

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №2 ИМ. В.А.КОХА

МЕТОДИЧЕСКОЕ РАБОТА НА ТЕМУ:

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
У УЧАЩИХСЯ, В ТОМ ЧИСЛЕ У МАЛОСПОСОБНЫХ

Выполнил:
Преподаватель народного (клавишных) отделения
Кривулько А.В.

Ноябрьск 2017

СОДЕРЖАНИЕ:

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. Психологические трудности выступления на сцене и критерий оценки.....	4
2. Работа над полифонией.....	5
3. Работа над крупной формой.	8
4. Работа над этюдами.	12
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	14
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	16

ВВЕДЕНИЕ

Работа педагога - это всегда очень трудный процесс. А в наше время, когда престижность профессии падает, все особенно усложняется. В сфере искусства круг задач, стоящих перед педагогом, особенно широк, отсюда и особая сложность нашей профессии. Вся наша деятельность предполагает творческий подход к работе. В этом, может быть, и состоит основная трудность.

Творчеству нельзя научить, но можно научить творчески работать. Для этого мы и стремимся воспитать в учениках характер, волю, настойчивость в усвоении знаний, любовь к труду. Все эти качества помогают воспитывать профессионально грамотного педагога ДМШ. Чтобы научить учащегося творчески подходить к занятиям, педагог должен стремиться не преподносить все в открытом виде, а всегда давать «пищу» для размышления в домашней работе.

Мы должны научить своего ученика слушать и слышать, наблюдать и делать отбор. Прививать ученику общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием мастерства.

Дарование и мастерство музыканта-педагога проявляются в умении выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Опытный педагог органично сочетает в своей работе воспитание - выявление и развитие лучших задатков ученика - и обучение, т. е. передачу ученику знаний, умений, приемов исполнительской работы.

Работа с малоспособными учащимися не только дает пользу учащемуся, но и обогащает методы работы преподавателя. Если способный ученик и ученик со средними данными сам может выучить произведение наизусть, то с малоспособным учеником приходится заниматься этим на уроке. Научить его ориентироваться в тональности, может быть, поучить наизусть каждой рукой отдельно, внимательно вслушаться в мелодию, пропеть ее, изучить и проанализировать гармонические тяготения.

Возьмем такой пример: все учащиеся знают, что надо играть точной аппликатурой. Но одного этого знания оказывается мало. Надо объяснить учащемуся, что от аппликатуры зависит насколько полно, технически совершенно и точно передает он характер произведения. Начинать такую работу надо с более легкого для данного учащегося материала.

Можно попробовать дать для разбора нетрудный этюд на дом, предварительно на уроке разобрав аппликатуру другого подобного этюда. Затем, на следующем уроке, подробно разобрать продуманную и выученную учеником дома аппликатуру. Причем, отметить и достоинства, и недостатки этой работы. Такая схема, в принципе, подходит к

любому произведению. Если учащегося нацелить сразу на такой стиль работы, то он быстро поймет, что это наиболее короткий путь грамотного разбора и выучивания произведения наизусть. В дальнейшем, он сам не захочет усложнять работу переучиванием аппликатуры и сразу будет творчески подходить к такой работе.

1. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ТРУДНОСТИ ВЫСТУПЛЕНИЯ НА СЦЕНЕ И КРИТЕРИЙ ОЦЕНКИ

Мастерство музыканта-педагога проявляется в том, насколько точно он может выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Этому может способствовать атмосфера творчества, взаимопонимания, доброжелательности, которую необходимо создать у себя в классе.

