

Николаева Анна Прокопьевна преподаватель
Фортепиано МБУ ДО «Сунтарская ДШИ»
с. Эльгяй, Сунтарский улус
(Проблема начального этапа
обучения игры на фортепиано)

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Сунтарская детская школа искусств»

Методическая разработка
Преподавателя I категории по классу фортепиано
Николаевой Анны Прокопьевны

**Тема: «Проблема начального этапа обучения игре
на фортепиано»**

2024.

Оглавление

Введение

Глава I Музыкальное развитие учащихся в начальный период обучения
игре на фортепиано

§1. Развитие музыкального слуха

§2. Формирование музыкально-ритмического чувства

Глава II Развитие основ пианистической техники

§1. Проблема « постановки рук»

§2. Освоение приемов игры non legato и legato

Заключение

Список литературы

Введение.

Начальное обучение – едва ли не самый трудный этап в работе педагога, это фундамент, на котором будет строиться дальнейшее развитие ученика. Педагог должен обладать не только чуткостью, выдержкой, умением понимать мир детей, их интересы, но и глубокими методическими знаниями.

В процессе начального обучения начинает формироваться отношение ученика к музыке. На этом же этапе ученик получает первоначальные знания, необходимые ему в дальнейшем, осваивает основные приемы и методы работы. Важно, чтобы с самого начала работа с учеником велась грамотно, т. е. исправление в дальнейшем приобретенных на раннем этапе навыков связано со значительными трудностями. Для педагогов – музыкантов проблема начального периода обучения остается крайне важной. Она давно и активно изучается. Ведущими педагогами разработан ряд методик работы с начинающими. Обобщение и систематизация накопленного опыта представляет огромный интерес для педагогов – практиков.

Глава I. Музыкальное развитие учащихся в начальный период обучения игре на фортепиано.

1. Развитие музыкального слуха

«Обучение игре на фортепиано, как впрочем обучение игре на любом инструменте, прежде всего является обучением музыке. Оно не соответствует этой цели, если педагог ограничивается тем, что учит ученика читать ноты и развивает у него ловкость и быстроту движений рук. Обучение игре на фортепиано можно назвать обучением музыке лишь в том случае, если развитие технических навыков идет рука об руку с развитием слуха и музыкального понимания».

Начало занятий с учеником должно заложить фундамент прежде всего в области общего музыкального развития учащегося. Педагог должен помнить, что он не только учит навыкам игры на фортепиано, но прежде всего должен развивать в учащемся способность эмоционального восприятия музыки и понимания музыкальных произведений. Содержание музыки передается в форме звучания и воспринимается через звучание, поэтому развитие слуха является предпосылкой как восприятия музыки, так и ее передачи.

Под музыкальным слухом понимают «способность слухового запоминания и воспроизведения музыкальных мыслей, способность анализировать по высоте звуковые комплексы (мелодии, гармонии)

Максимум времени на первых занятиях следует посвятить предварительному развитию слуха. Воспитание и развитие слуха в фортепианном классе означает:

- а) активизацию внутреннего слуха ;
- б) тщательный слуховой контроль за исполнением

Существует довольно много методик развития слуха, разные авторы предлагают различные приемы и методы. Многие педагоги, такие как А.П. Щапов, А.Д. Алексеев, Г.М. Цыпин, советуют начинать развитие слуха с пропевания учеником отдельных звуков, сыгранных или спетых педагогом. А.П. Щапов рекомендует постепенно усложнять задание. Усложнение состоит в том, что ученик воспроизводит звук не сразу, а уже после того как

он перестал звучать; улавливает отрывисто взятый звук. Л.А. Баренбойм считает, что воспитание слуха нужно проводить на музыкально осмысленном материале, т.к. «отдельные звуки не вызывают интереса, не привлекают внимания и с трудом запоминаются ребенком» . В качестве материала он советует брать отрывки из народных и детских песен.

Следующими методами, рекомендуемыми авторами, являются:

- 1.Пропевание мелодии пьесы с одновременным ее (пьесы) исполнением.
- 2.Запоминание сыгранных или спетых педагогом мелодий и последующее их воспроизведение.
- 3.Подбор знакомых песенок на инструменте.
- 4.Чередование в ходе разучивания фортепианного произведения мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами, исполняемыми на инструменте.
- 5.Пропевание одного из голосов многоголосной фактуры с одновременным исполнением остальных на фортепиано.

