

# Музыкальные способности и методы их развития

# Музыкальные способности и методы их развития

Музыкальные способности: сущность, структура. Способности как психолого-педагогическая категория. Музыкальные способности и их классификация. Музыкальная память и ритм как составляющие музыкальных способностей. Декламационный метод обучения и его воздействие на развитие музыкальных способностей начинающего пианиста.

## 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 ученика.

Современная методика обучения игре на фортепиано основывается на таких принципах обучения, при которых значительное внимание должно быть направлено на художественную сторону воспитания начинающего пианиста. Согласно этим принципам, надо с первых уроков приобщать ребенка к искусству, приучать внимательно вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания. Слуховое воспитание ученика должно осуществляться на художественном, доступном и интересном материале.

Для решения задач художественного воспитания учащегося на начальном этапе обучения используются различные средства. Это, прежде всего, рассказ, пояснение, иллюстрация. Особое впечатление на ученика производит чтение стихов для иллюстраций учебного материала, к примеру при изучении нотной грамоты. Стихи разнообразят урок и создают особое настроение, помогая излагать учебный материал в особо доступной и интересной форме.

Наряду с учебными задачами, к примеру, знакомством с основами музыкальной грамоты, на начальном этапе обучения необходимо особое внимание уделять развитию музыкальных способностей ученика – 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. Этот способ работы по развитию метроритма ученика сложился в практике работы педагога Перфильевой Ирины Дмитриевны и оказался весьма результативным. Он заключается в том, что педагог, по мере необходимости, включает в работу стихотворные тексты, что позволяет усилить воздействие на

ученика 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. Вопрос использования (декламации пианистом) декламационного. Итак, объектом данного исследования определен процесс начального обучения игре на фортепиано.

Предмет исследования – средства развития музыкальных способностей ученика.

Цель работы: произвести подбор необходимых материалов для использования декламационного метода в работе с начинающим пианистом.

Задачи:

Изучить литературу психолого-педагогического и методического направления по проблеме исследования.

Сделать выборку из имеющихся декламационных материалов для начального обучения игре на фортепиано.

Проверить целесообразность применения этих материалов в практической работе.

Обобщить материал, сделать выводы.

Гипотеза исследования: декламационный метод обучения, вероятно, окажет положительное воздействие на развитие музыкальных способностей начинающего пианиста, если в процессе работы будет использован специально подобранный комплект материалов для декламации, и применение метода в работе с начинающими пианистами в специальной литературе не освещен. Основной источник информации – методическая работа преподавателя Перфильевой И.Д. «Метод игры с параллельной декламацией исследования проблемы развития ритма в работе со студентами педагогического колледжа».

В этой работе говорится о том, что декламационный метод помогает решать ряд пианистических задач:

добиться четкой артикуляции, точного метроритма, ровности звучания;

вписать мелизмы;

достичь в игре обеими руками; текучести, непрерывности звучания и правильной группировки мотивов;

отработать скрытый голос в альтернативных басках;

усилить эмоциональное впечатление благодаря созвучности музыкальных и литературных образов;

поработать над выразительностью исполнения;

побудить студентов к творчеству;

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.

Описания метода в специальной литературе не обнаружено. В учебнике «методика обучения игре на фортепиано» А.Д. Алексеева есть краткое упоминание об игре с подтекстовкой. В учебном пособии А.Д. Артоболевской «Первая встреча с музыкой» рассказывается об опыте. Однако в исследовательском плане опыт педагогов не изучен в конкретной части – в работе с начинающими пианистами.

Итак, в решении проблемы развития музыкальных способностей зачастую проявляется потребность в поиске дополнительных средств воздействия на ученика. Одним из таких средств, вероятно, может быть декламация. Возникает вопрос о подборе систематизации материалов по теме, а также об изучении декламационного метода на предмет полезности в развитии чувства ритма и музыкальной памяти его будет систематичным.