Как правило, у одного преподавателя может быть от 4-х до 7-ми учащихся с разной степенью подготовки и дарования. Поэтому, необходимо создать в классе обстановку здорового соперничества и бережного отношения к личности учащегося. Особенно ранимы менее способные учащиеся, поэтому в работе с ними надо соблюдать особый такт и ни в коем случае не допускать насмешек и упреков, относящихся или к их скромным данным, или к недостаточной в прошлом подготовке. Это может выработать у ученика комплекс неполноценности и тогда не может быть и речи ни о какой работе с ним. Он замкнется, будет все время внутренне «зажат», что не даст возможности его роста и может привести к тому, что такой учащийся бросит работать. Хотя при другом подходе из него получился бы грамотный, добросовестный, интересующийся своей работой, постоянно повышающий свой профессиональный уровень педагог.

Выступления малоспособных учащихся надо обязательно включать в общие классные концерты. Это придает им уверенность в свои силы и побуждает к работе над более сложными произведениями. Таким учащимся надо точно и четко объяснить их достоинства и недостатки. Достоинства всячески развивать и поощрять каждую, даже самую маленькую удачу. А недостатки тщательно анализировать и планомерно стремиться от них избавиться.

У малоспособных учащихся существует своеобразная «боязнь» плохой оценки. Если они получают тройку, то настроение у них падает, заниматься начинают с неохотой. Ну, например, нужно объяснить учащемуся, что хорошую, крепкую тройку тоже нужно заработать упорным трудом. И если педагог доволен занятиями данного учащегося, то тройка - это этапная оценка. Надо спокойно работать дальше и результат будет выше.

Можно поощрять добросовестных учащихся несколько зависив оценочный балл

(это может быть даже полбалла).

Преподавателю приходится быть более зорким, более чутким, стараться выбрать более короткий путь в достижении своей цели, искать самому такой путь, вырабатывать свои методы работы. Причем для каждого учащегося приходится искать путь отдельно. То, что для одного учащегося подходит очень хорошо, для другого является неприемлемым.

Если способный ученик и ученик со средними данными сам может выучить произведение наизусть, то с малоспособными учащимися необходимо этим заниматься специально. Научить его ориентироваться в тональности, может быть, поучить с ним наизусть на уроке каждой рукой отдельно, пропеть мелодию, изучить ее, проанализировать тональный план. Иногда полезно, чтобы учащийся играл наизусть правой рукой, а педагог - левой, потом поменяться партиями. Это дает возможность учащемуся четко выполнить все задачи, играя одной рукой, но слышать всю фактуру. То есть «снять» пока, временно, контроль за координацией рук. А потом, постепенно усложнить задачу.

Есть учащиеся, игра которых изобилует «срывами», они часто из-за ошибок не могут доиграть произведение до конца. Такие учащиеся очень боятся сцены, поэтому не могут реализовать себя на сцене. Проанализировав такие ситуации, можно прийти к выводу: боятся они потому, что чувствуют неуверенность, а неуверенны они потому, что не могут играть без ошибок. Решение: надо снять «комплекс ошибок». Учащиеся боятся даже не самих ошибок, а того, что не смогут доиграть до конца произведение, не смогут после ошибки дальше вспомнить текст. Например, можно провести эксперимент: ученику, который особенно часто ошибается и плохо держится на сцене, можно предложить пронумеровать все такты в полифонии или этюде. Потом, по количеству тактов нарезать бумажных квадратиков и пронумеровать их тоже. Затем, вытаскивая по одному квадратик, уметь сыграть наизусть с того такта, который указан на квадратике. Через месяц ученик уверенно и стабильно сможет отыграть программу на сцене, а его уверенность позволит показать достижения, которые ранее сводились к минимуму из-за нервной игры.

2. РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЕЙ.

Особые трудности возникают в работе над полифоническими произведениями. Здесь тоже надо помочь разобрать тональный план, объяснить целесообразность аппликатуры, проанализировать структуру произведения, выучить мелодию каждого голоса наизусть. Поскольку особую трудность вызывает прослушивание среднего голоса,

то учащимся рекомендуется, когда произведение выучено полностью, поиграть наизусть, выделяя специально средний голос.

В работе над полифонией возникают вопросы не только связанные с соотношением голосов, но в первую очередь - проблем легато, выразительного интонирования каждой линии.

