

Муниципального бюджетное образовательное учреждение дополнительного  
образования детей Детская школа искусств г. Шахтерска

**Методическая работа**  
***«Музыкальные способности ученика  
и методы их развития на занятиях  
в классе специального фортепиано»***

Составитель:  
преподаватель по классу  
специального фортепиано  
Панкова Любовь Юрьевна

г. Шахтерск  
2014

## *1. Введение*

Начальный этап обучения игре на фортепиано имеет свои особенности. Прежде всего, речь идет о приобщении ребенка к миру музыки, поэтому очень важно заботиться о справедливом воспитании ребенка, что справедливо считается ответственным и сложным делом. Именно первые впечатления от знакомства с искусством оказывают часто, если не решающее, то очень сильное влияние на последующее музыкальное развитие учащегося.

Наряду с учебными задачами, к примеру, знакомством с основами музыкальной грамоты, на начальном этапе обучения необходимо особое внимание уделять развитию музыкальных способностей учащегося – слуха, ритма, музыкальной памяти. Проблема развития музыкальных способностей ученика является доминирующей на начальном этапе обучения. В фортепианной методике существует много рекомендаций для решения этой проблемы. Однако в практике зачастую требуются дополнительные нетрадиционные средства для решения определенных задач, в том числе и на развитие чувства ритма, музыкальной памяти ученика.

Так, в работе над ритмом обычные способы – счет вслух, отработка ритма с помощью тактирования или отстукивания не всегда дают нужный результат. В практике индивидуального обучения часто требуются какие-либо особенные средства.

В работе по развитию ритма к таким средствам можно отнести декламацию. Педагог, по мере необходимости, включает в работу стихотворные тексты, что позволяет усилить воздействие на учащегося при параллельном включении слуха, речи и движения. Четкость в произношении стихотворения благотворно влияет на игру, что дает возможность быстро использовать ритм добиться ровности в исполнении и способствует развитию ритмического чувства. При особом подборе текстов, вероятно можно с помощью декламации оказывать воздействие и на развитие музыкальной памяти.

Декламационный метод помогает решать ряд пианистических задач: добиться четкой артикуляции, точного метроритма, ровности звучания; текучести, непрерывности звучания и правильной группировки мотивов; усилить эмоциональное впечатление благодаря созвучности музыкальных и литературных

образов; поработать над выразительностью исполнения; дать дополнительный материал к практике. То есть, декламационный метод, который заключается в игре с параллельной декламацией (чтением стихов), весьма полезен в обучении игре на фортепиано.

Актуальность проблемы поиска новых средств для развития музыкальных способностей начинающего пианиста очевидна и продиктована практикой. На начальном этапе обучения проявляется особая потребность в развитии ритма и музыкальной памяти учащегося. Порой приходится прилагать много усилий для достижения игры с ритмической определенностью, но не всегда удается достичь результата с помощью обычных средств. Проблемы с запоминанием текста также довольно остро проявляются.

## ***2. Музыкальные способности учащегося***

Когда говорят о способностях человека, то имеют в виду его возможности в той или иной деятельности. Эти возможности приводят как к значительным успехам в овладении деятельностью, так и к высоким показателям труда. Способности развиваются на основе природных задатков, связанных с такими особенностями нервной системы, как сила, подвижность и уравновешенность нервных процессов. Важно обратить внимание на тип нервной системы ребенка и уже от этого выстраивать дальнейшее обучение. Так, для ребенка с сильным типом нервной системы необходима массивная психологическая нагрузка, а для ребенка со слабым типом – щадящая. Также важно учитывать тип темперамента ребенка: сангвиник, холерик, флегматик или меланхолик. Всё это поможет педагогу наиболее правильно выстроить дальнейшее обучение.

Среди работ, посвященных музыкальным способностям, особое место занимает книга Б.М.Теплова «Психология музыкальных способностей». В ней предложена оригинальная концепция музыкальности.

Главным показателем музыкальности Теплов считал эмоциональную отзывчивость на музыку, а к основным способностям отнес те, которые связаны с восприятием и воспроизведением звуковысотного и ритмического движения, - музыкальный слух и чувство ритма. При этом в музыкальном слухе он выделил два компонента: перцептивный, связанный с восприятием мелодического движения (ладовое чувство) и репродуктивный (способность к слуховому

представлению мелодии). Неосновными компонентами комплекса музыкальности он считает тембровый, динамический, гармонический и абсолютный слух.

К основным музыкальным задаткам относятся: слух, память, ритм и природная моторика. Слух имеет 2 типа – относительный и абсолютный. Относительный слух позволяет слышать высоту звука в соответствии с другим звуком или относительно его. Абсолютный (формальный) слух в свою очередь делится на: тембральный, ладово-гармонический, интонационный и внутренний. Более подробно о разновидностях слуха и методах его развития будет изложено ниже. Музыкальная память связана с развитием и информированностью в музыкальной среде, с общей памятью. Важен объём памяти и долговременность памяти. Музыкальная память развивается только в практике – чем больше материала, тем лучше. Музыкальный ритм связан с запоминанием ритмических фигур. Умение запоминать разные ритмические фигуры и держать на долгом расстоянии во время исполнения намного облегчит образовательный процесс. Природная моторика – это быстрая реакция, темп, координация, ловкость. Из физических признаков моторики – крепкий аппарат, особенности строения руки.

На основе всех вышеперечисленных задатков, педагогу не стоит торопиться в своих выводах, так как все способности развиваются и выявляются в практической деятельности, через урок, через музыкальный материал.

Вопрос способностей рассматривается многими учеными. В учебном пособии Е.И.Рогова «Общая психология» этот вопрос рассматривается следующим образом. Способности – лишь возможность определенного освоения знаний, умений, навыков, а станет ли она действительностью, зависит от различных условий. Так, например, выявившиеся у ребенка музыкальные способности ни в коей мере не являются гарантией того, что ребенок станет великим музыкантом.

В своей книге «Психология музыкальной деятельности» Л.Л.Бочкарев пишет о том, что некоторые исследователи отождествляют проблему пригодности к музыкальной деятельности с проблемой способностей, понимая под способностями комплекс необходимых для успешного осуществления деятельности, включая свойства личности, особенности эмоциональной сферы, характера.