В исследовании предполагается изучить литературу по вопросам способностей, в том числе музыкальных, а также по проблемам развития ритма, музыкальной памяти. Кроме того, в процессе изучения темы планируется рассмотреть вопрос использования декламации в практике самонаблюдения на предмет полезности и эффективности его применения для развития музыкальных способностей.

Предполагается провести работу по подбору и систематизации имеющихся декламационных материалов для применения в практике обучения начинающих пианистов, а также проверке целесообразности их использования. (средств вероятно, может быть декламация).

Методы исследования: анализ психолого-педагогической литературы, самонаблюдение, самодиагностика, обобщение педагогического опыта, сравнение, сопоставление, графический анализ, обобщение.

По направленности данное исследование определено так: практического характера с элементами экспериментальной работы. В фортепианной литературе встречаются материалы с использованием стихов, в частности при изучении нотной грамоты. Однако, нет пособия, в котором эти материалы были бы собраны воедино, их, кстати, недостаточно.

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. Значимость темы данного исследования состоит в том, чтобы сориентировать в практике материалов декламационного характера для работы с начинающим пианистом.

По завершению исследования предполагается сделать выводы о целесообразности применения декламации как средства развития музыкальных способностей.

Глава 1. Музыкальные способности человека. Их представление в общественной и специальной литературе.

### 1.1 Способности как психолого-педагогическая категория.

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.

В.В. Богословский в учебном пособии «Общая психология» утверждает, что при прочих равных условиях способный человек получает максимальные результаты по сравнению с менее способными людьми. Высокие достижения способного человека являются результатами соответствия комплекса его нервно-психических свойств требованиям деятельности.

Высокая деятельность сложна и многогранна. Она предъявляет различные требования к психическим и физическим силам человека. Если имеющаяся система свойств личности отвечает этим требованиям, то человек способен успешно и на высоком уровне осуществлять деятельность. Если такого соответствия нет, то у индивида обнаруживаются неспособность к данному виду деятельности. Вот почему способность нельзя свести к одному какому-либо свойству (хорошее цветоразличение, чувство пропорции, музыкальный слух и т.п.).

По мнению В.В. Богословского, способность – синтез свойств человеческой личности, отвечающей требованиям деятельности и обеспечивающие высокие достижения в ней. Так же В.В. Богословский выделяет виды способностей по их направленности, или специализации. В этом плане в психологии обычно различают общие и специальные способности.

Под общими способностями понимается такая система индивидуально-волевых свойств личности, которая обеспечивает относительную легкость и продуктивность в овладении знаниями и осуществлением различных видов деятельности. Общие способности есть следствие как богатого природного дарования, так и всестороннего развития личности.

Под специальными способностями понимают такую систему свойств личности, которая помогает достигнуть высоких результатов в какой-либо специальной области деятельности, например, литературной, изобразительной, музыкальной, сценической. К специальным способностям следует отнести способности практической деятельности, а именно: конструктивно-технические, организаторские, педагогические и другие способности.

Таким образом, каждая деятельность предъявляет определенные требования и к общим, и к специальным способностям.

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, выявившееся у ребенка математические способности ни в коей мере не являются гарантией того, что ребенок станет великим математиком.

Однако знания, умения и навыки остаются внешними по отношению к способностям только до тех пор, пока они не освоены. Обнаруживаясь в деятельности по мере их освоения личностью, способности развиваются дальше, формируя в деятельности своего структуру и своеобразие.

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

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

Не всякая деятельность развивает способности личности. Поскольку деятельность индивида не всегда может дать простор для развития способностей, то между нею и способностями существует известное расхождение. Это означает, что в каком-то отношении способности шире выполняемой деятельности, поскольку они содержат в себе потенцию новой деятельности. С другой стороны, реальная деятельность оказывается шире способностей, необходимых для конкретного ее вида. В связи с этим способности можно разделить на актуальные и потенциальные.

Потенциальные способности не реализуются в конкретном виде деятельности, но способны актуализироваться при изменении соответствующих социальных условий. К актуальным, реализованным способностям относят не только те, которые реализуются и развиваются в тех или иных видах деятельности, но и те, которые необходимы в данный момент и реализуются в настоящем конкретном 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.