Нужно заниматься «аналитической» работой. Ребенок, усвоив понятия «выше», «ниже», жестом показывает звуковысотное направление мелодии. Следующим этапом анализа является воспитание у ученика ощущения тоники. Подвести к ощущению тоники можно сравнением незаконченной мелодии с той же мелодией, сыгранной полностью. В процессе дальнейшего роста для развития слуха можно использовать следующие приемы:

- Педагог играет, ученик слушает и следит по нотам, запоминает и воспроизводит.
- Педагог играет, ученик только слушает, запоминает и воспроизводит.

Работа по воспитанию и развитию слуха должна проводиться последовательно в течение всего периода обучения, не следует ограничиваться лишь первыми уроками. Формирование музыкального слуха учащегося должно стать первоочередной задачей педагога.

2. Формирование музыкально-ритмического чувства

Ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки.

Под чувством ритма понимают «способность воспринимать, воспроизводить и создавать ритм». Музыкальный ритм является одним из элементов музыки. Он неразрывно связан со звучанием и получает смысл только в тесной связи со звуком. Функции музыкального ритма не ограничиваются лишь организацией длительностей во времени, он является выразительным средством, почти всегда отражает эмоциональное содержание музыки.

Воспитание ритма следует вести от музыки, а не от объяснения длительностей, значения такта, сильной доли и т.д. Оно связано с накоплением запаса музыкально – ритмических впечатлений. Для этого можно использовать такой прием:

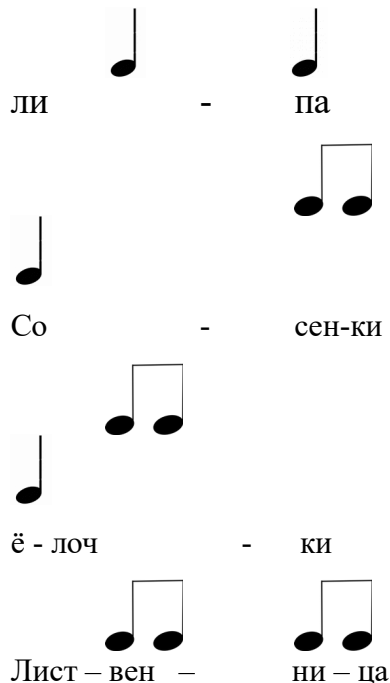
-Педагог проигрывает ученику небольшой мелодический рисунок. Запомнив проигрываемое, ребенок должен прохлопать ритмический рисунок мелодии. Из урока в урок ученику предлагаются все более сложные в ритмическом отношении мелодии.

Ученик должен научиться маршировать под музыку, улавливая изменение темпа. Так постепенно, практически, ученик начинает определять короткие и длинные звуки, их соотношение.

На первых занятиях важно добиться осознания равномерности музыкального пульса, мерного следования метрических долей. После того как ученик ощутил равномерность пульсации нужно познакомить его с соотношением длительностей. Выбирается «мера» ритмического измерения, чтобы сравнить друг с другом различные ритмические длительности.

Исходной единицей лучше выбрать четверть, т.к. она соответствует шагу, удару пульса, в детских песенках, которые служат материалом для ритмического и слухового развития, движение обычно идет четвертями.

Для изучения простых форм дробления длительностей профессор Института имени К. Орфа, В. Келлер советует пользоваться различными словами, произносимыми в определенном ритме одно за другим.



Одновременно ведется работа по пути элементарного анализа ритма. В знакомой мелодии ребенок должен указать короткие и длинные звуки. Затем внимание ребенка следует направить на ощущение сильной доли и таким образом вводится понятие такта. Как только ученик почувствовал и осознал значение такта, не следует долго задерживать его внимание на тактовом восприятии музыки. «Задача педагога – научить ученика воспринимать цельные музыкальные мысли, а не тактовые клетки». Планомерная работа по воспитанию и развитию ритмического чувства должна проводиться постоянно и не должна прекращаться.

Развитию музыкально – ритмического чувства способствуют следующие приемы:

- Прохлопывание ритмического рисунка пьесы.
- Просчитывание исполняемой музыки. Счет помогает разобраться в ритмической структуре малознакомой музыки,

выявляет метрически опорные доли. Но считать следует «избирательно», по мере необходимости, т.к. привычка к постоянному счету чревата негативными последствиями: на известном этапе она может привести к частичному омертвлению непосредственных, эмоционально – окрашенных музыкально – ритмических ощущений.