В сложной полифонической ткани прослушать и провести каждый голос - задача трудная. Особо следует слушать длинные звуки, проследить за тем, чтобы последующие мотивы плавно из них вытекали, следить за гибкостью ведения голоса, доводить мысль до ее логического завершения. Особое внимание уделить моментам перекрещивания голосов. Можно использовать динамическое противопоставление, а так же игру голосов попарно двумя руками.

Верхний голос или тему большинство учеников слышат. А вот всю ткань, в которой сложным образом переплетаются развитые линии, слышат неясно. Когда ученик не слышит, он и не понимает, что от него требуется. Необходимо на уроке слушать вместе, заставлять его услышать, требуя наибольшей концентрации внимания. Ведь именно слух управляет движением. Слыша себя, исполнитель корректирует движения. Осмысленность, сознательное отношение к работе необходимы учащимся самого различного уровня подготовки. Достигнуть этого можно только в том случае, если ученик понимает произведение, знает свои задачи и внимательно вслушивается в сою игру. Слышит каждый ученик, а вслушивается или ярко одаренный от природы, или тот, кому помогли понять, почувствовать выразительность звучания, у кого воспитали это умение.

Даже при многократном проигрывании технически трудного места в медленном темпе, большим звуком учащемуся необходимо следить за ровностью звучания, его наполненностью, хорошим ведением мелодической линии. Малоспособному ученику надо не только показать, но и убедить его, что и при такой узкотехнической задаче обязательно вслушивание в игру, придирчивое отношение к качеству звука, умение уловить все его неточности. Не позволять ученику играть с рассеянным вниманием. А для этого необходимо провести предварительную работу по концентрации внимания. Сначала - на небольшом мотиве, потом - на двух мотивах, предложении и т. д.

В постепенности - залог успеха такой работы. Педагог должен объяснять, какой вид движения оптимален для данного пассажа, для встретившихся трудностей. Учащийся должен знать каким путем реализовать свое звуковое представление. Придется помочь ему разобраться в строении пассажа, аппликатуре, показать на инструменте, как играть данный пассаж и обязательно добиться нужного результата на уроке. Часто добиться успеха в поставленной задаче мешает наличие лишних движений.

С малоспособными учащимися нельзя в своей работе сразу насыщать свои уроки большим количеством информации. Учащемуся, представляющему в общих чертах конечную цель работы, обязательно должны быть понятны ее ближайшие, частные задачи.

Самое главное - побуждать учащихся самостоятельно знакомиться с произведением, помогать им в этом. Для тех, кто плохо читает с листа, ознакомление идет обычно параллельно с разбором текста. Пусть учащийся, если не сразу, то, как можно раньше отважится сыграть произведение целиком, в темпе, без поправок и остановок, стремясь схватить и передать в общих чертах характер музыки, не пугаясь неудач. Это создаст перспективу для дальнейшего детального разбора - изучения текста.

Нотная запись психологически сложна. Необходимо проверить, понятны ли ученику музыкальные термины, разъяснить неизвестные.

В работе над произведением нельзя торопить учащегося, забегать вперед. Пусть он вначале выразительно сыграет хотя бы отдельные фрагменты произведения, но сделает это сам. А уже задача педагога развить первые проблески выразительности. Но не следует показывать и разъяснять учащемуся то, что он в состоянии сделать сам.