Таким образом, можно сказать, что способности проявляются не в самих знаниях и умениях, навыках, а в динамике их приобретения, в том, насколько быстро и легко человек осваивает конкретную деятельность. От способностей зависит качество выполнения деятельности, ее успешность и уровень достижений, и также, то, как эта деятельность выполняется. Б.М.Теплов выделил следующие три основных признака понятия «способность»:

Во-первых, под способностями понимается индивидуальные психологические особенности, отличающие одного человека от другого; никто не станет говорить о способностях там, где речь идет о свойствах, в отношении которых все равны.

Во-вторых, способностями называют не всякие вообще индивидуальные особенности, а лишь такие, которые имеют отношение к успешности выполнения какой-либо деятельности или многих деятельностей.

В-третьих, понятие «способность» не сводится к тем знаниям, навыкам или умениям, которые уже выработаны у данного человека».

Рассматривая соотношение способностей и деятельности, следует отметить, что если учащийся не справляется с требованиями, которые предъявляет к нему деятельность, то это не означает полное отсутствие у него способностей. Вполне вероятно, что данному ребенку потребуется больше времени на усвоение знаний, умений и навыков, а его педагогам понадобится приложить гораздо больше усилий для его обучения.

Кроме того, способности учащегося могут развиваться через какое-то время или проявиться в другом виде деятельности.

В.В. Богословский утверждал, что природа человеческих способностей до сих пор вызывает достаточно бурные споры среди ученых, и одна из господствующих точек зрения, ведущая свою историю еще от Платона, утверждает, что способности биологически обусловлены и их проявление целиком зависит от унаследованного фонда.

Конечным выводом вышеизложенного является положение о том, что у каждого человека можно сформировать любые способности.

Своеобразное сочетание способностей, которое обеспечивает человеку возможность успешного выполнения какой-либо деятельности, называется одаренностью.

Высокая степень развития способностей называется талантом.

По мнению В.В.Богословского, талант – это определенное сочетание способностей, их совокупность. Отдельная изолированная способность, даже очень высокоразвитая, не может быть названа талантом.

Высший уровень развития способностей – гениальность. Однако же, нельзя сказать, что все индивидуальные качества гения развиты в одинаковой степени. Гениальность имеет свой «профиль», какая-то сторона доминирует, какие-то способности проявляются в его творчестве.

Способности человека развиваются в деятельности. Чем больше различных видов деятельности в жизни человека, тем больше развиты его индивидуальные способности.

### ***3. Классификация***

Б.М.Теплов очень четко проводил мысль о том, что способности существуют лишь в развитии, и назвал абсурдным понятие «неразвивающаяся способность». Н.А. Римский-Корсаков в своей статье «О музыкальном образовании» делил музыкальные способности на 2 группы:

- 1) технические (игре на данном инструменте или пение);
- 2) слуховые (музыкальный слух).

В слуховых способностях, в свою очередь, выделялись элементарные и высшие; к элементарным относятся гармонический и ритмический слух.

В ряде работ в качестве самостоятельных способностей фигурирует и музыкальная память. Г.М. Цыпин пишет о том, что наряду с музыкальным слухом и чувством ритма музыкальная память образует триаду основных ведущих музыкальных способностей... По существу, никакой род музыкальной деятельности не был бы возможен вне тех или иных функциональных проявлений музыкальной памяти.

Музыкальные способности в существующей общей психологической классификации относятся к специальным, т.е. таким, которые необходимы для успешных занятий и определяются самой природой музыки как таковой. Эту мысль сформировал Б.М.Теплов.

Встречаются случаи, когда в комплексе музыкальности учащегося имеет место рассогласование некоторых признаков: отличные творческие способности при плохой музыкальной памяти, общая любовь к музыке при слабом слухе.

Занятия музыкой направлены на то, чтобы развивать у учащихся способности чувствовать, любить, оценивать явления искусства, создавать в меру своих сил и творческих возможностей музыкально-художественные ценности.

Известно, что творчество помогает ребенку раскрыть его музыкальные способности, музыкальность.

Является ли музыкальность комплексом отдельных музыкальных способностей или это единое целое, не поддающееся членению? Если это комплекс способностей, то каковы ее компоненты?

Всем ли людям присуща музыкальность или только избранным? Как ее измерить? Каковы закономерности ее развития? Эти вопросы все еще дискутируются в большинстве исследований, посвященных проблемам музыкальности.

Музыкальность понимается большинством исследователей как своеобразное сочетание способностей и эмоциональных сторон личности, проявляющихся в музыкальной деятельности.

Значение музыкальности очень важно не только в эстетическом и нравственном воспитании, но и в развитии психологической культуры учащегося. Включаясь в слова личности в целом, вызывая полноценное переживание музыкальных образов, музыкальность укрепляет эмоционально-волевой тонус учащегося, помогает ему овладеть очень важной для психологического развития формой активного эмоционально-творческого познания. Эту точку зрения представил Л.Л.Бочкарев.

Подход к музыкальности, начиная с работ К. Штумфа, Т. Биллорта, А. Файста и т.д., определялся теоретическими представлениями о ней как психическом образовании. Так, А. Файст сводил ее к чувству интервалов, а К. Штумф и Т. Митер – к способности анализировать аккорды.

Как уже было сказано, вопрос о структуре музыкальности и музыкальной одаренности не решен окончательно. Исследователи, предлагающие расширить «ядро» музыкальности, дополняют список специальных способностей такими,

которые не являются «общими» по отношению ко всем видам музыкальной деятельности (в том числе слушательской).

Нельзя считать немusикальным человека, эмоционально воспринимающего музыку, любящего и, обладающего хорошими музыкально-сенсорными способностями, но у которого не сформирована специальная способность – музыкальная память.

Бесспорно, восприятие музыки слушателем, обладающим высокоразвитой или природной музыкальной памятью, будет более продуктивным и эмоциональным. В связи с проблемой памяти приведем курьезный случай с Д.Б. Кабалевским, который в детские годы попал в число злополучных «трех процентов», когда не сумел правильно повторить предложенную ему мелодию. И был отчислен из детского хора за „отсутствием” музыкальных способностей.

Педагоги-музыканты пришли к выводу, что задатки музыкальной деятельности (т.е. физические особенности строения организма, например, органа слуха или голосового аппарата) имеются у каждого.

