

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры  
дополнительного образования детей  
“Детская школа искусств № 8 им. Н. А. Капишникова”  
Таштагольского муниципального района**

**Методическое сообщение**

**“Методика проведения урока по  
специальности в музыкальной школе”**

**Выполнил: Шевелева Н.В.**

**Преподаватель по  
классу фортепиано**

**Мундыбаш - 2015г.**

## Содержание

### Введение

1. Ознакомление с произведением.
  - 1.1 звукоизвлечение;
  - 1.2 аппликатура;
  - 1.3 темп.
2. Второй этап работы над произведением.
  - 2.1.фразировка;
  - 2.2.динамика;
  - 2.3.педаль.
3. Третий этап работы над произведением.

### Заключение

### Литература

## **Введение**

В творческом содружестве учителя и ученика, в их общей работе над произведением возникает множество вопросов. В какой последовательности прорабатывается произведение, начиная с первого прикосновения к нему и до вынесения на эстраду? В практике преподавания в музыкальной школе наиболее приемлемым является процесс, при котором выучивание произведения делится на 3 этапа:

1. Ознакомление с произведением и его разбор;
2. Преодоление как более общих трудностей, так и частных, связанных с исполнением деталей;
3. «Собирание» всех разделов произведения в единое целое, работа над ним.

Вместе с тем следует учитывать, что такое членение всё же весьма условно, т. к. на практике данные этапы работы не «только неразрывно связаны между собой и не могут быть точно разграничены, но нередко совпадают или взаимопроникают.

Рассмотрим весь ход работы над произведением.

**Ознакомление с произведением** очень важный для учащегося момент. Иногда оно известно ему по игре товарищей, записям, концертам, а может быть это новая музыка для него. Проигрывая его доступной для себя точностью, ученик воспринимает его в общих чертах. Пока ученик плохо читает с листа в младших и средних классах, полезно, чтобы педагог сам сыграл произведение, остановил внимание на основных выразительных особенностях. Более подготовленным учащимся также нелишне сказать несколько слов о характере произведения, указать на типичные трудности.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста. Грамотный, музыкально-осмысленный разбор - основа для дальнейшей правильной работы. Не нужно жалеть время на разбор, при этом неукоснительно выполнять все авторские пометки и указания. Следует разбирать произведение сначала небольшими относительно законченными построениями. Разбор каждой рукой отдельно нужен ученикам младших классов, но в сложных построениях должен применяться и более подготовленными. Но в тоже время и для второклассника можно найти легкие пьески, которые он сможет разбирать сразу двумя руками.

### **Звукоизвлечение**

Звучание при разборе, конечно, зависит от характера произведения и его основных выразительных особенностей. Однако в качестве общего положения можно указать на относительно большую, нежели понадобится впоследствии, полноту звучания и контролируруемую устойчивость звукоизвлечения.

Необходимо с самого начала обращать внимание на фразировку, иначе игра будет лишена смысла. Конечно, длительная работа над фразировкой будет проводиться позже, но начало ей должно быть положено при разборе.

### **Аппликатура**

Часто встречающийся недостаток при разборе - небрежное отношение к аппликатуре. Конечно, позже аппликатура может частично меняться, где-то понадобится её лучший вариант, но не это меняет существа вопроса. К решению аппликатурных вопросов должны привлекаться и сами учащиеся.

Вопрос о педали при разборе текста ученикам, недостаточно освоившимся с педализацией, следует вводить её позже, когда обеспечено знание текста и должное качество беспедального звучания.

Важный вопрос - игра на память. Правы те, кто считают, что значительную часть произведений полезно знать наизусть ещё в начале изучения. Это облегчает и ускоряет ход работы, ученик раньше приобретает ощущение эмоционального и физического удобства в исполнении.

Но с особой тщательностью следует относиться к разбору и выучиванию наизусть сложной по тексту музыки, особенно полифонической.

