пишет: « В моих занятиях с учеником бывают уроки «педальные», «гармонические», «полифонические» и т.д. На каждом из таких уроков одна какая-либо тема оказывается ведущей» [12, с. 6].

2. Урок, направленный на приобретение умения самостоятельной домашней работы. В данной форме нельзя требовать от ученика того, чему его не научили, целесообразно делить такой урок на две составные части:

а) работа над пьесой, которая находится на начальном этапе изучения, здесь требуется детальная проработка (изучить и понять авторские обозначения, аппликатурные принципы, тональный план, темповые обозначения, штрихи, ритмические особенности, характер, фактурные особенности, динамические оттенки).

б) в произведении, которое находится на стадии завершения, педагог, поставив определенную задачу (например: агогические указания для более насыщенного и правильного воплощения образа, или сгладить технические шероховатости) рекомендует здесь же самостоятельно добиться ее выполнения. Отойдя в сторону, педагог изредка дает наводящие указания, не вмешиваясь, пока не станет ясно, что ученик сделал все возможное. Такая форма работы под контролем педагога – ее называют «полусамостоятельной» - чрезвычайно эффективна: она позволяет проверить и направить самостоятельную домашнюю работу учащегося.

3. Урок, направленный на углубление и шлифовку исполнительских навыков ученика. Задача этого урока заключается в том, чтобы состоялось исполнение произведения целиком. Педагог видит, как ученик охватывает произведение в целом, соотношение целого и частей, каковы недостатки исполнения. Для учащегося такой урок необходим с целью развития охвата целого и для проверки результатов домашней работы, выявления недостатков самостоятельной работы.

4. Так называемый проблемный урок. На таком уроке необходимо создать условия, при которых учащийся сам находит способ решения технических или исполнительских проблем. Такие уроки необходимо проводить в форме собеседования, задавая наводящие вопросы, учитывая объем знаний учащегося, его интуицию, способность к анализу и выводам. На это потребуется больше времени, нежели на пояснительные методы, зато в будущем положительно скажется в самостоятельной деятельности ученика.

**Показ и словесные объяснения** являются основными приемами занятия**.** Их качество и количество играет существенную роль в методике ведения урока. Педагогический показ имеет свою специфику. Его цель – создать у ученика слуховые представления, которыми он будет руководствоваться в своей самостоятельной работе. Показ конкретизируется в зависимости от того, какое представление формируется у ученика. Если ведется работа над точностью штрихов – достаточно показать несколько звуков, чтобы ученику стало ясно, что от него требуется. Постановка более сложных, комплексных проблем требует иного вида показа. В зависимости от определенной задачи можно исполнить ученику более крупные фрагменты произведения. Качество педагогического показа влияет на формирование у учащегося аккуратности в игре. Небрежность – одна из тех внешних сторон игры, которое копируется бессознательно. Индивидуальный, конкретный показ помогает педагогу постепенно расширить круг навыков ученика и подготовить его к решению сложных исполнительских задач.

Огромное влияние на развитие учащегося оказывает и сама **личность педагога.** От него во многом зависит, будет ли ученик творчески активной личностью, или же останется пассивным исполнителем его указаний. Если педагог по специальности хочет воспитать творческую активность и самостоятельность у своих учеников, он сам не имеет права быть равнодушным. «Педагог, переживающий вместе с учеником весь процесс создания интерпретации, делящийся с учеником своими эмоционально-художественными впечатлениями и обладающий большой силой эмоционального воздействия, способен увлечь самого равнодушного» [3, с. 43].

**2.2 Некоторые этапы работы над произведениями**

Как говорилось выше, развитие ученика должно быть гармоничным.

По окончании школы ребенок должен владеть разными музыкальными формами и жанрами. В соответствии с этими требованиями и составляется репертуарный список учащегося.

В него как правило входят этюды, полифонические произведения и произведения крупной формы (сонатины, вариации, а позже и сонаты, сюиты), разнохарактерные пьесы.

Поэтому, автор реферата, используя свой педагогический опыт и опираясь на труды известных педагогов-методистов, осветит некоторые этапы работы над произведениями разных форм, которые станут основой навыков, используемых учеником в самостоятельной работе.

Перед тем, как мы начинаем учить ребенка разбирать какое-либо произведение мы даем общие знания о нем: отталкиваясь от названия определяем характер, жанр, темповые обозначения, динамику, фактуру, ритм, кратко рассказываем о композиторе.