Иногда в работе с малоспособными учащимися, особенно в самом начале работы с ними, желательно давать такие произведения, которые тронули, вызвали интерес у него. Неясные эмоции, которые вызвало произведение, не всегда могут быть выражены словами, какими - то сравнениями, эпитетами. Пусть предложения учащегося незрелы, субъективны и не всегда адекватны содержанию произведения, тем не менее, они дороги педагогу: ему остается лишь развить, углубить, может быть незаметно, по-иному осветить образ, возникший в представлении учащегося и опираться на него в дальнейшей работе над произведением. Стоит педагогу свысока или насмешливо отнестись к образам, возникшим у учащегося, - и контакт нарушен, учащийся перестанет делиться с педагогом, замкнется, контакт будет нарушен. Чрезвычайно важно научить любить хороший звук - полный, мягкий, сочный, стараться привить потребность в таком звучании. Как правило, у малоспособных учащихся нет умения (особенно из периферийных ДМШ) пользоваться возможностями инструмента и собственными руками. Это умение достигается путем показа, объяснений, работы на уроках (а часто и на дополнительных уроках), внимательных домашних занятий.

Параллельно с аккордовой фактурой нужно искать звучание - и - связанное с ним ощущение - при исполнении мелодии. Учащемуся необходимо овладеть умением «слушать вперед», то есть, играя и прослушивая звуковую линию, целенаправленно вести ее слухом, несколько предвосхищая появление реального звучания каждой последующей ноты, интонации, мотива.

Степень насыщенности и характер звучания зависит от содержания музыки, от плотности фактуры, от регистра. Даже быстрые эпизоды нужно проигрывать в медленном темпе, более плотным, чем понадобится впоследствии звуком. Естественный певучий, насыщенный звук, который возможен лишь при свободном аппарате, - не только одно из важнейших средств выразительности - это фундамент звукового мастерства.

Педагог должен быть хорошим «диагностом» и всегда видеть, что именно мешает учащемуся найти нужное звучание: недостаточно - ли яркое слуховое представление или лишнее движение, скованность или отсутствие навыков звукоизвлечения. Необходимо систематически работать над произведениями различных жанров, характеров, стилей. Главной задачей становится проблема органической взаимосвязи слухового представления конкретной звуковой цели и особой тонкости, чуткости реализующих его кончиков пальцев играющего. Надо воспитывать не только «предслышанье» звучания, но и своего рода «предощущение» в конце пальца как бы самого звука - его характера, окраски, всего комплекса выразительных качеств. Способ «произнесения» звука, то есть характер самого прикосновения их (пальцев), к клавишам позволяет добиться нужного оттенка звучания. Чем тоньше и точнее ощущения, выработанные в концах пальцев, тем реальнее достижение представляемой слухом звуковой цели. «Вся точность - то в них сосредоточена. Ведь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише» - писал Г. Г. Нейгауз.

Работа над осмысленностью и выразительностью исполнения как бы вбирает в себя все необходимые средства, позволяющие выявить творческий замысел композитора - это фразировка, динамические краски, штрихи. Школа динамических градаций бесконечна. С ней неразрывно связана и тембровая сторона звучания. Нередко при исполнении пиано учащиеся начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, ощущение опоры на клавиши, и в результате звук становится неясным, неопределенным, лишенным тембра: пиано «не звучит». Следует разъяснять учащимся, что пиано требует особой точности прикосновения к клавишам и добиться правильного прикосновения на уроке.

3. РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ.

Несколько слов о становлении сонатной формы. Она из всех классических форм инструментальной музыки последних трех столетий - наиболее действенная, яркая и драматургически цельная.

Процесс зарождения сонатной формы оказался показательным по установлению нового тематизма, по кристаллизации в нем характерных признаков художественного

образа, по качественной закономерности. Не случайно классический вид сонатной формы возник вместе с классическим стилем.

Из композиционных свойств других музыкальных форм сонатная форма вобрала в себя принципы, присущие основным законам движения, - контраст, сквозное развитие и репризность.

Схема сонатной формы приблизительно однотипна. Она складывается из: 1. ЭКСПОЗИЦИИ - основных видов контрастных противопоставлений, возникающих в материале, в тональном плане и в способах изложения материала; 2. РАЗРАБОТКИ - места развития и доведения контраста противоположных начал до высшей фазы своего противопоставления, вплоть до вызревания нового качества в материале, в способах развертывания материала, в драматургии движения тональных планов; 3. РЕПРИЗЫ - момента разрешения накопившегося энергетического заряда и противоречий, отстранения предшествующих форм развития и одновременно возвращения к исходному, но с перерождением материала как следующей фазы движения тематизма и преобразование его в новое качество.

