Бурданова Галина Николаевна
ГБУ ДО «ДШИ г. Новоузенска» Саратовской области

Основные методы и приёмы педагогической работы при изучении собучающимися нотного текста в классе специального фортепиано

В ДШИ преподаватель должен уметь находить подход к любому ученику, учитывая его природные способности, находить верные решения того или иного вопроса в определенных ситуациях: целесообразно рассчитать время на уроке, чтобы проверить домашнее задание, грамотно поработать над произведениями в процессе урока, в конце урока дать ясные указания на следующий урок. Кроме этого от преподавателя требуется умение донести до ученика содержание произведений, научить определёнными способами работы над теми или иными техническими трудностями и так далее. А для этого преподавателю необходимо обладать и глубокими знаниями, и технической подготовкой владения инструмента.

Методы педагогической работы.

В своё время пианист и педагог Самарий Савшинский в работе «Детская фортепианная педагогика» осветил методы фортепианной педагогики: метод имитации; метод эмоционального воздействия и интеллектуальный метод.

1. Метод имитации (подражания). Метод направлен на безынициативного ученика, когда необходимо ввести обучающих в новые области исполнения и, когда объяснений словесных недостаточно, педагог играет и показывает, а ученик перенимает.

2. Метод эмоционально-волевого воздействия или метод дирижёрского жеста. Учитель старается воздействовать на обучающегося посредством ассоциаций, сравнений, раскрывает образную структуру пьес, играя сам – вдохновляет подопечного на яркое исполнение. Такой метод даёт возможность работы моторно-психической сферы, способствует решению технических и художественных задач. Раскрывает инициативу ученика.

3. Метод мыслительный или интеллектуальный метод, а именно обращён на сознание ребёнка, призывает к активности, к большей сознательности и должен быстрее приводить к самостоятельности. Но в действительности в процессе обучения учитель даёт лишь «базу» - техники – звучностями инструмента, динамической фразировкой, владение руками, педализацией и так далее и не факт, что ученик станет артистичным. Порой словесная рационализация может лишить учащегося непосредственной игры. В мастерской педагога должны присутствовать данные методы и в зависимости от индивидуальности ученика использоваться для каждого конкретного случая.

Приёмы работы над нотным текстом.

Я остановлюсь на нескольких приёмах работы, которые служат конечной цели – раскрытию музыкального, художественного образа.

Первый приём – прослушивание произведения и последующая беседа о нём. Можно прослушать произведение двумя способами – посредством

педагога и посредством аудиозаписи. Хорошо при прослушивании иметь текст перед собой. Желательно и даже обязательно, на мой взгляд, после прослушанного материала проанализировать его, то есть поговорить о строении, о характере, о соотношении частей, об основных технических приёмах, о тональном плане, о размере и о темпе.

Второй приём – анализ аппликатуры.

Серьёзным моментом на начальном пути к лучшему исполнению пьесы, является наиболее удобная аппликатура, выбранная для каждого ученика, так как она способствует максимально техническому и художественному воплощению содержания. При выборе аппликатуры влияние учителя должно быть особенно действенным. На уроке, в присутствии ученика педагог находит удобную аппликатуру, тем самым подключая обучающегося к сотворчеству, к продумыванию того или иного способа в данном вопросе. Об аппликатуре Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» написал: «Лучшая аппликатура та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом».

Третий приём – комплексная работа над текстом, касающаяся ритма, штрихов, артикуляции, динамики, педализации, фразировки и т.п. Важно с первых занятий над пьесами приучать ученика к грамотному прочтению текста. Затронуть строение фраз, найти в них опорную точку, вокруг которой формируются окружающие звуки, соединяяих. В процессе изучения произведений необходимым условием является ритмический контроль, придающий собранность, организованность. Целесообразно ученику считать вслух на протяжении начального разучивания пьес, да и при проигрывании выученного текста нацеливаясь в медленном темпе на мелкие доли такта, а в быстром на доли крупные. При игре различных штрихов также важно просчитывать вслух, так, к примеру, stakkato или legato предусматривают определённую продолжительность звучания длительностей. Справедливо замечено, что музыка, это в первую очередь порядок, идущий от ритма. Чувство ритма это обязательная база, на которой зиждется живое движение музыки с реальными темповыми отклонениями. При работе над музыкальным текстом существенным моментом является динамический план. В произведении динамическое развитие выстраивается таким образом, чтобы кульминационные точки в частях соответствовали бы их значимости и плавно велись к основной кульминации произведения. В итоге пьеса будет окутана непрерывным потоком, который повлечёт к цельности содержания. Педагогу нельзя без внимания оставить и такую работу как овладение педальной нюансировкой. Итак, в результате этой комплексной работы, обучающийся должен понять и глубоко вникнуть в содержание композиторского текста, касающийся артикуляции, ритма, динамики, фразировки, которые помогут раскрыть своеобразие композиторского стиля и данного произведения.