### **Темп**

Попытки преждевременного перехода к подвижным темпам плохо влияют на качество игры. Потому выучивание на память следует вести по отдельным построениям в медленном темпе; затем переходить к соединению их в более крупные части и далее - к медленному проигрыванию всего произведения. «Если человеку, когда он играет наизусть, сказать - играй

медленнее и ему делается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно не знает наизусть той музыки, которую играет, а просто наболтал её руками. Вот это набалтывание - величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться». С этими словами А. Б. Гольденвейзера нельзя не согласиться.

**Основное содержание II, этапа работы над произведением** заключается в следующих проблемах: звучание инструмента; фразировка; динамика и агогика; аппликатура; педализация.

Для учащегося (особенно не очень подготовленного) важен вопрос и о последовательности в работе. В практике некоторых педагогов встречается такой момент: прослушав сочинение, подготовленное к уроку учеником, он многим бывает не удовлетворён. Он много говорит о замеченных недостатках, иногда, подкрепляя слова показом на фортепиано, но, как видно из последующих домашних занятий, всё это не приносит должных результатов. Причина в том, что учащийся, получив сразу много замечаний, «запутался» в них. Целесообразнее педагогу остановиться на самом существенном, устранить главные на данном этапе упущения. Итак, проблема первая - звучание инструмента. Почти не встречаются случаи, когда учащемуся не надо учить произведения медленно, добиваясь глубокого звучания, хорошей опоры пальцев. Навыки такой работы нужно воспитывать с первых уроков. Важно научить любить самый обычный фортепианный звук - полный, мягкий, сочный, и привить потребность в таком звучании. Научить ученика опускать пальцы и руки «в клавиши», в рояль, «хорошо чувствовать клавиатуру», как бы преодолевая её сопротивление. Пока учащийся не владеет своими руками, ощущение опоры легче приобрести при работе над произведениями (или фрагментом) аккордового изложения, требующим наполненности звучания. Параллельно с работой над аккордовой фактурой нужно искать звучание, и связанное с ним ощущение при исполнении мелодической линии. Нельзя «давить» на клавиши - так создаётся вязкость звучания и прерывистость мелодической линии. Степень насыщенности и характер звучания зависят от содержания музыки, фактуры, регистра. Но даже быстрые, прозрачные по способу изложения эпизоды, не требующие густого звучания, нужно поучить в медленном темпе, более плотным, чем понадобится в последствии звуком.

### **Фразировка**

Только вдумчивое отношение к фразе позволит вникнуть в музыкальное содержание исполняемого. «В каждой фразе есть известная точка, которая логический центр фразы. Интонационные точки - это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых всё строится. Они очень связаны с гармонической основой. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой всё тяготеет, к которой всё как бы стремится. Это делает музыку более ясной, слитной, связывает одно с другим», - считал К. Н.Игумнов.

Нужно постоянно напоминать учащимся, что вести линию музыкальной фразы необходимо и при исполнении штрихом нон легато,

чувствовать фразу при паузах, которые не должны прерывать развитие произведения. Важный момент - ощущение дыхания в музыке. Без этого ощущения нивелируется начало и теряется выразительность следующего построения.

### **Динамика**

#### Поговорим о динамических средствах выразительности.

Шкала динамических градаций по существу бесконечна. Её богатство зависит от тонкости восприятия образного содержания и мастерства исполнителя. С динамикой связана тембровая сторона звучания. Учащемуся необходимо владеть различным форте, разнообразным пиано. При игре форте важно предостеречь учащегося от опасности преувеличений и чрезмерности. Педагогу надо способствовать тому, чтобы учащийся представлял безграничные звуковые возможности фортепиано и присущее ему звуковое благородство.

Иногда ученики младших и средних классов превратно понимают характер звучания пиано. Они начинают бояться самого звука инструмента, теряют ощущение опоры на клавиши и пиано «не звучит». Педагогу приходится разъяснять, что характер звучания и в пиано всегда определяется смыслом музыки, и требует особой точности прикосновения пальцев к клавишам.

*Sforzando* - это не резкий и не сильный акцент. Нужно обратить внимание ученика на смысловое значение *sf* в окружении *piano*, затем *forte*.