Три момента - тематизм, развитие, тональный план - показатели композиции. Три фазы развития в сонатной форме - экспозиция, разработка, реприза - вехи драматургии: они указывают на ступень стадию драматургического развертывания образа, идеи.

Предыстория сонатной формы - в недрах полифонической музыки, в ее различных жанрах: увертюрах, прелюдиях, аллемандах, курантах, жигах, концертах и, наконец, сонатах.

Стержень композиции сонатной формы - в движении тональностей. Собственно на тональном развитии и покоилась первоначально логика сопоставления контрастов, развитие и торможение движения. Костяк тонального движения схематически может быть выражен формулой Т -Д в первой части и Д - Т -во второй (Т -основная тональность, Д -побочная тональность). Такой путь логического разворота произведения надолго утвердился в предклассическом построении сонатной формы, названной старинной и состоящей из 2-х разделов: экспозиции и репризы (2 часть старинной сонатной формы можно назвать «разработкой - репризой).

Внешне схема старинной сонатной формы в произведениях Д. Скарлатти сходна с подобной формой в произведениях И. Баха. По сути же это совершенно различные композиции. Если у Баха все было направлено на непрерывное развертывание, и отдельно взятые экспозиции и репризы (особенно в аллемандах и курантах) совпадали по тематизму и способам его продвижения с полифоническими периодами развертывания, границы партий намечались только тонально и фактурно, то сонатные формы Скарлатти

постепенно утрачивают монолитность полифонического развертывания. В них - противоположная направленность формы к насыщению ее большим количеством цезур, причем не только на гранях разделов (в полифонической форме самые значительные кадансы возникали в конце разделов), но и на гранях партий и в самих партиях. Более того, сам тематизм содержит все черты множества кадансовых замыканий: он формируется из кадансов и типичных, простейших гармонических формул.

Композиция дробится на основные партии, четкое разграничение которых достигается в первую очередь не тонально фактурными средствами, а гармоническими и структурными: непрерывным кадансированием и повторностью (периодической или секвентной), лежащими в основе тематизма и в каждой новой фазе развития или разделах.

Даже в сонатах Д. Скарлатти с сугубо полифоническим тематизмом можно выделить гармонический и структурный элементы в качестве главных носителей развития, движения, в качестве организующей, созидательной логической конструкции.

Моменты наиболее интенсивного развития материала сосредоточены в самостоятельном разделе формы - разработке. Тематизм сонаты характерный, ясный по логике гармонического движения, скорее с гомофонной фактурой, чем полифонической (по записи - это двухголосие с обыгрыванием золотого хода валторны), структурно дробный, но логически объединенный в одну мысль. Целью становится запоминаемость характерного начального мотива темы и развертывание его до законченной темы - мысли.

Все свидетельствует о новом типе мышления и новых методах развития формы. Внешне они вытекают из принципов, свойственных полифоническому складу, по существу же, - определяются новым типом тематизма. Партии экспозиции четко обрисованы тональными и структурными средствами: Г. П. - разомкнутый период, переходящий в краткую секвенцию связующего хода. П. П. поразительно похожа на тему П. П. из Сонаты d moll: она так же складывается из 3-х повторений каданса. П. П. опять не выделена. Повторность каданса становится основным приемом образования побочных тем и заключения. Смена партий начинает связываться с экспонированием новой оформившейся темы, новой фактуры, с обнаружением характерных тональных и ладовых признаков партии, с обнажением присущих ей структурных закономерностей. Тема, ладо - тональное развитие, структура начинают объединяться в совместном действии, очерчивая логическую направленность формы. В результате четко обрисовывается новый раздел - разработка, призванная разрушить устойчивые нормы экспозиции, развить отдельные элементы темы, тональности, структуры, противопоставить экспозиции качественно новое прочтение материала.