Именно они составляют основу развития музыкальных способностей. Понятие «неразвивающаяся способность» по утверждению ученых, специалистов в области исследования проблем музыкальности, само по себе является абсурдным.

Природа щедро наградила человека. Она дала ему все для того, чтобы видеть, ощущать, чувствовать окружающий мир. Она позволила ему слышать все многообразие существующих вокруг звуковых красок. Прислушиваясь к собственному голосу, голосам птиц и животных, таинственным шорохом леса, листьев и завыванию ветра, люди учились различать интонацию, высоту, длительность. Из необходимости и умения слушать и слышать рождалась музыкальность – природой данное человеку свойство.

Воспитание музыкальной культуры учащихся происходит одновременно с развитием у них музыкальных способностей, которые, в свою очередь, развиваются в музыкальной деятельности. Чем она активнее и разнообразнее, тем эффективнее протекает процесс музыкального развития и, следовательно, успешнее достигается цель музыкального воспитания.

Напомним, что музыкальные способности бывают специальные (исполнительские, композиторские) и общие – необходимые для осуществления



любой музыкальной деятельности. Для учителя музыки важны в первую очередь общие музыкальные способности учащихся. Ладовое чувство (эмоциональная отзывчивость на музыку), способность произвольно оперировать музыкально-ритмическое чувство и чувство целого (музыкальной формы). Эти способности в сочетании с умением почувствовать содержание музыки составляют музыкальность.

#### ***4. Музыкальный слух и методы его развития***

1. Звуковысотный слух
2. Мелодический слух
3. Полифонический слух
4. Гармонический слух
5. Тембро-динамический слух
6. Внутренний слух

##### **Звуковысотный слух**

Многие пианисты сопровождают свою игру подпеванием – это означает, что фортепианное исполнительство как процесс создаёт благоприятные условия для музыкально-слухового воспитания и развития.

Пение – естественный путь формирования звуковысотного слуха – это общепризнанно.

В арсенале преподавателя-пианиста насчитывается немало приёмов и методов, способных дать эффективное улучшение звуковысотного слуха у учащихся различных возрастов.

Методы (основные из них, которые я использую в работе со своими учащимися):

1. Воспроизведение голосом в начальный период обучения отдельных звуков, сыгранных педагогом. Интонирование голосом небольших гаммаобразных последовательностей. Пропевание коротких мелодических отрывков (из репертуара у учащегося). Транспонирование их в пределах доступного учащемуся.
2. Произвольное дублирование голосом (пение вслух). Очень полезно, чтобы ребёнок сольфеджировал мелодию пьесы, во время игры. Петь тему, одновременно играя её, очень полезный метод развития слуха.

3. Пропевание одного из голосов 2-х, 3-х или 4-хголосной фактуры, с одновременным исполнением остальных, на фортепиано.

4. Чередование в ходе разучивания фортепианного произведения мелодических фраз, исполняемых вокально, с фразами, исполняемыми на инструменте. Метод, который рекомендовал в своё время Г.Г.Нейгауз «Два-три такта играйте, потом пойте, опять играйте, опять пойте».

5. Пропевание целиком от начала до конца основных тем, мотивов произведения.

### **Мелодический слух**

Мелодический слух у учащихся фортепианного класса заметно улучшается в ходе исполнения кантиленной музыки различных жанров и стилей. Чтобы гибко, напевно, эмоционально проинтонировать мелодию, музыканту надо обладать чутким отзывчивым слухом.

В распоряжении педагога-пианиста имеется ряд практических приёмов и методов, помогающих укрепить мелодический слух.

#### **Методы:**

- Проигрывание на инструменте мелодического рисунка пьесы отдельно от партии сопровождения. Это с одной стороны, эффективный метод пианистической работы, с другой – отличный метод развития мелодического слуха.
- Воспроизведение мелодии на фоне аккомпанемента (более простого или чтобы играл педагог этот аккомпанемент, а учащийся играл мелодию). Ребёнок сразу представляет, как должна звучать мелодия.
- Исполнение на фортепиано отдельной партии аккомпанемента (звукового фона) с одновременным пропеванием мелодии голосом вслух, затем, то же, но с пропеванием мелодии «про себя» - активным внутренним слуховым переживанием – осмыслением её.
- Максимально детализированная работа над фразировкой музыкального произведения, тщательная звуковая «выделка» и «оттачивание» мелодической фразы. Это укрепляет (профессионализирует) мелодический слух, оказывает помощь в воспитании у учащегося.

## **Полифонический слух**

Под полифоническим слухом понимается музыкальный слух в его проявлении по отношению к фактуре, образованной как минимум 2-мя голосами. Воспитание полифонического слуха – один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Фортепианная педагогика накопила значительное количество методических приёмов, способствующих развитию полифонического слуха.

### **Методы (наиболее эффективные):**

1. Проигрывание поочерёдно и в отдельности каждого из голосов полифонического произведения. Осмысление их мелодической самостоятельности.

2. Проигрывание отдельных пар голосов (1 и 3, 2 и 3, 1 и 2 и т.д.). Требование при этом прежде: выявление индивидуальной мелодико-тематической характерности каждого голоса.

3. Совместное проигрывание (учитель – ученик) полифонического произведения по голосам, по парам голосов.

4. Пропевание вслух или про себя одного из голосов полифонического произведения, одновременно игра остальных на фортепиано.

5. Исполнение вокальным ансамблем (педагога и учащегося) голосов полифонического произведения.

6. Проигрывание полифонического произведения с концентрацией внимания на каком-либо одном голосе при намеренном затушевывании, приглушении остальных голосов (метод, рекомендовавшийся А.Б.Гольденвейзером, Г.Г. Нейгаузом и рядом других известных пианистов).

## **Гармонический слух**

Гармоническим слухом называют музыкальный слух в его проявлении по отношению к созвучиям комплекса звуков различной высоты в их одновременном сочетании.

Вот некоторые методы, развивающие слух гармонически:

1. Проигрывание музыкального произведения в замедленном темпе, сопровождающееся напряжённым, интенсивным вслушиванием во все гармонические модификации, чередования – смены звуковых структур.

2. Разбор тонального плана, его анализ. Прослушивание гармонической основы.
3. Проигрывание мелодии с гармоническим сопровождением.