На начальном этапе обучения, когда ребенок уже знает нотную грамоту, длительности, педагог должен на уроке показать и объяснить разбор пьесы, а потом дать ребенку задание на дом самостоятельно прочитать нотный текст. Эта работа включает в себя проговаривание нот и одновременно прохлопывать ритмический рисунок. В конце урока записать домашнее задание под диктовку самого ученика, тем самым убедившись, что учащийся действительно понял что и как делать дома. В старших классах запись в дневники производится самим учеником. Такой дневник дает педагогу дополнительную возможность оценивать результат урока и контролировать самостоятельную домашнюю работу ученика.

Чем старше становится ученик, тем больше времени должно быть отведено самостоятельной работе. Педагогу необходимо чувствовать, в каком настроении ученик уходит с урока – увлеченный новой пьесой, обрадованный похвалой или, наоборот, опечаленный порицанием; все это предопределяет качество и результативность его самостоятельности.

Согласно программным требованиям, в репертуар учащегося входят не только произведения разных форм, но так называемый технический комплекс: гаммы, арпеджио, аккорды и этюды. На этом материале юный музыкант развивает свою технику, а также усваивает первые аппликатурные принципы. 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.

Ученик, который умеет правильно организовывать свои пальцы, и выполняет правильную аппликатуру в нотном тексте, быстро движется как в техническом, так и в художественном отношении. Он видит пассажи целиком, а не отдельные ноты.

Но это очень сложный и трудоёмкий процесс. Обучить этому очень сложно, особенно тех детей, которые сами по себе неорганизованные, невнимательные, рассеянные. В музыке, как и в других науках (например: русский язык, математика) есть свои определённые правила, формулы, которые мы изучаем с самого первого дня, но которыми не все умеют и хотят пользоваться. Казалось бы, пассажей так много, очень трудно их прочитать и запомнить.

Почти с самого начала нужно обучать ученика **основным аппликатурным принципам:**

1) стремиться к естественной последовательности пальцев. Мы объясняем ученику, что звуки у нас могут двигаться подряд, поступенно, значит, пальчики движутся подряд. Звуки движутся через один – пальчики также «через один». Это самая основная формула, основное правило. Звуки также могут располагаться на большом расстоянии друг от друга. Клавиш много, а пальцев на руке всего пять. Поэтому, должен быть определённый порядок в пальцах.

2) параллельно с последовательными аппликатурными упражнениями в одной позиции начинается выработка аппликатуры на интервалы, аккорды. Здесь, на наш взгляд, нужно отталкиваться от самого интервала: секунда – соседние пальцы, терция – через палец, кварта – через два пальца, квинта, секста, септима, октава – крайние пальцы, то есть первый и пятый пальцы.

При изучении гамм учащемуся также нужно объяснить, что это не хаотичная последовательность пальцев, а аппликатурная формула. Очень важный момент, чтобы ученик мог различать мажорные и минорные гаммы, мог их пропеть. Когда это будет достигнуто, нужно приступать 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, такие, как ровность звуковедения, crescendo вверх и diminuendo вниз, игра с акцентами на различные доли. Если эти требования ставятся перед учеником, не знающим твёрдо аппликатуры, то результат получится отрицательный – внимание ребёнка раздваивается, он ошибается, путает пальцы.

Поэтому преподавателю необходимо добиваться максимальной точности выполнения аппликатурной задачи. Всякая небрежность, неряшливость исполнения, порождает дурные привычки.

В дальнейшем, например при **разборе этюда** (или другого произведения) нужно обратить внимание ребенка на то, что в зависимости от того, будь то пассажи, интервалы или аккорды, аппликатурные принципы остаются прежними. После всего этого для того, чтобы выработать самостоятельность, 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).В работе над этюдами ребенок развивает свою техническую сторону обучения, закрепляет аппликатурные принципы.

Одной из наиболее сложных областей обучения учащегося является – **работа над полифонией.** Вводя в репертуар полифоническое произведение учащемуся нужно дать определение полифонии. Полифония (от греч. – многоголосие) – вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании и движении двух и более мелодических голосов. Как правило обучение полифонии начинают с подголосочного типа, в основе которого лежит русская многоголосная песня. Для этого вида полифонии характерно развитие главного голоса. Остальные голоса, возникающие обычно как его ответвления обладают большей или меньшей самостоятельностью.

В отличие от подголосочной полифонии, контрастная полифония основана на сочетании различных самостоятельных мелодий. Такой вид полифонии мы встречаем в « Нотной тетради Анны Магдалены Бах», некоторые « Маленькие прелюдии» И.С. Баха.

Вершиной мастерства в обучении полифоническим произведениям является имитационный вид полифонии – самый сложный. Основан на повторении мелодии каким-либо голосом вслед за другим.