Нужно сказать, что кроме двух больших групп способностей, существуют так называемые подгруппы. Это такие способности, как литературные, математические, интеллектуальные и другие.

Авторы книги «Психология»: И. Дубровина, Е.Е. Данилова, А.М. Прихожан высказывают мнение о двух уровнях развития способностей. Они выделяют репродуктивный уровень и творческий. Человек, находящийся на первом уровне, т.е. репродуктивном, обнаруживает высокую способность овладевать высокой способностью умением вести деятельность и осуществлять ее по предложенному образцу, в соответствии с предложенной идеей. На втором уровне развития способностей – творческом, человек создает новое, оригинальное.

В процессе деятельности человек «переходит» с одного уровня на другой.

Соответственно изменяется и структура его способностей. Как известно, даже очень одаренные люди начинали с подражания, а затем только по мере приобретения опыта, проявляли творчество.

Учеными установлено, что не отдельные способности как таковые непосредственно определяют возможность успешного выполнения какой-либо деятельности, а лишь только по мере приобретения того своеобразия сочетания этих способностей, которые характеризуют данную личность.

Одной из важнейших особенностей психики человека является возможность чрезвычайно широкой компенсации одних свойств другими, вследствие чего относительная слабость какой-нибудь одной способности вовсе не исключает возможности успешного выполнения даже такой широкой деятельности, которая наиболее тесно связана с этой способностью. Недостающая способность может быть в очень широких пределах компенсирована другими, высокоразвитыми у данного человека. Б.М. Теплов подчеркивал важность выдвижения и разработки рядом зарубежных психологов, и, в первую очередь, В. Штерном, понятие компенсации способностей и свойств.



Отдельные способности не просто сосуществуют друг с другом. Каждая способность изменяется, приобретает качественно иной характер в зависимости от наличия и степени развития других способностей. Л.С. Выгодский писал: «Каждая наша «способность» работает на самом деле в таком сложном целом, что, взятая сама по себе, она не дает и приблизительного представления о настоящих возможностях ее действия. Человек со слабой памятью тогда, когда мы исследуем в изолированном виде, может показаться запоминающим лучше, чем человек с хорошей памятью, просто в силу того, что память никогда не выступает сама по себе, но всегда в тесном сотрудничестве со вниманием, общей установкой, мышлением – и совокупное действие этих различных способностей может оказаться совершенно независимым от абсолютной величины каждого из слагаемых».

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.

Формирование и развитие способностей человека невозможно без овладения им продуктами человеческой культуры, без усвоения способностей многих поколений, которые зафиксированы в культурном наследии. Овладение достижениями общественного развития, «перевод» из в «свои» способности совершаются через других людей, т.е. в процессе общения, являющимся по своей функции процессом воспитания.

Кроме того, чтобы овладеть предметами, воплощающими человеческие способности, сложившееся в развитии общественно-исторической практики, индивид должен осуществить активную и адекватную деятельность по отношению. Однако было бы неверно утверждать, что индивид усваивает все содержание человеческой культуры. Достигнутый уровень культурного развития страны, хотя и влияет на развитие способностей, но прямо и непосредственно не определяет их. Более того, развитие способностей определяется не столько продуктами

человеческой культуры, сколько деятельностью человека по их присвоению. Способности человека развиваются в деятельности.

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод: чем больше различных видов деятельности в жизни человека, тем больше развиты его индивидуальные способности.

## 1.2 Музыкальные способности и их классификация.

Важнейшей в теории способностей является проблема их развития. С.А. Рубинштейн писал, что вопрос способностей должен быть слит с вопросом развития. Развитие человека в отличие от накопления «опыта», овладение знаниями, умениями, навыками, - это и есть то, что представляет собой развитие как то новое, в отличие от «накопления» знаний и умений.

Б.М. Теплов очень четко проводил мысль от том, что способности существуют лишь в развитии, и назвал абсурдным понятие «неразвивающаяся способность».