### **Темброво–динамический слух**

Фортепиано – инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Колоссальные возможности динамики, огромный диапазон, педали, позволяющие создавать разнообразные эффекты – всё это даёт основание говорить о тембро-динамической возможности игры на фортепиано (рояле).

А.Г.Рубинштейн говорил: *«Вы думаете, что рояль – это один инструмент, а это сто инструментов».*

Ф. Бузони подчёркивал, что рояль «великолепный актёр»: ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности. Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим. Тембро-динамический слух учащегося, его слуховое воображение зависит во многом от преподавателя.

#### **Методы:**

1. Определить, конкретизировать художественные требования к звуку.
2. Одним из наиболее эффективных методов является слово педагога. Звуки фортепиано могут быть тёплыми и холодными, мягкими или острыми, светлыми или тёмными, яркими или матовыми. Всё это надо образно пояснить, дать почувствовать учащемуся, иначе игра рискует оказаться бедной, бескрасочной.
3. Детализированное, скрупулезное выявление тембро-динамических градаций в музыкальном произведении.
4. Работа с оттенками, погружаться в гармонию звуков, искать тончайшие нюансы в игре.
5. Учащемуся предлагается мысленно «оркестровать» фортепианную фактуру, представить себе специфическое звучание того или иного оркестрового инструмента. Более простой вариант – представить голоса животных. Таким путём достигается особая заострённость, конкретность тембро-динамических ощущений учащегося.

Итак, тембро-динамический слух, получая импульсы со стороны живописно-образного воображения и фантазии учащегося, кристаллизуется и

совершенствуется через стремление к воплощению в жизнь определённых художественно-изобразительных замыслов и идей.

### **Внутренний слух**

Внутренний слух – понимание музыки как особой способности к представлению и переживанию её вне опоры на внешнее звучание, способности к мысленному представлению музыкальных тонов и их классическому определению Н.А.Римского-Корсакова.

### **Методы (основные из них):**

1. Подбор музыки по слуху (практикуемый обычно в начальный период обучения). Подбор как особый вид пианистической деятельности исключительно полезен, поскольку со всей непреложностью требует от учащегося ясных и чётких слуховых представлений – здесь всё от слуха.

2. Исполнение пьесы в замедленном темпе, с установкой на предслышание (разведку слухом) последующего развёртывания музыки.

3. Проигрывание музыкального произведения способом «пунктира» - одну фразу «вслух», другую «про себя», сохраняя в то же время ощущение непрерывности. Слитности движения звукового потока.

4. Беззвучная игра на клавиатуре инструмента это обостряет внутренний слух у учащегося.

5. Прослушивание в записи произведения при одновременном прочитывании нотного текста.

6. Мысленное проигрывание музыкального произведения (исполнение «про себя»). Учиться читать глазами нотный текст.

Воспитание и развитие музыкального слуха у учащегося, является основной задачей в фортепианной педагогике, идти от слуха к движению, а не наоборот.

Музыкальный слух учащегося фортепианного класса естественным образом развивается и совершенствуется в условиях соответствующего обучения. Преподаватель-пианист должен найти и применить эффективные методические приёмы и средства, с помощью, которых при необходимости он может энергично воздействовать на этот процесс. Р. Шуман писал: *«Развитие слуха – это самое важное».*

## **Ритм**

В музыке, как и в поэзии, роль ритма особенно велика. Ритм основан на соизмеримости, рациональности, равномерности и устойчивой повторности.

Данный вид музыкальных способностей подразумевает под собой восприятие равномерной пульсации метрических долей в музыке (в процессе движения под музыку, игры на простейших музыкальных инструментах); различение сильных и слабых долей в музыке при слушании и исполнении маршевых и танцевальных пьес (в движении, игре на простейших музыкальных инструментах). Восприятие соотношения различных длительностей на палитре несложных, хорошо знакомых детских песен. Усвоение ритмических фигур, построенных на чередовании двух различных ритмических единиц, при этом музыкальный материал должен быть несложным и хорошо знаком детям, последующее осознание длительностей и пауз, формирование представлений об их записи. Осознание выразительной и изобразительной сущности ритма. Развитие внутреннего ритмического слуха (запоминание различных ритмических рисунков, фигур). Формирование понятия о ритме как об одном из средств музыкальной выразительности. Определение выразительной сущности ритма на материале знакомых произведений.

Осознание значения ритма, создания музыкального образа и связи ритма с другими элементами музыкального языка.

Истоки зарождения и развития ритма в музыке и поэзии – в глубокой древности. Ритмичность присуща самой природе, где все процессы и явления имеют определенную цикличность. В общем, любой процесс движения и развития связан с ритмом: ритмичны тысячелетние колебания галактик и мгновенные повторы в жизни микроорганизмов, ритмична смена времен года, ритмична работа человеческого организма. Но есть ритмы, созданные человеком. К примеру, поэтический или музыкальный ритм. На заре человеческой цивилизации древние люди использовали ритм и звук как систему сигналов, к примеру, предупреждающий сородичей об опасности. В дальнейшем, в период формирования человеческой речи происходило развитие звуковысотных и ритмических соотношений: к примеру, выражения различных эмоций (радости, печали, страха и т.п.) сопровождалась разновысотными звуками в речи, периодически повторяющимися. Так, от природной ритмичности постепенно в

процессе эволюции человека зарождался ритм, созданный самим человеком. В процессе зарождения и развития устного народного творчества музыки и слово были неотъемлемыми составляющими. И так, становление музыки и поэзии происходило параллельно, в процессе эволюции они формировались и развивались вместе. Более поздние периоды развития цивилизации происходило разделение этих двух составляющих – музыки и поэзии, однако общности их начала породила общие закономерности в развитии, привело к формированию тождественно равных понятий. Изучая обе области знания – поэзию и музыку, можно сделать вывод о том, что существует общность в использовании терминологии.

Музыкально-ритмическая способность, то есть музыкальный ритм, ощущение его музыки человеком – это основа музыкальности. В учебном пособии для студентов «Обучение игре на фортепиано» Г.Н.Цыпин рассматривает вопросы музыкально-ритмических способностей.

Ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки, обуславливающий ту или иную закономерность в распределении (организации) звуков во времени.