Главным признаком разработки становится неустойчивость: неустойчивость

тональности с ее динамической устремленностью, неустойчивость тематизма с его распыленностью и дробностью, неустойчивость структуры с отсутствием в ней периодов и периодической повторности. Разработка насыщается предъыктными ходами; периодичности заменяются волнами или фазами развития. Возникает масштабная диспропорция с явлениями сжатия или расширения отдельных звеньев в общей структуре притом, что целостное изложение тем упорно исключается из всех фаз развития. Возникает необходимость четкого обозначения границ разработки: ее начала и ее окончания.

Практика полифонической музыки подсказывала структуру разработки, но окончательное формирование вступительного раздела разработки, собственно развития и подготовки репризы - достижение гомофонной музыки с ее новыми принципами развития и с ее опорой на гармонические нормы. Вырабатываются убедительные приемы, организующие слуховое восприятие новой формы. Момент членения на разделы доминирует над моментом слияния в один поток всей разработки. Для вступительного раздела становится характерным показ самых устойчивых точек экспозиции (начала или конца экспозиции), но с нарушением их устойчивости. Отбирается материал начала экспозиции, ибо так начиналась вторая часть старинной сонатной формы. Однако в разработке это не повторение материала в новом тональном освещении из репризы старинной сонатной формы, а всего лишь отправная точка для качественно нового типа развития материала.

Собственно разработка начинается сразу после обнаружения неустойчивости отправной точки. В будущем вступительный раздел отделяется от основного раздела разработки цезурой любого достоинства: паузой, кадансом, фактурным смещением, тембровым или динамическим вторжением, сменой материала и т. д. Все эти приемы формировались постепенно, на протяжении не только предклассического становления сонатной формы, но и в самой классической стадии ее существования.

Все указанные приемы были направлены на разрушение целостности тематизма, структуры, на придание тональному звучанию неустойчивости, на обострение ладового контраста диссонантными гармониями. После подобной разработки реприза выступает как восстановление устойчивости, равновесия, как концентрация образного начала в тематизме. В этом случае необходимы небольшие изменения качества экспозиционного материала в репризе: обязательное подчинение П. П. и Заключения главной тональности. Начало П. П. слилось с окончанием Г. П. из-за ненужности связующего хода.

В логике развертывания формы реприза начинает играть роль окончательного, результативного, итогового изложения материала. Это иной смысловой и логический

уровень: он приобретает значение достижения искомого, подтверждение данного, синтеза противоположного, наконец, логического вывода.

4. РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ.

В своей работе педагог должен формировать интонационное мышление в развитии виртуозной техники ученика. Одной из главных задач в формировании профессиональных навыков у музыканта является воспитание культуры интонирования. Каково же значение развития навыков интонационного мышления при создании технического фундамента учащегося.

Часто приходится сталкиваться с тем фактом, что название «этюда» отождествляется с понятием громко и быстро. Ученик начинает учить этюд ставя перед собой только эти цели, всевозможными способами на стаккато, партаменто, с остановками, удвоениями и т. д. в то время, когда смысл этюда еще не ясен. Упражнения такого рода могут принести только вред, так как фиксируя неточные движения, лишают исполнение естественного дыхания, что может привести к случайным остановкам в самых неожиданных местах. Прежде всего, представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, понять стилистические особенности произведения, характер, темп.

«Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать» - говорит Г. Нейгауз. О том, что работа над техникой - это умственный процесс, говорили и писали в своих работах выдающиеся педагоги - Тальберг, Лист, Н. Рубинштейн, Нейгауз. На что же необходимо обращать внимание, воспитывая интонационное мышление в работе над техникой.