Аппликатура. Что должно стать для ученика определяющим при выборе аппликатуры? Первой будет мысль - сыграть так, как удобнее. Казалось бы верно. Однако нужно привить ученику правильное понимание термина «удобство»: оно должно определяться смыслом музыки. Удобной считается та аппликатура, с помощью которой лучше всего можно выразить авторскую мысль. Необходимо побуждать вслушиваться в различное звучание, достигаемое при исполнении разной аппликатурой, научить осознавать данное различие. Разумеется, ученик обязан выучить аппликатуру основных технических формул - гамм, арпеджио и т. д., и пользоваться ею. Но это лишь часть вопроса, т. к. даже в классических сонатинах и этюдах Черни встречаются моменты, когда мелодический рисунок пассажа или выразительность звучания заставляют отходить от этих канонов.

### **Искусство педализации**

Антон Рубинштейн так характеризует роль педали в фортепианной игре: «Педаль - душа рояля. Хорошая педализация - три четверти хорошей игры на фортепиано».

То есть, по мнению Рубинштейна всего одна четверть принадлежит артикуляции, интонации, агогике, динамике, темпу и т. д.

Заслуживают внимания некоторые методические соображения о педализации профессора Ленинградской консерватории Надежды Иосифовны Голубовской () совмещающей музыкально - исполнительский талант, музыкально-педагогическое дарование и углубленную научно-исследовательскую и методическую работу.

Обучать педализации нельзя. Можно воспитывать понимание музыки и педальное чутьё.

Запаздывающая педаль детьми усваивается легко. Учить играть гамму поп legato - одним пальцем и добиваться её связности и чистоты.

Вначале, конечно, ученику нужно подсказать, где взять педаль, но при этом обязательно, чтобы ребёнок сам проверил слухом, то ли получается, что намечено.

Вписывать педализацию в ноты на первых порах нежелательно, а в дальнейшем обучении очень вредно. Нельзя лишать ученика инициативы в очень важной и тонкой области. Вредно, чтобы ученик зрительно усваивал педализацию, чтобы импульс ноги подчинён был зрительному приказу отдельно от музыки в целом. Педаль управляется слухом. Это главное правило.

Учащийся должен знать для чего он педализирует, слухом и сознанием управлять «рулём звучания», тогда постепенно управление педалью становится бессознательным. Конечно, есть невнимательные ученики, для них возможно в ноты вписывать педальную идею. Как образно говорит Голубовская: дать урок на дом, как дают питьё «на вынос» вместе с бутылкой, но надо помнить, что запись педагога это только бутылка, а усвоить нужно содержимое, чтобы бутылку можно было потом выбросить.

В идеале - ни заучивать, не переучивать педализацию нельзя. Основа владения педалью - это навыки приспособления.

Педаль не должна заменять игры legato пальцами. Особенно важно в полифонической музыке, воспитывать мышечное ощущение длинных нот, заменяющее пианисту выдержанное дыхание. Мышечное legato, ощущение соединения в руке - смычок пианиста.

Техническую работу тоже нельзя производить на педали, потому что это будет мешать услышать динамические и ритмические соотношения. Но выучивать пьесу без педали, а потом прибавлять её - нецелесообразно и неверно. Уже при разборе произведения нужно включать педаль в общий комплекс звучания. Потом в рабочем порядке от неё можно и нужно отказаться. Нога, как и руки, должны помогать услышать верную музыку. Это возможно на ранних стадиях обучения. «Похороны куклы» Чайковского или «Маленький романс» Шумана требуют слитности, недоступной пальцам. Если ребёнок не овладел запаздывающей педалью этих вещей играть нельзя. А если он знаком с запаздывающей педалью, пусть сразу приспособляется к верному звучанию.

Прямая педаль нужна в «Вальсе» из «Детского альбома» Чайковского, чтобы подчеркнуть танцевальность и ритмичность пьесы. Эти два первичных вида вполне доступны детскому пониманию и усвоению. Баха лучше играть без педали, пока у ребёнка не появится потребность в ней. Тогда его можно направлять, поправлять, но никак не фиксировать педализацию. Приучать к владению неполным нажатием педали можно на ранних ступенях обучения - чем раньше, тем лучше.