Проблеме музыкального ритма, посвящено множество работ известных музыковедов.

Формирование чувства ритма у учащегося – одна из наиболее важных задач в музыкальной педагогике и в то же время, как общепризнанно – одна из наиболее сложных. Имея в виду реальные трудности, с которыми сопряжено музыкально-ритмическое воспитание, некоторые авторитетные специалисты склонны подчас скептически оценивать сами перспективы, потенциальные возможности этого воспитания.

Необходимо подчеркнуть следующее: только хорошо «налаженная», достаточно надежная и прочная музыкально-исполнительская моторика может служить надлежащей опорой для развития чувства ритма. Напротив, неумелые физические действия при игре способны подчас деформировать, расстроить музыкально-ритмическое переживание, расшатать весь темпо-ритмический фундамент, на котором стоит учащийся – музыкант.

В чем выражается чувство ритма? Ряд авторитетных исследователей, в том числе и авторы самых последних изысканий в данной области, указывают на три главных структурных элемента, образующих чувство ритма и связанных с такими категориями как темп, акцент, соотношение длительностей во времени.

Навык восприятия и воспроизведения мерной пульсации равновеликих временных долей, будучи достаточно прочно освоен учащимся на первом этапе фортепианного обучения, выстраивает требуемую «материальную» основу для развития первого из компонентов музыкально-ритмической способности – чувства темпа. Само это чувство предполагает в качестве одного из основных истоков умение ощущать музыку в размеренном ровном единообразном движении.

С акцентом как обязательным атрибутом «исполнительской речи» учащийся – пианист практически сталкивается на первых же уроках. Другими словами, игра на фортепиано, проникнутая в большинстве случаев разнохарактерной и достаточно рельефной акцентировкой, оказывает постоянное и интенсивное воздействие на адекватную сторону музыкально-ритмического комплекса.

Чувство соотношения длительностей – последний компонент ритмической способности. Чувство соотношения длительностей формируется, а затем вовлекается в интенсивную тренировку с первых же уроков учащегося – пианиста. Ориентация в ритмических структурах, соизмерение и различие разных по временной «стоимости» длительностей звуков – навык фундаментальный, органически присущий всякой музыкально-исполнительской деятельности; никаких обходных путей в отношении его не существует, достигнуть музыкально-осмысленных результатов, минуя его, разумеется, совершенно невозможно.

Итак, в процессе обучения игре на инструменте создаются условия, всесторонне благоприятствующие формированию и развитию первичной музыкально-ритмической способности в составе ее трех основных ответвлений (темп, акцент, соотношение длительностей).

Периоду первоначального воспитания чувства ритма, о котором в основном говорилось до сих пор, принадлежит весьма существенная роль. Именно в этот период определяются дальнейшие перспективы обучения музыки, оказывается подчас решающее влияние на всю ритмическую будущность ученика.



Не освоив азов ритмической грамотности, не овладев необходимыми при этом умениями и навыками, учащийся – музыкант, разумеется, не сможет в дальнейшем двигаться по восходящей линии. Все это известно опытным педагогам-практикам, самым серьезным образом оценивающим начальную фазу ритмического воспитания.

### **Музыкальная форма**

В данном виде музыкальных способностей сделан акцент на внимание детей к развитию элементов музыкального языка в попевках, песенках; использование при этом простейших движений, игры на детских музыкальных инструментах, ритмической, нотной записи.

Усиление у детей ощущения деления музыкального периода на фазы через движения под музыку, игру на детских музыкальных инструментах, сопровождений к пьесам, песням.

Усиление ощущения кульминации мотивов, фраз главной кульминации периода и т.д. В процессе работы над выразительностью исполнения песен, совместного исполнения детьми и учителями пьес для слушанья.

Формирование представлений о средствах музыкальной выразительности в процессе работы над выразительностью исполнения песен и слушания произведений.

Формирование представлений об интонации как единстве эмоционально-смыслового содержания и средств его воплощения.

Формирование представлений о теме как изложении музыкальной мысли.

Формирование представлений о музыкальной мысли (на примере исполнения вариаций для простейших музыкальных инструментов на тему знакомой песни).

Формирование представлений о типах построения музыкального произведения, их смысловой нагрузке.

Представления о музыкальной форме как основе направления мысли приобретаются в процессе слушания произведений и наблюдения музыкального образа с помощью знаний о конструкции произведения; комментариев педагога по ходу слушания; графической записи. Эти приемы помогают лучше усвоить, услышать противопоставления или «соревнование» тем, почувствовать и понять главную идею произведения.

Говоря о развитии чувства формы, необходимо обратить внимание на то, что выявление формы произведения не является самоцелью. Результатом этой работы должно стать умение определять развитие образа произведения (которое предстоит слушать), если известна его форма. И.В. Способин писал, что форма произведения – это план для направления мысли слушателя.

Итак, из всего вышесказанного можно сделать вывод: музыкальность представляет собой комплекс способностей, необходимых для занятия музыкальной деятельностью. Ее характерным признаком является эмоциональная отзывчивость на музыку, переживание ее содержания. Поэтому с первых занятий эмоциональную и слуховую стороны музыкальности необходимо активировать в единстве. Только тогда учитель сможет в комплексе решать воспитательные, образовательные и развивающие задачи.

Изучая материалы, представленные различными авторами, я обогатила себя ценными знаниями, которые помогут мне в будущей профессиональной деятельности осуществлять работу по музыкальному воспитанию детей с позиций углубленного понимания вопросов способностей, в том числе, музыкальные.

Исследуя проблемы способностей в теоретическом направлении, я пришла к выводу о том, что эти вопросы довольно подробно и полно освещены в литературе.

Большинство авторов рассматривает тему способностей примерно с похожих позиций, то есть каких-либо полярных суждений по этому поводу не обнаруживается. Особенно ценными для нас являются материалы по классификации музыкальных способностей и их подробное представление.

### **Музыкальная память**

Известно, что каждое наше переживание, впечатление или движение составляют известный вид, который может сохраниться достаточно длительное время и при соответствующих условиях проявляться вновь и становиться предметом сознания. Речь идет о памяти человека. Память – это довольно-таки широкое понятие, изучаемое в области психологии. В «Общей психологии» В.В.Богословского, *«Память – запоминание, сохранение и воспроизведение обстоятельств жизни и деятельности личности»*. В «Общей психологии»

Е.И.Рогова *«Память – это сложный психический процесс, состоящий из нескольких частных процессов, связанных друг с другом».*

Память необходима человеку. Она позволяет ему накапливать, сохранять и впоследствии использовать личный жизненный опыт.