Таким образом, в работе над любым технически сложным материалом необходимо прежде всего выявить в нем мелодическую взаимосвязь звуков. Не забывая при этом, что очень важно наличие хороших пальцев, а кисть, плечо, предплечье и корпус помогают им. О пальцевой тренировке никогда не следует забывать, но вести ее необходимо на другом уровне, ставя в зависимость от смысла произведения. Любой этюд Черни или Клементи-Таузи, не смотря на инструктивный характер, отличается ясной логикой развития и не лишен мелодической линейности. Задача педагога - помочь учащемуся объединить звуки в интонационно - правильные микро структуры, найти в них точки тяготения, определить моменты дыхания, т. е. сделать исполнение грамотным и осмысленным.

Мелодия помогает прежде всего определить естественную расчлененность музыки. Эта расчлененность сравнима с расчлененностью разговорной речи. Но в музыкальной речи этот процесс сложнее, так как говорить приходится пальцами, а они, естественно, не так подвижны и требуют продолжительной тренировки. Кроме того, музыкальная ткань

может быть настолько слитной, что не всегда сразу поддается расчленению на осмысленные единицы. Педагог с первых шагов обучения должен помогать ученику объединять звуки в законченные мотивы. Как пишет заслуженный учитель России Тимакин: «Прежде всего, развивая навыки разбора и разучивания пьес, следует с первых шагов добиваться, чтобы ученик воспринимал нотный текст сразу группами по 2-3-4 ноты в зависимости от того, как они укладываются в мотивы, такты или слова (если это песенка с текстом)» Тщательность детализации текста в работе над этюдами приобретает особенно большое значение, так как из-за значительной слитности фактуры и быстрого темпа ясность артикуляции в них легко нарушается.

Расстановка смысловых акцентов в изучаемом произведении зависит от многих причин: от стиля произведения, ритмической организации и индивидуальности самого исполнителя. Но научиться чувствовать динамический центр в любой фразе, и медленной, и быстрой ученик должен с детства.

В виртуозной музыке такие опорные точки очень важны. Они облегчают движение, т. к. ясная цель значительно упрощает ее достижение.

Однако необходимо не только знать куда вести пассаж, но и качественно его исполнить. В этой связи очень важен звуковой контроль. Осмысление точек интонационного тяготения в этюдах способствует разделению фактуры на различные звуковые планы. И это снимает звуковые перегрузки, экономит физические силы пианиста, что очень важно для исполнения виртуозных произведений.

Многоплановость в этюдах - пьесах требует особого внимания, определенных методов работы. Очень часто их фактура представляет собой сочетание ведущей мелодической линии, которая несет основную смысловую нагрузку, и сопровождения, таящего в себе, как правило, различные технические трудности. Достаточно сложно работать над произведениями, где мелодия и сопровождение тесно переплетены.

Второй план в художественных этюдах бывает технически сложен, и ученики нередко начинают учить его отдельно, забывая о подчиненном значении, т. е. учат вне связи с интонационно - смысловой основой мелодической линии. Мелодическая основа подскажет точные смысловые акценты, позволит найти моменты наибольшего напряжения и расслабления, а, следовательно, и естественное дыхание.

Как пишет Либерман в книге «Работа над фортепианной техникой» : «В работе надо постоянно проявлять настойчивость, не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально - технические задачи, пока они не будут разрешены». Очень важно научить ученика понимать природу

движений. В начале они будут просты и элементарны, как исполняемые пьесы и этюды. Но затем движения приобретут настоящую свободу и естественность.

Часто в работе приходится сталкиваться с совершенно неверными движениями в аккомпанементе типа вальса. Может выталкиваться 3-я доля или все три доли в такте - бас и аккорды берутся несколькими не объединенными движениями руки. В этом случае удобнее объединять, начиная не от первой доли, а как бы двигаясь к ней. Цепь аккордов движется к басу. Бас становится целью, результатом движения. Таким образом, взятие баса подготавливается, исключаются случайности.