Так что же такое способности? Способности – это индивидуальные особенности личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определенного рода деятельности, не сводятся к знаниям, умениям, навыкам, обнаруживаются в быстроте, глубине, прочности овладения способами и приемами деятельности.

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.

Другие авторы разграничивают понятие способностей и пригодности к деятельности, включая в структуру пригодности не только способности. Но и общие психологические условия, необходимые для успешного выполнения деятельности, к числу которых относятся: мотивация, характерологические особенности, психические состояния, знания, умения, навыки.

Способности можно классифицировать следующим образом:

музыкальные;

лингвистические;

интеллектуальные;

творческие.

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.

Н.А. Ветлугина в монографии «Музыкальное развитие ребенка» делит музыкальные способности на :

музыкально-эстетические;

специальные.

Соглашаясь в целом с этой классификацией, В.Д. Остроменский предлагает расчленить музыкально-эстетические способности на эмоционально- и рационально-познавательские, т.е., фактически, выделяет эмоциональную сторону музыкальности.

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 индивида имеет место рассогласование некоторых признаков: отличные творческие способности при плохой музыкальной памяти, общая любовь к музыке при слабом слухе.

Уроки музыки 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.

Изучая проблему музыкальности и музыкальных способностей, необходимо рассмотреть такие важнейшие теоретические вопросы, как соотношение биологического и социального в музыкальных способностях, структура, онто- и филогенез музыкальности, возможность и закономерность ее формирования.

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.

Большинство исследователей признает решающую роль обучения и воспитания в развитии биосоциального свойства личности – музыкальности, в котором роль знатоков велика по сравнению с другими видами способностей.

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 человека. Включаясь в слова личности в целом, вызывая полноценное переживание музыкальных образов, музыкальность укрепляет эмоционально-волевым тонус человека, 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.

К. Спинор, напротив, рассматривал музыкальность как совокупность отдельных, не связанных между собой «талантов», которые сводятся в 5 больших групп:

музыкальные ощущения и восприятие;

музыкальное действие;

музыкальная память и музыкальное воображение;

музыкальный интеллект;

музыкальное чувство.

Однако в основе музыкальных склонностей, по мнению К. Спинора, лежат сенсорные музыкальные способности, которые могут быть представлены у индивидов в различной степени и точно измерены с помощью специальных тестов.

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.

Вопрос о структуре музыкальности, который Б.М. Теплов считал одним из самых сложных, остается открытым до сих пор. Сейчас, правда, уже не спорят о том, единое ли свойство музыкальность, или это комплекс способностей.

Дискуссионным остается – из каких компонентов состоит этот комплекс. Современные исследователи сходятся на том, что способности, входящие в «ядро» музыкальности это:

ладовое чувство;

способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями;

музыкально-ритмическое чувство.

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 немusическим 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 школьников 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.

Представляю краткую характеристику музыкальных способностей.

Последовательность развития звуковысотного слуха и чувства лада.

Этот вид музыкальных способностей подразумевает под собой восприятие регистров в процессе слушания произведений, так же и восприятие и воспроизведение звуков по высоте в ярких образных интонациях, мотивах, мелодиях; осознание выразительности направленности направления движения мелодии. Последовательное знакомство со ступенями лада и освоение лада через характерные ладовые интонации (V, и III, I и III) в несложных песнях и пьесах для простейших звуковысотных инструментов.

Осознание роли лада в создании общей эмоциональной окраски музыки, противопоставления мажора и минора как средства отражения света и тени, радости и горя.

Осознание значения лада как средства воплощения музыкального образа, связи лада с другими элементами музыкального языка (эти представления можно формировать на основе наблюдения за развитием).

Последовательность развития чувства ритма.

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). Формирования 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 в связи ритма с другими элементами музыкального языка.

Последовательное развитие чувства музыкальной формы (чувства целого).

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 слушания.



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. Спосибин 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.

Изучив теоретические вопросы общего порядка, приступаю к рассмотрению конкретных понятий, которые составляют основу данного исследования. Речь идет о таких музыкальных способностях как ритм и музыкальная память.