«Играй с педалью» - так можно сказать ребёнку, который научился брать запаздывающую и прямую педаль. «А как»? - может спросить ученик.

Ответ: как хочешь, так и играй, как тебе нравится. А потом уже объяснить, в чём его ошибки. Нужно выработать у учащихся привычку pedalной инициативы. В более тонких и сложных случаях нужно вместе с учеником работать над pedalизацией, быть его дополнительными ушами, подталкивать его воображение. «Школа высшего пилотажа» в pedalизации - это когда pedal идёт «нога об руку» со всеми исполнительскими намерениями.

Выдающийся педагог, профессор, зав. Кафедрой фортепиано ГМПИ им. Гнесиных, Елена Фабиановна Гнесина в совершенстве владела методами музыкального обучения от начинающих до аспирантов. В вопросах pedalизации для Гнесиной неразрывно существовали два фактора: так называемая «pedальная интуиция» и координационный навык движения. «Все дети, свободно достигающие ногами до педали и умеющие прислушиваться к звучанию фортепиано - могут научиться хорошо pedalизировать» - так пишет Е. Ф. Гнесина в «Подготовительных упражнениях». Этапы работы над pedalю: 1 - правильное положение ног на педали; 2 - не расставаясь с pedalной лапкой, бесшумно нажимать и отпускать pedal, совершая оба движения равномерно; 3 этап – упражнения со звуком.

«Сначала нужно работать (каждой рукой отдельно) на одинаковых по длительности звуках, нажимая pedal на половине длительности». В следующем упражнении Е. Ф. советует снимать руку на паузе и слушать оставшийся звук на педали.

Далее: «pedаль, нажатая после звука, на два держится до появления нового звука и поднимается точно в момент возникновения этого нового звука на раз.

Совет о градациях в педали: «В piano нужно нажимать pedal легко, а в forte более глубоко».

Раздельная запаздывающая pedal должна создавать прозрачность в звучании, как бы «разряженность». Иногда она бывает «грязной» из-за того, что рано берётся.

### **Третий этап работы над произведением**

Воспитание у ученика способности слышать, охватить и целно исполнить произведение представляет важный раздел обучения. Уже в средних классах ДМШ ученик встречается с пьесами, написанными в простой трёхчастной форме. В связи с этим приходится говорить о характере и настроении I части, указывать на иное содержание середины (чаще всего контрастное) и, далее, на возвращение к музыке начала. Здесь нужно направить внимание ученика на то, чтобы реприза не была для него только повторением I части пьесы. Даже при точном повторении текста частей, нужно предложить вариант трактовки, при котором ощущалось бы развитие музыкальной мысли. Если в произведении содержится ряд кульминаций, необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости». Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своём месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием» - К. Н.Игумнов.

Надлежащее исполнение произведения не может быть достигнуто и без понимания выразительного значения его формы. Ученику должно быть известно, что форма неотделима от содержания, от замысла автора.

Значительно более серьезные задачи интерпретации ставят перед исполнителем сочинения крупной формы (сонатные циклы, сонатные аллегро, рондо, вариации) - часто сложные по своему строению, изобилующие многочисленными сменами настроений, разнохарактерными темами и эпизодами. Учащийся, ещё в школе начинающий знакомство с произведениями крупной формы и продолжающий работу над ними на всем протяжении своего обучения, постепенно приобретает в этой области необходимые навыки, усваивает принципы подхода к их изучению, особенности работы.

Любое сонатное аллегро требует отчетливого представления о его структуре и её единстве с конкретным содержанием. Уже при работе над экспозицией одну из основных задач учащийся должен увидеть в том, чтобы сочетать в исполнении относительную завершенность этого раздела с многообразностью. Надо подчеркнуть индивидуальные черты каждой темы, подчиняя в тоже время исполнение к общему музыкальному замыслу. Учащемуся необходимо знать (убеждаясь в этом на изучаемых произведениях), что в разработке с её противопоставлениям и видоизменениями различных образов, с вычлениением и развитием элементов музыкальной ткани часто особенно ярко раскрывается динамическое начало произведения. Чрезвычайно важно выявить выразительную роль к репризе, обычно имеющую большое смысловое значение. В репризе обязательно услышать появившиеся в ней новые черты, почувствовать, в частности, иную ладотональную окраску тем побочной и заключительной партий и в связи с этим их иной выразительный оттенок. Это поможет ощутить репризу как результат предшествующего развития, будет способствовать целостности восприятия и исполнения всего аллегро.