Формы проявления памяти весьма многообразны, так она связана с различными сферами жизни человека, с его особенностями.

В учебном пособии «Психология» под редакцией И.В.Дубровиной все виды условно разделены на три группы:

1) что запоминает человек (предметы, явления, мысли, движения, чувства). Соответственно этому различают двигательную, эмоциональную, словесно-логическую и образную память;

2) как человек запоминает (случайно или преднамеренно). Здесь выделяют произвольную и произвольную память;

3) как долго сохраняется то, что человек запомнил.

Перейду к краткой характеристике каждого из видов.

Двигательная (моторная) память позволяет запоминать умения, навыки, различные движения и действия. Если бы не было этого вида памяти, то человеку всякий раз приходилось бы заново учиться ходить, писать, выполнять разнообразную деятельность.

Эмоциональная память помогает помнить чувства, эмоции, переживания, которые мы испытываем в тех или иных ситуациях.

Эмоциональная память имеет большое значение в формировании личности человека, являясь важнейшим условием его духовного развития.

Смысловая, или словесно-логическая память выражается в запоминании, сохранении и воспроизведении мыслей, понятий, размышлений, словесных формулировок. Форма воспроизведения мысли зависит от уровня речевого развития человека. Чем менее развита речь, тем труднее выразить смысл своими словами.

Образная память. Этот вид памяти связан с нашими органами чувств, благодаря которым человек воспринимает окружающий мир.

В соответствии с нашими органами чувств различают пять видов образной памяти: слуховую, зрительную, обонятельную, вкусовую, тактильную. Эти виды

образной памяти развиты у человека неравномерно, какой-либо всегда является преобладающим.

Произвольная память предполагает наличие специальной цели запомнить, которую ставит человек и применяет для этого соответствующие приемы, производит волевые усилия.

Непроизвольная память не предполагает специальной цели запомнить или припомнить тот или иной материал, случай, явление, они запоминаются как бы сами собой, без применения специальных приемов, без волевых усилий. Непроизвольно запоминается прежде всего то, что нам нравится, на что мы обратим случайно внимание, над чем мы активно и с увлечением работаем. Поэтому непроизвольная память тоже имеет активный характер. Непроизвольная память есть и у животных – это установлено учеными. В человеке же мы различаем ясно оба эти явления памяти. Лучший способ запомнить и надолго сохранить в памяти – применить знания на практике. Кроме того, память не желает удерживать в сознании то, что противоречит установкам личности.

Кратковременная и долговременная память. Эти два вида памяти отличаются длительностью сохранения того, что человек запоминает. Кратковременная память имеет относительно небольшую длительность – несколько секунд или минут. Она достаточна для точного воспроизведения только что произошедших событий, только что воспринятых предметов и явлений. После непродолжительного времени впечатления исчезают, и человек обычно оказывается неспособным что-либо вспомнить из воспринятого. Долговременная память обеспечивает продолжительное сохранение материала. Здесь важно запомнить надолго, необходимость этих сведений для будущего, их личностная значимость для человека.

Все виды памяти необходимы и самоценны, в процессе жизни и взросления человека они не исчезают, а обобщаются, взаимодействуют между собой.

Вопрос музыкальной памяти – это отдельный вопрос в музыкальном воспитании и в музыкальной педагогике, так как музыкальная память включает в себя синтез различных видов памяти, таких как зрительная, логическая, тактильная, моторная, эмоциональная, слуховая.

Автор лекций по курсу методики обучения игре на фортепиано Л.А. Москаленко «Донотный период обучения юного пианиста» предлагает следующую трактовку вопроса музыкальной памяти.

Музыкальная память – явление комплексное. Она складывается из различных видов памяти – общих и специфических музыкальных. Известный педагог Л. Маккинон сравнивает память с лифтом, держащимся на нескольких тросах: если обрывается один из тросов – остальные удерживают лифт.

Рассмотрю разные виды памяти и способы их развития на начальном этапе обучения пианиста.

Зрительная память – один из общих видов памяти, но ее значение для музыкантов достаточно велико. Многие педагоги рекомендуют своим ученикам запоминать нотный текст, так, чтобы можно было его записать по памяти. Известный скрипач Ш. Брио рекомендовал своим ученикам переписывать исполняемые музыкальные сочинения до тех пор, когда они твердо запоминались зрительно.

Определим значение памяти для музыканта в процессе обучения. Зрительная память очень важна в беглом чтении листа. Охватывая взглядом отрезок текста, пианист, как бы, «фотографирует» его зрительно, а исполняя этот музыкальный отрезок, смотрит уже дальше.

Важную роль зрительная память играет в выучивании произведения наизусть. Хорошая память помогает быстро выучивать нотный текст.

Следует особо оценить значение зрительной памяти на эстраде. На первый взгляд кажется, что значение ее во время выступления велико. Находясь на сцене, исполнитель может как бы играть по нотам, не боясь забыть текст. Однако, по мнению большинства выдающихся исполнителей, игра на сцене по нотам (реальным или воображаемым) снижает качество исполнения. Ф.Бузони говорил о том, что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но и мешают. Даже знаменитые дирижеры Г.Рихтер, Г.Фон Бюлов, А.Тосканини считали, что дирижировать лучше наизусть.

Из сказанного выше следует, что использовать зрительную память на эстраде – как бы мысленно играть по воображаемым нотам – не рекомендуется, это

отвлекает исполнителя от слушания звучания художественных ассоциаций. В изучении произведения зрительную память следует применять на начальном этапе работы.

Начинать развитие зрительной памяти можно по «Школе игры на фортепиано» польского педагога Лонгшамп–Друшкевич, предлагающего упражнение с игральными картами. Ученику показывают несколько карт, затем, закрыв их, спрашивают, сколько было черных и сколько красных. По «мысленной фотографии» ученик дает ответ. Усложнение задания: показать карты одного цвета с разными рисунками или разным количеством знаков.