-Игра в ансамбле.

-Приучая ученика с первого же такта начинать игру в определенном темпе, полезно заставляя его просчитывать несколько пустых тактов перед началом игры.

Формирование чувства ритма у учащегося одна из наиболее важных задач для преподавателя и в то же время одна из наиболее сложных. Без воспитания чувства временной упорядоченности невозможна никакая фортепиано – педагогическая работа с учеником, ни обучение осмысленному исполнению, ни формирование его инструментальной техники.

Глава II. Развитие основ пианистической техники.

1. Проблема «постановки рук»

«Игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть также невозможно, как и выполнять какое – либо другое действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Общее состояние играющего при этом должно быть бодрым, приподнятым – состояние спокойной уверенности и радости».

Уделив время первоначальному развитию музыкальных данных ученика, следует обратить внимание на налаживание у него правильных игровых движений. Организация игрового аппарата на начальном этапе обучения инструменталиста является одним из самых сложных элементов. Основная задача организации игровых движений у начинающих состоит в сочетании активности пальцев с гибкостью кисти и плавными движениями всей руки от плеча. Кроме того, нужно развивать независимость движений пальцев друг от друга, а также умение пользоваться движениями предплечья, плечевого пояса и корпуса.

Перед тем как учить детей игре, их надо правильно посадить за инструмент – удобно, свободно. Важно обратить внимание на то, чтобы ребенок не сутулился и не сидел напряженно. Посадка должна всегда находиться в поле зрения педагога. Но как во всем, что касается двигательной области, обращать на нее беспрестанное внимание ученика нецелесообразно.

«Желательно последовательно и в связи с конкретными исполнительскими задачами как бы формировать хорошую посадку» .

Часто педагоги начинают обучение пианиста с требования свободы рук, в то время как у учащегося понятие свободы иногда ассоциируется с понятием расслабленности игрового аппарата. Кроме того, частые напоминания о свободе: «опусти плечи», «освободи локоть», «не напрягай кисть» и т.п. вызывают особое внимание к этим частям аппарата и в результате - их зажатость. Правильнее говорить о целесообразности, организованности действий рук и их частей. Причем сам характер игровых движений должен обеспечивать необходимое состояние каждой из частей рук: упругую или эластичную организованность одной и расслабленность другой. «Свобода рук должна быть не самоцелью для ученика, а лишь средством для выполнения тех или иных заданий».

Вначале пианистические навыки предлагаются детям в виде игр и усваиваются чисто двигательно. Некоторые упражнения рекомендуется выполнять предварительно на столе или крышке клавиатуры. Этот прием способствует расчленению и упрощению технических задач, стоящих перед учеником. Освобожденный от необходимости попасть на определенную клавишу и достигнуть определенного характера звучности, ученик может все внимание сосредоточить на двигательной стороне игрового упражнения, целью игровой ситуации в таких случаях является само пианистическое движение, а не звуковой результат. Однако каждое пианистическое движение

создает определенный звуковой эффект, и после овладения основами определенного пианистического движения вводится звуковой оценочный критерий: правильность движения дает соответственный звуковой результат, погрешность же звучания свидетельствует о неправильности игровых движений.

Чтобы привести аппарат и весь организм ребенка в рабочее состояние, полезно проделывать ряд гимнастических упражнений.

Упражнения активизируют и укрепляют мышцы, помогают закрепить осанку и правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата. А.А. Шмидт – Шкловская советует выполнять следующие упражнения:

1. Поднимаясь на носки, медленно и плавно, вместе со вздохом поднять ненапряженные руки вверх; кисти висят свободно. Затем легко развести руки в стороны и вместе с выдохом, наклонившись вперед, тяжело уронить расслабленные руки вниз. Голову также опустить. В таком положении предоставить рукам раскачиваться до тех пор, пока они не остановятся.

Упражнение способствует раскрепощению мышц шеи, рук, плечевого пояса.

При игре ученик должен чувствовать всю руку от корпуса до кончика пальца, как единый рычаг. Для этого А.А. Шмидт – Шкловская советует выполнять следующее упражнение:

-Рисование в воздухе любых закругленных линий поочередно каждым пальцем, ощущая палец как продолжение руки (вся рука как бы один длинный палец).