Изучение сочинений, написанных в каких - либо других формах, требует внимания к выразительным особенностям и этих структур. Пожалуй, наиболее трудно ведение общей линии развития и достижения цельности в форме рондо: периодичность повторения главной темы (рефрена) может придать исполнению монотонность и статичность. Поэтому надо помочь ученику найти особую прелесть и новизну в каждом проведении темы. При этом следует пояснять, что рефрены - при одинаковом тексте - воспринимаются и звучат по - разному в зависимости от предшествующего эпизода и их место в произведении; нужно лишь почувствовать новый оттенок в проведении каждого рефрена. Важно найти общую кульминацию и в рондо, вести к ней развитие музыкальной мысли.

В заключительный период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое. Осознанию исполнительских намерений может помочь знакомство с записями данного произведения; при сложившемся собственном представлении такое прослушивание нередко оказывается весьма полезным, способствуя уточнению в своих намерениях.

Очень важен темп исполнения. Определению темпа способствует авторские указания, понимание характера произведения, его стиля. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения.

Нужно также, чтобы ученик верно воспринял основную единицу длительности, определяющую временной пульс произведения. Добиваясь метроритмической точности исполнения какого - либо раздела, нередко приходится временно брать за единицу пульсации меньшую длительность, чем та, которая отвечает смыслу музыки и указана автором. Между тем при надлежащем исполнении единица временной пульсации должна совпадать с помеченным в нотах размером, а иной раз даже объединять несколько метрических долей в одну более крупную.

Научившись исполнять подвижное сочинение в требуемом темпе, учащийся, как известно, должен продолжать работу и в более медленном движении; это предохранит произведение от «забалтывания», а, кроме того, поможет закреплению в сознании играющего исполнительского плана во всех его деталях. Приходится не раз напоминать ученику, что медленное проигрывание с соблюдением всех частных исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясными; потом учащийся и сам убеждается в этом. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимума внимания.

Однако такая работа в медленном движении не должна вести к утрате представления о нужном темпе. Найдя, почувствовав его, учащийся должен его закрепить, чтобы всегда иметь возможность вновь к нему вернуться. При занятиях с учениками начальных и средних классов музыкальной школы нередко приходится над этим специально работать; элемент «потери» своего движения не исключается и у старшеклассников, а также в музучилищах. Иногда полезно, выучив произведение (в особенности - сложное для учащегося), временно отложить его, затем через некоторое время вновь вернуться к нему и тогда уже приступить к непосредственной подготовке и выступлению на эстраде. Это всегда вносит в исполнение элементы нового и, главное, восстанавливает свежесть его восприятия.

## **Заключение**

Завершая обзор основных разделов работы над музыкальным произведением можно сделать вывод, что тщательность, детализация требований, настойчивость учителя и ученика в их выполнении должны сочетаться с развитием исполнительского начала, с обучением именно исполнению, в котором музыкальное осмысление сочетается с эмоциональностью восприятия.

### **Список рекомендуемой литературы.**

1. Алексеев А. «Методика обучения игре на фортепиано» Музыка 1978
2. Булатова Л. Педагогические принципы Е. Ф. Гнессиной. Музыка 1976
3. Вопросы музыкальной педагогики. Выпуск 5. «Музыка» 1984
4. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста «Советский композитор» 1984
5. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано.
6. Благой Д. Д., Гольденвейзер Е. И. В классе А. Б. Гольденвейзера. «Музыка» 1986
7. Голубовская Н. «О музыкальном исполнительстве» «Музыка» 1985
8. Б. Милич «Воспитание ученика - пианиста» «Музична Украина» 1982
9. Шмидт - Шкловская «О воспитании пианистических навыков», «Музыка» 1985