Упражнения, тренирующие зрительную память, можно проводить на нотном тексте с учеником, еще не знающим нотной грамоты. Педагог просит ученика запомнить все, что видит. Затем следует ответить на вопрос: «Сколько шариков внутри клеток? Сколько черных, сколько пустых? Сколько шариков с хвостиками?» В тексте нот, естественно, должно быть немного. Это задание приучает ребенка к картине нотной записи. Постепенно задания можно усложнять, разделяя на вопросы по верхнему и нижнему нотоносцу, по запоминанию длительности звуковысотности и др.

Следующий вид памяти, входящий в музыкальную память, Л.А. Москаленко определяет как тактильный вид памяти. Слово «тактильный» переводится с латинского как осязательный, ощущаемый, прикасаемый. Это техническое чувство, возникающее как память ощущений. Пианисты, играя скачки в обеих руках, обычно одной рукой играют на основе тактильности.

Упражнения на тактильные ощущения просты: провести рукой по клавиатуре, ощупывая группы клавиш вокруг двух и трех черных, а затем, закрыв глаза узнать эти группы. Более высокий уровень игра «вслепую». Любое выученное произведение можно попытаться сыграть с закрытыми глазами, в полумраке, в темноте.

Следующий вид музыкальной памяти – это логический. Логическое мышление связано с осмыслением нотного текста, его анализом. Естественно, что маленькому ребенку анализ доступен лишь на самом примитивном уровне, однако, необходимо приучать его к размышлению над текстом.

Любой вид изучения текста закладывает основы логического мышления, развивает логическую память. Следует помнить, что логический вид памяти годится лишь для работы над произведением, для сцены логическая память «медлительна».

Музыкальная память подразумевает под собой и моторную память. Моторная память – это запоминание движений рук и пальцев. Чтобы выработать моторную память необходимо много тренироваться, поддерживая активность движений и постоянную аппликатуру.

Выработку моторности следует начинать с первых лет обучения. Особенностью моторной памяти является постепенное увеличение единицы технического мышления. Вначале ученик обдумывает каждый звук. Затем педагог предлагает думать «на раз», а играть в этот момент четыре звука. Это просто, если думать «раз», а быстро прослушивать шестнадцатые. Сначала это делается с остановками. Потом они сглаживаются. Единицы укрупняются «на раз» - 6 или 8 звуков. Улучшению моторной памяти всегда способствуют крепкие, а не вялые, ничего не запоминающие пальцы.

Говоря о музыкальной памяти, нельзя упустить эмоциональную сторону, которую обеспечивает эмоциональная память, она является одним из самых сложных видов памяти.

При изучении произведения она находится как бы на периферии, возникает спонтанно, часто неосознанно, а отсюда и нелогично. И в тоже время это самый прочный и надежный вид памяти во время сценического выступления, так как эмоциям удается соединять в себе все виды навыков, необходимых для исполнения произведения.

Для формирования эмоциональной памяти необходимо постоянно проверять, анализировать точность, искренность, правильную меру чувств, их логику. Но это сложно даже для взрослых исполнителей. Часто эмоции (требующие нервных затрат) заменяются умозрительностью: мыслями о чувствах. Разработка и переживание эмоционального сюжета дается не просто, часто образуются «эмоционально пустые места», которые опасны на сцене.

С детьми решение этой проблемы усложняется. Известно, что музыка не имеет конкретного внутреннего содержания и расшифровывается с помощью

жизненных ассоциаций. Музыкально-ассоциативные основы следует закладывать с раннего детства.

Расширение ассоциативного фонда никогда не следует прерывать. Он усложняется и обогащается в связи с изменением репертуара. Должны появляться различные оттенки чувств: «печально до боли», «в душе печально и светло».

Но, главное, любое изменение эмоционального состояния должно иметь свое выражение в туше: «малейшее движение души» проявляется в характере движения, прикосновении, способе интонирования. И пусть эти попытки поначалу будут неуклюжими – важно указать ученику нужное направление.

Заключительным этапом в комплексном явлении – музыкальная память – считается слуховая память, она универсальна. Проявление слуховой памяти мы можем видеть в запоминании ритма, мелодии, гармонии и др. Развивается вместе с общим музыкальным развитием ребенка.

Некоторую сложность в обучении представляют дети – «гудошники», у которых иногда по несколько лет отсутствует контакт слуха с голосом. Часто правильно запомнив песню, они, верно проговаривая ритм, не слышат внешнего звучания мелодии – она у них звучит внутри. Проверить, помнит ли ребенок мелодию, можно с помощью ритма и гармонии.

Из вышеизложенного можно сделать вывод о том, что развитие музыкальной памяти – достаточно серьезный и сложный процесс, т.к. одновременно с развитием музыкальной памяти развивается синтез многих других видов памяти. Развивать музыкальную память желательно с самого раннего детства, но возможно и в более поздние периоды жизни человека.

Для полноты представления вопроса необходимо теоретическое освещение понятия «ритм», его взаимосвязи с поэзией, так как именно в синтезе музыки и поэзии проявляется декламационный метод обучения начинающего пианиста.

### **Декламационный метод обучения и его воздействие на развитие музыкальных способностей**

Метод игры с параллельной декламацией заключается в том, что исполнение музыкального произведения сопровождается чтением стихотворного текста. За основу берется соответствие размера и метра размеру и ритму стиха:



Традиционно эти особенности сочетания размеров в музыке и поэзии использовались в вокальной литературе.

А в инструментальной музыке? Для работы над музыкальным произведением в процессе разучивания этот способ вполне оправдан и весьма полезен.

В учебнике «методика обучения игре на фортепиано» А.Д.Алексеева есть краткое упоминание об игре с подтекстовкой. В нотном сборнике «Первая встреча с музыкой» А.Д.Артоболевской в предисловии автором описаны примеры сочинения стихов к музыкальным пьесам для начинающих.