Многие педагоги, занимаясь «постановкой рук», организуя кисть, советуют детям представить, что они держат яблоко. Данная ассоциация помогает ребенку придать кисти нужную форму. Однако необходимость «держат» яблоко иногда вызывает излишние мускульные усилия, что может привести к зажатости. Можно использовать иной вариант:

-Стоя у стола, ребенок кладет руки на стол, от локтя до кисти, локти слегка отведены от корпуса, пальцы свободной кисти всегда округлены и касаются поверхности стола «подушечками». Ученик выстукивает ритм стиха попеременно каждой рукой

-Выстукивание стихотворного ритма попеременно каждой рукой и разными пальцами.

Это упражнение формирует у ученика зрительное представление о правильной форме кисти, но при этом ощущение пружинистости свода часто не возникает – кисть расслаблена. Удары отдельными пальцами уже предъявляют требование к опоре пальца на сустав кисти (свод). При переносе этого упражнения на фортепиано, оно приобретает иную форму. Сначала рука плавно поднимается и кладется на пюпитр, пальцы свободно раскрыты, затем рука также плавно опускается на клавиатуру, на третий палец.

Необходимо с первого же упражнения направить внимание ученика на качество звука, требовать, чтобы получался полный и мягкий звук (показав, каким путем его можно достичь), а не сухой и резкий. Ученик должен связывать качество получающегося звука с соответствующими движениями: полный, красивый звук – со спокойным опусканием руки и кисти и мягким, в то же время глубоким погружением округлого пальца в клавишу, «сухой» и

«жесткий» звук с напряженностью руки и пальцев и т.д. Ученик должен понять, что его целью всегда является надлежащее звучание, т.е. результат движения, само же движение никогда не может рассматриваться как самоцель и должно корректироваться звуком.

Таким образом, «постановка рук» представляет серьезную проблему при обучении игре на фортепиано. Педагог должен уделять этой проблеме пристальное внимание. Формирование «живой», «слышащей» руки способствует развитию музыкального сознания ребенка, напротив, зажатые и

неловкие руки могут затормозить музыкальное развитие даже способных детей.

2. Освоение приемов игры *non legato* и *legato*.

Пианистическая подготовка ученика должна несколько опережать или хотя бы соответствовать сложности изучаемого репертуара. Конечно, частью пианистических умений ученик овладевает в процессе изучения репертуара, но процент технически нового для маленького пианиста в исполняемом репертуаре должен быть минимальным. Если изучаемая пьеса состоит только из новых пианистических движений, то вряд ли удастся их прочно качественно освоить. Овладевать пианизмом следует осознанно. Объяснение технических приемов начинающим пианистам должно соответствовать уровню их мышления, физического развития.

В традиционной фортепианной педагогике материалом для начального периода обучения служили пьесы с преимущественным использованием белых клавиш. По такому принципу построены широко распространенные пособия – «Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих» С.С. Ляховицкой и Л.А. Баренбойма, «Фортепианная игра» под редакцией Николаева и т.д. В последнее время игре на черных клавишах уделяется все больше и больше внимания - например «Современная фортепианная музыка для детей» под редакцией Н. Копчевского и

«Современный пианист» под редакцией М. Соколова, В. Натансона, Н. Копчевского. Для первых шагов начинающего пианиста игра на черных клавишах представляется очень удобной. Черные клавиши выделяются цветом и расположением, что облегчает ориентацию на клавиатуре. Кроме того, черная клавиша сравнительно узкая, а это заставляет «нацелиться» и почти исключает игру прямым пальцем.

Современная методика рекомендует начинать обучение с игры *non legato*. Объясняют это тем, что во – первых, сразу же вводится в действие вся рука, устанавливается координация между работой руки и пальцев, во –

вторых устраняется на первых порах забота о взаимной координации руки и пальцев.

Ученик вначале играет мелодии одним третьим пальцем, он наиболее устойчив и обычно более развит, затем подключаются остальные.

Большинство педагогов советует осваивать пальцы в следующем порядке: 3,2,4,5,1.