Работа над интонационным осмыслением текста не должна разрушать представления о целом. Поэтому необходимо в начале разучивания проигрывать весь этюд в замедленном темпе. Это дает возможность охватить весь этюд в целом, хорошо понимая и точно выполняя все поставленные задачи, не забывая о перспективе. По мере закрепления навыков ускоряется темп, в связи с чем, укрупняются детали, подчиняясь все более обобщенным задачам. В процессе объединения предварительная тщательная детализация поможет и в очень быстрых темпах не позволять ученику играть небрежно, суетливо, вне авторского замысла.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

От преподавателя, у которого есть малоспособные учащиеся, требуется большая выдержка, терпение и большое желание развить, пусть скромные, задатки своего ученика.

Когда мы приступаем к работе с учениками необходимо учитывать влияние предшествующего обучения. Следует внимательно изучить личность ученика, тщательно проверить его навыки и знания. Необходим более или менее продолжительный срок, в течение которого на основе первой «пробной» программы педагог всесторонне проверяет весь музыкальный «багаж» ученика, отсеивает лучшее от худшего, проявляя при этом большую гибкость и доброжелательность.

Нужно уметь оценить все сколько-нибудь приемлемое из «наследства» педагога предшественника. Почти всегда педагогу приходится перевоспитывать учащегося, изменять усвоенные им ранее приемы, но очень важно при этом не критиковать, а, наоборот, учить новому, лучшему.

Необходимо хорошо продумать индивидуальный план. План - это больше чем список произведений, намеченных к изучению. План - это педагогический диагноз и прогноз. Такой план необходимо начать меткой, хорошо продуманной характеристикой учащегося. В ученике больше задатков, чем ясно определившихся качеств. От педагога

требуется не только видеть явное сегодня, но и улавливать робкое, неприметное - то, что сегодня едва пробивается, то чему, возможно, принадлежит будущее. Именно от педагога в большей мере зависит, расцветут эти ростки нового или же незамеченные, непоощренные завянут.

Малоспособным учащимся на первых порах можно завести дневник и записывать задание. Преподаватель должен давать небольшие по объему задания на дом, но требовать, чтобы они выполнялись очень точно и во время. Нельзя перегружать также учащихся информацией, стараться сделать для них задания понятными, конкретными и доступными для их понимания. Всячески поощрять хорошую работу.

Никогда не следует подходить к работе с такими учащимися с мыслью, что раз они менее способны, то и не стоит ставить больших задач. Педагогическое искусство состоит в способности преподавателя разрешать непредвиденные ситуации, возникающие на уроке, делать это интересно и ненавязчиво. Основные этапы ведения урока можно определить примерно так:

- 1) проверка домашней работы,
- 2) объяснение новой проблемы,
- 3) определение основных положений и правил для усвоения навыка,
- 4) определение методов работы, направленных на закрепление данного навыка путем самостоятельной домашней работы ученика,
- 5) демонстрация способа работы на одном или нескольких заданиях,
- 6) устное обобщение прорабатываемых проблем,
- 7) работа на дом - цель которой - закрепление соответствующего знания и навыка.

В работе с учащимися мы не можем надеяться, что они все станут исполнителями, но подготовить грамотных педагогов для ДМШ - это в наших силах. А для этого сам педагог должен многое знать и постоянно расширять свои познания, как бы трудно это ни было. Педагог должен помнить и о неразрывной связи обучения и воспитания. Всегда помнить об этом, воспитывать осознанно и планомерно. Прежде всего собственным примером. Мы всегда должны помнить, что педагог это не профессия, а образ жизни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б. Речевая интонация. М.-Л.: Музыка, 1965.
2. Гинзбург И. Современное искусство: проблемы и средства
3. Гольденвейзер А.Б. Пианисты рассказывают. М., Советский композитор, 1979.
4. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2003.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. 4-е изд.-М.: Музыка, 1982.
6. Фейнберг С. Мастерство пианиста, М., 1978.