А.Д.Артоболевская говорила, что, если пьеса понравилась и, если это не песня, уже имеющая текст, дети сами сочиняют слова, находя в них отражение того, что их эмоционально затронуло и вызвало образное представление. Так, один пятилетний ученик Анны Даниловны Лека, сочинил «подтекстовку» к пьесе (С. Ляховицкая. Упражнение) – «Где ты, Лека?», соответствующую грустному эпизоду из его жизни. Мальчика увезли на зиму из деревни и разлучили с любимой собакой, он предполагал, что собака грустит в разлуке с ним, жалуется и плачет (стихи не поются, а проговариваются в ритме):

*«Где ты Лёка, Лёка, Лёка?»*

*Где ты Лёка, Лёка, Лёка?*

*Увезли тебя далеко.*

*Где ты, милый мой?»*

И второй раз при повторении пьесы, продолжается жалоба собачки:

*Увезли тебя далеко,*

*Поскорей дружочек Лёка,*

*Без тебя мне одиноко...*

*Приезжай за мной.*

Самим ребенком были созданы не только слова, но и рисунок широкого снежного поля и дорожки, по которой его увезли из деревни, и грустной собачки, сидящей на снегу. А.Д.Артоболевская говорила, что немало ребят проникались настроением пьесы, и это было их первым творческим исполнением.

Муз. А. Данилевской Сл. А.Д.Артоболевской «Воробей»

*Чики-рики, чик – чирик*

*- Берегись, крадется кошка!*

*Воробьишко с ветки – прыг!*

*Подразню ее немножко,*

*Воробей, воробей*

*А потом на ветку вмиг... Прыг!*

*Во дворе он всех храбрей!*

Этот текст помогает детям свободно овладевать пространством, мягко перенося руку с одной точки клавиатуры на другую, как по дуге. Конец труден

тем, что требует исполнения без малейшего замедления. А стихотворный текст помогает ребенку переключить внимание.

Работа вызывает особый интерес, а скучное многократное проигрывание приобретает определенный смысл. Такие методы разнообразят и дополняют работу. В медленном темпе идет осмысленное интонирование, проявляется логическая связь и завершенность в подаче разделов. Еще один особенно значимый момент – переключение на работу с декламацией дает ученику возможность преодолеть скованность во время игры, появляется свобода, непринужденность в исполнении, в целом – особый психологический комфорт.

Литературные и музыкальные параллели можно использовать и при заучивании текстов наизусть. Объяснить ученику, что для запоминания стихотворения наизусть используются многократные повторения по строчкам, предложениям.

В музыкальном произведении процесс запоминания текста ведется также по фразам и предложениям.

### **Изучение или проверка эффективности использования данных материалов в работе с начинающим пианистом**

Нужно отметить, что декламационные материалы будут давать результат только в том случае, если они используются регулярно из урока в урок, т.е. систематично. Кроме того, эта работа – помимо прямого назначения, для развития ритма и музыкальной памяти имеет дополнительный эффект – вызывает интерес у ребят и помогает преодолеть волнение, так как в процессе декламации дети переключаются на чтение с игрой и забывают о скованности. Это имеет важное значение для адаптации на уроке.

Так же с помощью стихов можно добиться более качественной игры, но главный акцент делается на развитие музыкальных способностей. Если в нотном примере нет текста, то ребенок с трудом запоминает наизусть.

С помощью декламации узко специальные задачи решаются в ходе работы (ритм, темп, артикуляция, ровность исполнения, свобода аппарата как следствие переключения внимания).

Раскрывается единство замысла. Восприятие образа усиливается за счет сопровождения созвучным по образу стихотворным текстом.

Игра становится осмысленной. Ученик в игре демонстрирует понимание задач. Метод помогает исследовать пути развития ученика, помогает создавать ситуацию поиска.

Подобная работа способствует эмоциональному пробуждению личности в процессе чтения и игры.

С помощью данного метода усиливается слуховое восприятие музыки, так необходимое на начальном этапе развивается искусство слушать и слышать.

Младшие школьники легче и быстрее запоминают конкретные слова. Следовательно, способ запоминания, при котором используются стихотворные тексты, особенно продуктивен. Помимо развития музыкальной памяти, он позволяет включить словесный, эмоциональный, наглядно-образный типы памяти, что усиливает общее воздействие на ученика. Игра с параллельной декламацией помогает создавать ассоциации по смежности или сходству, благодаря чему процесс запоминания происходит быстрее, а память получает дополнительную тренировку. Процесс освоения нот на нотной строке происходит очень быстро, благодаря умело составленному четверостишью. Для изучения нотной грамоты очень полезно использовать специально подобранные по тематике стихи. Развитие музыкальной памяти способствует и проговаривание с названием звуков. Итак, декламация на уроках фортепиано является весьма полезным средством развития музыкальной памяти начинающего пианиста.

Еще более результативной и полезной «помощницей» становится декламация в работе по развитию чувства ритма начинающего пианиста. В процессе игры с параллельным чтением стихов вырабатывается четкость, ровность в исполнении, а при умелом подборе стихотворного текста в соответствии с музыкальным размером можно быстро решить и проблему метроритмической устойчивости.

## *Литература*

1. Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано» – М., 1978.
2. Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства» – М., 1988.
3. Андреева М. «От примы до октавы». – М., 1983
4. Артоболовская А.Д. «Первая встреча с музыкой» - М., 1989.
5. Богословский В.В. «Общая психология» - М., 1978.
6. Бочкарев «Психология музыкальной деятельности» - М., 1978.
7. Варга Б., Димень Ю., Лопариц Э. «Язык, музыка математика» - М., 1981.
8. Ветлугина Н.А. «Музыкальное развитие ребенка» - М., 1978.
9. Калачева С.В. «Стих и ритм» - М., 1978.
10. Кузин В.С. «Психология» - М., 1978.
11. Кончаловская Н. «Нотная азбука» - М., 1997.
12. Лившиц И. «Ритмика» - М., 1999.
13. Музыкальная энциклопедия, том 1, том 2, том 3 – М., 1973.
14. Милич Б. «Воспитание ученика – пианиста» - К., 1997
15. Москаленко Л.А. «Донотный период обучения юного пианиста» -
16. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры» - М., 1982
17. Печковская М.П. «Букварь музыкальной грамоты» - М., 1996.
18. Рогова Е.И. «Общая психология» - М., 1998.
19. Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей» - М., 1978.
20. Холопова В.Н. «Музыкальный ритм» - М., 1980.
21. Цыпин Г.М. «Обучение игре на фортепиано» - М., 1984г.
22. Щапов А.П. «Фортепианный урок в музыкальной школе и училище» - К., 2001г.