Первоначальным этапом разбора является нахождение каждого голоса. Для наглядного видения можно предложить раскрасить голоса разными карандашами. Далее объясняем строение произведения, в которых преобладает трехчастное изложение – экспозиционный, разрабатывающий и репризный раздел. Анализируем тему, то есть ее характер, движение мелодии. Тональный план: в экспозиционном разделе проведение темы в основной тональности, ответное проведение (в другом голосе звучит противосложение), как правило, в тональности доминанты, в разрабатывающем разделе тема проходит в новых тональностях, в репризном возврат в главную тональность. Особенно внимание учащегося следует обратить на динамику и артикуляцию (точное выполнение штрихов). Выявить градацию динамической, тембральной, артикуляционной окраски голосов.

В работе над полифонией ребенок должен уметь находить каждый голос (подсказкой этому служат направление штилей, паузы), выстраивать динамический план, ритмический рисунок, определять характер, штрих, особое внимание обратить на аппликатуру, для достижения плавного, певучего сплетения голосов.

В старших классах следует уделить особое внимание работе над **крупной формой** – вариациями, рондо, сонатинами. Сочинениям крупной формы свойственно большее разнообразие содержания, более длительное развитие музыкального материала. В связи с этим при их исполнении труднее достигнуть единства темпа, цельность охвата и выявить характерные особенности отдельных образов и тем. Поэтому для преодоления этих трудностей требуется умение быстро переключаться с одной художественной задачи на другую. Для всего необходима хорошая память и внимание.

При изучении с учеником **вариационного цикла** большое внимание следует уделить теме – ее характеру, строению. Очевидно, что цельность цикла достигается тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура. Бывает и так, что в одном произведении совмещаются оба принципа.

Большое значение для развития ученика имеет **работа над сонатой.** Подготовительным этапом служат классические сонатины. Они знакомят учащегося с особенностями музыкального языка, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания точности и ясности исполнения, выполнения всех деталей текста. Любая неточность звукоизвлечения, невнимательность к штрихам при исполнении сразу заметны и неприемлемы.

Сонатина состоит из экспозиции, разработки и репризы. В экспозиции акцентируем внимание учащегося на показ двух партий: главной (в основной тональности) и побочной (в тональности доминанты). В разработке темы партий подвергаются изменениям, происходит их развитие. Очень важно, чтобы ученик понял, что реприза - это не повтор экспозиции, а итог развития, заключение. Необходимо понять какая из тем приобрела большее значение, изменения в тональном отношении, где тема побочной партии изложена в основной тональности, сравнить отличие экспозиции и репризы. Дать образную характеристику теме каждой партии, определить индивидуальные особенности фраз.

В работе над крупной формой ученик должен уметь: определять структуру произведения, находить партии, дать им образную характеристику, проследить за изменениями и развитием тем партий. Знать тональный план.

При разборе **пьесы** на начальном этапе требуется поработать каждой рукой отдельно. Начнем с мелодии, как правило, звучащая в правой руке (аккомпанемент соответственно в левой), обращаем внимание учащегося на строении мелодии. Сначала смотрим протяженность мелодии, фразируем (подсказкой служат лиги, паузы), затем уже рассматриваем интонирование тех или иных интервалов, которые лежат в основе. Чем шире интервал, тем больше напряжение. Понятие «интонирование» по определению Б.В. Асафьева это «состояния тонового напряжения», в свою очередь «тоновость» раскрывается в естественном выявлении «человеческой речи чувств», связанное с голосом, с дыханием [Цит. по: 5, с. 123]. Конечно, юному музыканту сложно разобраться в таком процессе, поэтому на раннем этапе обучения нужно связать мелодию со словом, используя простейшие тексты (либо сочиненные самим педагогом). Объяснить ученику, что в тексте есть начало, развитие, кульминация – то слово в тексте, к которому мы стремимся, вершина и спад. Очень полезным осознанием целостности мелодии является ее пропевание. В работе над мелодией ребенок должен научиться фразировать мелодию, выполнять динамические указания.

Аккомпанемент играет также большую роль в пьесе, так как является гармонической основой произведения. Партию левой руки следует проучивать отдельно. Здесь необходимо дать учащемуся такие понятия, как: тоника (I), субдоминанта (IV), доминанта (V), колористический эффект прерванного оборота VI ступени. Являясь гармонической основой произведения, аккомпанемент не должен по силе звучания заглушать, быть громче мелодию. Например, в танцевальной пьесе, так называемый вальсовый аккомпанемент должен исполняться легко, с чуть заметной опорой на бас. В танцевальных произведениях прямая педаль помогает подчеркнуть бас. Уже в начальных классах нужно приучать ребенка к использованию педали в произведении. Следует объяснить учащемуся для чего нужна педаль. То есть существует педаль, выступающая в качестве связующего средства (запаздывающая педаль). Придавая при этом фортепианному звуку большую продолжительность. Либо использование педали как красочного средства.