### 1.3 Музыкальная память и ритм как составляющие музыкальных способностей человека.

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.

Попробуем подробнее рассмотреть понятие «память».

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

Ни одна другая психическая функция не может быть осуществлена без участия памяти. И сама память немыслима вне других процессов. И.М. Сеченов отмечал, что без памяти наши ощущения и восприятия, исчезая бесследно по мере возникновения, оставляли бы человека вечно в положении новорожденного.

Изучения памяти был одним из первых разделов психологической науки, где был приложен экспериментальный метод: были сделаны попытки измерить изучаемые процессы и описать

Авторы учебного пособия «Психология» И.В. Дубровина, Е.Е. Данилова, А.М. Прихожан утверждают, что в основе деятельности памяти лежат так называемые связи -

Ассоциации. Ассоциация – это связь между отдельными представлениями, при которой одно из этих представлений вызывает другое.

Предметы или явления, связанные в действительности, связываются и в памяти человека. Запомнить что-либо – значит связать запоминаемое с чем-то, вплести то, что надо запомнить, в сеть уже имеющихся связей, образовать ассоциации. Есть несколько видов ассоциаций, которые выдвигают авторы учебного пособия «Психология»:

по сложности: восприятие или мысль об одном предмете или явлении влечет за собой припоминание других предметов или явлений, смежных с первым в пространстве или во времени;

по сходству: образцы предметов, явлений или мысли о них вызывают воспоминание о чем-то сходным с ними. Эти ассоциации лежат в основе поэтических метафор;

по контрасту: ассоциируются резко различные явления – шум и тишина, доброе и злое и т.д.

Память связывает прошлое человека с его настоящим, обеспечивает единство личности. Человеку надо много знать и много помнить, с каждым годом жизни все больше и больше. Книги, записи, магнитофоны, карточки в библиотеках, компьютеры позволяют человеку помнить, но главный его помощник – это его собственная память.

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 непроизвольную 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. Непроизвольная память – не иссякающий источник познания. В развитии памяти непроизвольное запоминание предшествует произвольному. Очень важно понять, что человек непроизвольно запоминает не все подряд, а то, что связано с его личностью и деятельностью. 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 сохранения материала. Здесь важны установка запомнить надолго, необходимость этих сведений для будущего, их личностная значимость для человека.

В процессе развития человека относительная последовательность становления видов памяти выглядит примерно так (составитель И.В. Дубровина):

1.

Двигательная

Эмоциональная

Образная

Смысловая

2.

Непроизвольная

Произвольная

3.

Кратковременная

Долговременная.

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

Вывод: 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 следующее трактование 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 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 игре 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 слышания 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-Дружкевич, предлагающий 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.

В исследовании вопросов развития музыкальных способностей я познакомилась и изучила специальную литературу о музыкальной памяти, что побудило меня к рассмотрению темы исследования в конкретном направлении – в применении декламационного метода для развития музыкальной памяти и ритма. 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.

Ритм – временная структура любых воспринимаемых процессов.

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

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 (учеными обнаружены сложные нейрофизиологические ритмы в работе мозга). 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. Итак, 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», Цыпин Г.Н. 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 музыкальной педагогики 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.

Суть в том, что неразвивающихся способностей в природе не существует и существовать не может. Итак, чувство музыкального ритма развиваемо. Другой вопрос в какой степени оно может быть произвольно воспитуемо, каковы в данном случае пределы эффективности практической действенности соответствующего педагогического вмешательства.

Итак, ритм в музыке – категория не только времяизмерительная, но и эмоционально – выразительная, шире-образно-поэтическая, художественно-смысловая.

Как известно, человек постигает, осознает содержание музыки в различных видах музыкальной деятельности, начиная со слушания ее. Но особенно интенсивно, углубленно он проникает в смысл музыкальной речи в процессе собственного исполнения, стимулирующего наиболее активные, обостренные формы музыкального переживания. Именно в ходе исполнительской деятельности перед музыкантом раскрываются те нюансы творческой мысли композитора, которые в иной ситуации могли бы остаться и не раскрытыми.