Четвёртый приём – техническое исполнение. Педагогу надо помнить, что пальцевая беглость у некоторых учеников бывает отличная от природы. Но порой эта игра не представляет ценности, так как она становится

безрезультатной. Если при такой игре попросить ученика чётко «проговорить» каждый звук, то есть пропустит через слух и сознание, то темп сразу замедлится, т.к. голова не готова работать, что и пальцы с такой же скоростью. У других детей наоборот, существует тесная и полная взаимная связь с мышлением: пока предварительно не услышат внутренним слухом звучания, не смогут сыграть ни одного звука. Поэтому педагогу надо привлечь детей к работе над техническими приёмами игры, отвести время для запоминания движений рук, тесно связанныхкомпозиторским текстом. Начать, естественно, в медленном темпе отдельно каждой рукой, а затем, соединив двумя руками целесообразно постепенно переходить от медленного – к среднему и в дальнейшем к быстрому темпу, добиваясь в игре непринуждённости и свободы.

Пятый приём – работа над звуком. Это самый сложный и кропотливый приём. Главным посылом качественного достижения звучания – это умение с первого до последнего звука слушать произведение. Для объёмного красивого звука необходимо использовать вес руки, а при нехватке веса руки и всего тела. Играя кантилену надо пальцами опираться в «дно» клавиатуры при этом следует почувствовать «рычаг», который находится в пояснице, а не как у некоторых учеников – в плечевом суставе. Каждый новый появляющийся звук в кантилене следует брать без «атаки». В работе над звуком педагог обязан воспитывать в детях творческое, эстетическое отношение к звуку, как носителю художественного образа. Так как учащиеся с помощью звука должны передавать самые разные эмоции.

Шестой приём – работа над заучиванием текстов наизусть. Существуют несколько компонентов памяти: это логическая, двигательная и слуховая. Следует как можно скорее учить наизусть, а поэтому надо рассчитывать не только на двигательный и слухомоторный вид памяти, но и на зрительную, эмоциональную, аналитическую память. Своим ученикам предлагаю заучивать наизусть в произведениях отдельно каждой рукой и обязательно со счётом. Такой приём заучивания обеспечивает ритмичное вслушивание в исполнение, даёт отличный самоконтроль и глубокое осознание содержания во всех деталях. На мой взгляд, полезно и очень продуктивно заучивать произведение с разных мест произведение, предварительно расставив цифры в изучаемом тексте.

Приём седьмой – темп и агогика. Когда произведение целиком охвачено наизусть – полезно его проигрывать от начала и до конца в темпе, учитывая темповые отклонения, определенные ремарки, отвечающие за настроение, характер музыки. При этом необходимо прочувствовать подход к кульминации, а затем и спад меняющейся нагрузки. Кроме этого, ученик в своём исполнении должен суметь передать чувство и мысли композитора, стиль его и агогику, подчинённой художественным ценностям.

Приём восьмой – подготовка к публичному выступлению.

1) произведение играть на любом инструменте, в любой аудитории;
2) быть уверенным и убедительным в своём исполнении.

То есть, на заключительном этапе в работе над произведением должны быть устранены: все шероховатости, все художественные сомнения и

технические сложности. В этот период ученики продолжают работу разными способами: игра медленная и очень медленная; игра с разных отмеченных мест (цифр) и т.д. Нельзя пренебрегать и игру по нотам, что способствует прочищению текста, исполняемого произведения. Перед выступлением на публику, педагог должен уметь настроить обучающегося, найти те слова, которые «окрыляют», воздействуют на хорошее выступление.

В заключении хочется отметить, что педагогическая роль в работе с учеником над произведением не имеет никаких границ, она бесконечна и после выступления может продолжаться, подтверждая общее мнение «совершенству нет границ».

Список литературы.

1. Артоболевская. Первая встреча с музыкой. – М.: 1985.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – М: 1973.
3. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. – К: 2008.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры – М: 1982.
5. Савшинский С. Детская фортепианная педагогика// Серия «Мастер – класс» как научить играть на рояле/ Сост. С. Грохотова. Ред. Е. Двоскина – М: Классика-XXI, 2008.