Когда задача проработки, осмысления партии каждой руки будет выполнена, можно приступать к соединению двух рук, прежде проиграть пьесу с учеником вместе (учитель – мелодию, учащийся – аккомпанемент, и наоборот).

Ученик должен уяснить различия между полифонией и гомофонией. Если в гомофонно-гармоническом стиле мелодия существует в одном голосе, а остальные голоса ее сопровождают, то в полифонии мы встречаем несколько вполне самостоятельных мелодий, которые живут одновременно во всех голосах и, сплетаясь, образуют гармонию.

Подводя итог вышеизложенному материалу второй главы можно сделать вывод: важно рационально распланировать урок, для того чтобы в нем отводилось время для тех навыков и умений, которые ребенок сможет впоследствии применить в самостоятельной работе. Систематически воспитывая в своих учениках умение и желание самостоятельно заниматься новыми произведениями, приведет к более быстрому разбору и профессиональному росту учащегося.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Комплексное музыкальное воспитание, развитие самостоятельности мышления можно реализовать у любого ребенка. Другое дело, что музыкантом-профессионалом могут стать не все, а большинство учащихся становятся музыкантами-любителями.

К сожалению, у многих детей погасает интерес к учению музыке еще в музыкальной школе. Здесь очень многое зависит от педагога, его творческой активности, его умении удержать первоначальный импульс и желание учащихся заниматься и посещать музыкальные занятия. Сотрудничество с родителями, особенно на начальном этапе обучения участие и контроль со стороны взрослых необходим.

В данном реферате мы рассмотрели виды деятельности, способствующие интеллектуальному развитию учащегося, такие как: чтение с листа, игра в ансамбле, транспонирование и подбор по слуху. Проанализировали некоторые педагогические ошибки, рассмотрели виды уроков, и пришли к выводу, что для гармоничного развития ребенка нужно правильно распланировать урок. Осветили некоторые этапы работы над произведениями разных форм. В итоге, при разборе произведения учащийся должен уметь определять характер, жанр, темповые обозначения, динамику, фактуру, ритм, аппликатуру.

Л.В Николаев в статье «Несколько слов об исполнительстве» писал: « В области музыкального исполнительства учитель должен дать ученику основные, общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи» [11, с. 39].

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1971. – 278 с.

2. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста / Ф.Д. Брянская – М.: ООО Издательский дом Классика – XXI, 2005. – 68 с.

3. Илюхина Р.Е. Совершенствование методики введения урока в классе специального фортепиано / Р.Е. Илюхина // Методические записки по вопросам музыкального образования и воспитания. Межвузовский сборник. Владивосток, 1985. – C. 37-44.

1. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано / Б. Кременштейн – М.: Классика – XXI, 2003. – 128 с.
2. Крюков В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 288 с.

6. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: 1982. – 143с.

7. Ляховицкая С. Развитие активности, самостоятельности и сознательности учащихся / С. Ляховицкая под ред. В. Натансона // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: 1971. – Вып. 3. – 334 с.

8. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста: метод. пособие / Б. Милич. – М.: Кифара, 2002. – 119 с.

9. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз. – 2-е изд. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 320 с.

10. Низовская Н.Г. Индивидуальный урок – каков он? / Н.Г. Низовская // Школа – училище – вуз: проблемы и перспективы. Межвузовский сборник. Владивосток, 1988. – C. 103-108.

11.Николаев Л.В. Статьи и воспоминания современников. Письма / Л.В. Николаев, ред. Л. Баренбойм и Н. Фишман. – Л.: Советский композитор, 1979. – 324 с.

12.Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения / Н.Е. Перельман – 4-е изд., доп. – Л.: Музыка. Ленингр. отделение, 1986. – 79 с.

13. Рафалович О.В. Транспонирование в классе фортепиано / О.В. Рафалович, под. ред. Л.Н Раабена. – Л.: Музгиз, 1963. – 37 с.

14.Светозарова Н. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Н. Светозарова, Б.Л. Кременштейн, ред. И. Калашникова.– М.: Классика – XXI, 1965. – 144 с.

15. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога: учеб. пособие для муз. училищ / М. Фейгин. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: 1975. – 110 с.

16. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: учебное пособие. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

17. Щапов А.П. Фортепианная педагогика / А.П. Щапов.– М.: 1960. – 153 с.

18. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А.П. Щапов, ред. Н. Енукидзе. – М.: Классика – XXI, 2002. – 175 с.