Творческая, согретая чувством воспроизведения музыки (нередко только оно!) как раз и дарит играющему непосредственно ощущение ритмической жизни музыки, ощущений, которое подчас навеивается и бывает неразрывно связано с интуитивным проникновением в поэтический образ.

Из сказанного вытекает, что художественно – содержательное исполнение музыки создает естественные предпосылки для воспитания и развития музыкально-ритмического чувства,

понимаемого как способность активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального движения.

Далее, чувства музыкального ритма – и это его вторая характерная особенность – двигательно-моторно в своей основе.

Специальными исследованиями доказано, что ритмическое переживание музыки всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями. Иными словами, музыкально-ритмическое переживание человека так или иначе опосредуется его мышечным чувством.

Э. Жак – Далькроз писал, что без теменных ощущений ритма не может быть воспринят ритм музыкальный. В образовании и развитии чувства ритма участвует все наше тело.

На основе этих предпосылок были построены – строятся и по сей день различные системы ритмического 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.

Собственное исполнение музыки, ярко высвечивая эмоциональное содержание ритма, с одной стороны, предоставляет двигательно-моторную опору, прокладывает кратчайшие пути в направлении развития и совершенствования музыкально-ритмического чувства.

Большую роль в музыкально-ритмическом воспитании играет выработка у учащегося ощущения ритмического стиля музыки, понимания специфических черт и особенностей этого стиля. Для каждой эпохи, исторического периода характерен определенный музыкальный ритм; любая сильная композиторская индивидуальность своеобразна и неповторима, в частности, и в том, что касается организации звуковых концепций во времени (т.е. метроритма). Иными словами, каждый стиль характеризуется своими особенностями ритмики, обусловленными содержанием музыки и зависимыми от характера воспроизводимых волевых процессов, а также от роли, которую они играют в сложном комплексе отображаемых технических явлений. Такого рода позицию высказывал музыкант Х.С. Кушнарев.

Применительно к задачам музыкальной педагогики рассматриваемый вопрос преломляется так: чем больше различных ритмических стилей познано, освоено, эстетически пережито учащимся – музыкантом, тем больше появляется оснований говорить о законченности «энциклопедичности» его музыкально-ритмического воспитания.

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.

Итак, восприятие и воспроизведение темпа, акцента и временных соотношений длительностей объединяются, спаянные диалектическим чувством, в первичную музыкальную способность

По существу, ни один из видов игровой деятельности – от ритмически организованного сопоставления двух сложных звуков и далее – не сможет здесь иметь места, если играющий окажется неспособным внутренне ощутить и воссоздать равномерность чередования одинаковых временных долей.

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. Вместе с тем со всей определенностью подчеркнем: речь шла до сих пор лишь о предыстории развития чувства музыкального ритма.

Глава II. Декламационный метод обучения и его воздействие на развитие музыкальных способностей.

### 2.1 Декламация как фактор саморазвития 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.

Этот метод был предложен мне педагогом во время работы над текстом в полифонии (И.С. Бах, Прелюдия Fis-dur из 1 тома ХТК) для точной передачи ритма и для выработки ровности.

Нотный пример №1 стихотворение М.Ю. Лермонтова «Тучи»:

Тучки небесные, вечные странники!

Степью лазурною, цепью жемчужную

Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники,

С милого севера в сторону южную.

Чтение стихотворного текста параллельно с игрой позволило моментально исправить неточности в ритме, и решить ряд других задач – добиться ровности, качества звучания ансамбля между партиями обеих рук, а также решить задачи текучести, непрерывности звучания, проработать над артикуляцией. Кроме того, восприятие музыкального образа усилилось за счет того, что литературные и музыкальные образы созвучны. Философская природа музыки И.С. Баха в данном случае вполне удачно сочетается с философской природой Стихотворения М.Ю. Лермонтова. Оба автора особенно тонко чувствуют и передают глубокие переживания человека, наводят на размышления о смысле бытия, обращаются к внутреннему, духовному миру человека.