Начальные мелодии играют и левой и правой рукой (отдельно), желательно играть их и двумя руками вместе, при этом А.П. Шапов советует, чтобы расстояние между руками было в две, а не в одну октаву, объясняя это тем, что тем самым создается более удобное положение рук, зрение ученика приучается к охвату широкого расстояния, а слуху легче контролировать звучание левой руки.

Для освобождения кисти и локтя, для приобретения свободы движений всей руки и, что особенно важно, для преодоления боязни клавиатуры и широких расстояний, педагоги советуют выполнять упражнения на перенос руки или исполнение уже известных упражнений в разных октавах.

Каждое упражнение должно содержать конкретный образ. Это позволяет поставить перед учеником определенную исполнительскую задачу, стимулирует правильность движений и способов звукоизвлечения.

Упражнения всегда должны иметь определенный ритмический рисунок.

Игра упражнений вне ритма признается нецелесообразной.

Достаточное овладение учеником игры *non legato*, т.е. достижение качественного звучания и требуемых свободы и организованности движений, позволяет педагогу вводить игру *legato*. Прежде, чем вводить игру *legato* в пьесах, педагоги советуют использовать соответствующие упражнения – сначала из двух звуков, сыгранных *legato*, затем из трех. Как и при исполнении любым туше, при игре *legato* контроль за качеством звучания осуществляет слух. Однако при этом большое значение (даже больше чем при игре *non legato*) имеет момент осязательный – ощущение концов пальцев.

Ученик должен научиться владеть своей рукой и пальцами, выработать связанные с legato двигательные ощущения, научиться как бы

«прислушиваться» одновременно к звучанию и к вызывающему его характерному легатному прикосновению пальцев к клавишам.

При игре legato особенно внимательно следует следить за положением первого пальца у ученика, т.к. если первый палец «хорошо стоит», то он уже почти обеспечивает правильное положение других пальцев.

Сразу после введения упражнений на legato рекомендуется переходить к упражнениям, использующим legato и non legato. В подобных упражнениях легче обратить внимание ученика на качественное различие при том и другом туше, в то же время они препятствуют напряжению руки, которое может иногда появиться при введении игры legato.

Таким образом, освоение приемов игры non legato и legato должно вестись постепенно и на всем учебном материале. Педагог должен следить, чтобы ученик всегда применял при игре только надлежащие приемы звукоизвлечения. Свободное владение приемами, автоматизация движений обеспечивает в конечном итоге яркость представления различных художественных целей.

-Заключение.

В музыкально – методической литературе признается важность начального периода обучения игре на фортепиано и уделяется этой проблеме достаточное внимание. При обучении рекомендуется основное внимание уделять общему музыкальному развитию (формированию музыкального слуха, музыкально – ритмического чувства и т.д.), т.к. именно оно способствует в конечном итоге достижению исполнительского мастерства.

Работа по развитию музыкального слуха и музыкально – ритмического чувства должна проходить по следующим направлениям:

а) накопление ребенком слуховых и музыкально – ритмических впечатлений

б) осознание накопленных впечатлений

Проблеме «постановки рук» тоже следует уделять пристальное внимание, т.к. умение ребенка управлять руками по своей воле и разумению способствует воплощению конкретных исполнительских задач, развитию музыкального сознания. Освоение основных приемов игры должно проводиться постепенно и последовательно на всем учебном материале, т.к. выработка правильных игровых движений, автоматизация их, ведет к тому, что ученик сможет в дальнейшем свободно осуществлять музыкально – художественные замыслы исполнения.

Список литературы.

Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музгиз,
1961.

1979.

Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор,

Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М.: Музгиз, 1937.

Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1982.

Любомудрова Н. Начальное обучение игре на фортепиано // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 1. / Под ред. А.А. Николаева. – М.: Музгиз, 1955. С. 178 – 217.

Михелис В.Л. Первые уроки юного пианиста: Очерк методики обучения и воспитания. – Л.: Музгиз. 1962.

Москаленко Л.А. Методика организации пианистического аппарата в 1 год обучения. – Новосибирск. 1989.

Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Музыка, 1982.

Цетлин Е. К вопросу об организации руки начинающего пианиста в «донотном» периоде обучения // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1./ Ред. В.А. Натансон. – М.: Музыка, 1979. С. 21 – 28.

Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. Шмидт – Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка. 1985.

Щапов А.П. Фортепианная педагогика. – М.: Советская Россия, 1960.