Передам свои ощущения от работы в совместном выражении музыкального и поэтического образа. Помимо решения ритмической задачи, я почувствовала особую поэтичность, необходимую в игре. Возвышенность образов и неповторимая красота этих двух высокохудожественных произведений наполнили меня особой одухотворенностью, побудили к творческим исканиям, помогли особенно сосредоточиться на звуке, дали большой эмоциональный заряд, так необходимый для исполнения. Я ощутила особую пульсацию в музыкальном произведении. В отличие от работы с метроритмом, который дает лишь сухое мерно отстукивание, применение декламационного материала есть главное преимущество – выразительность. В последующих исполнениях в рамках репетиции я повторяла текст мысленно во время игры. Особенно важно, что параллельное включение декламации обостряет слух, помогает с помощью дикции поработать над артикуляцией – четким произношением звука.

Другой пример. К. Черни Этюд опус 299 № 4 – нотный текст № 2. В работе над ритмом, артикуляцией Ирина Дмитриевна предложила стихотворный текст, сочиненный ею специально для выполнения этого вида работы.

Вот стаи журавлиные

Летят по небу синему

Зовут в края красивые,

Где песни соловьиные,

Пускай летят и кружатся!

Придет зима, завьюжится,

А мы пойдем на улицу,

Не страшно – не застудимся.

Кристаллики – снежиночки,

На реках – льды и льдиночки,

Вот зимние картиночки

Как радости снежиночки.

Заснежено, завьюжено,

В природе все застужено,

На окнах – иней – кружено



И печь гудит натружено...

И пусть мороз прокатится,

Пройдет зима – заплачется,

В капли порастратится

Придет весна, подкатится.

Ручьями да распутицей

Весна – природы спутница,

Нам лучшая попутчица,

С весною жизнь улучшится,

Да, время возвращается,

Природа оживляется,

А день уж прибавляется,

И птицы возвращаются,

Вот стаи журавлиные

Летят такие длинные,

Скучали на чужбине вы

Летите к нам, любые

Летите к нам сюда!

Так в вечном ожидании

Тепла, весна и мая мы.

Все – в трепетном внимании,

В природе – понимание

Стремимся к продолжению

И вечному движению

Все – в трепетном волнении

В высоком вдохновении.

Дарим свои улыбочки

И звуки – как слезиночки.

Сыграем как на скрипочке

Про вечные картиночки

И эти откровения,

Как радости мгновения

Разбудят вдохновение,

И в вместе с ним – движение.

О, муза фортепианная

Ты – самая желанная

Природа музыкальная

Для пианиста главная,

Как вечная весна!

(И.Д. Перфильева «Вечное движение»)

Стихи располагают к определенности, четкости в проговаривании, в них есть особая непрерывность, которая необходима в игре. Этот пример помогает в объединении текста, дает почувствовать форму, законченность эпизодов. Но удивительно созвучно по тематике с бесконечностью в движении музыки.

С помощью декламации в данном случае помимо четкости, качества звукоизвлечения, осуществляется задача декламационности музыкального языка, музыкальный материал воспринимается как выразительно-речевой, а кроме этого, появляется эмоциональное

воздействие. В этом примере благодаря применению стихотворного текста решаются и технические задачи.

Таблица № 2 показатели темпа запоминания наизусть

Время

Освоение наизусть обычным способом

Освоение наизусть с помощью декламации

10

2

8

15

4

12

20

6

16

25

8

20

30

10

24

35

12

26

40

14

28

50

16

32

Таблица № 1 Показатели темпа запоминания

Музыкальный материал: И.С. Бах Прелюдия и фуга Fis – dur из ХТК

Время

Освоение наизусть обычным способом

Освоение наизусть способом декламации

7 мин.

2

4

15 мин.

4

8

20 мин.

6

12

30 мин.

8

16

№

п/п

Музыкальный материал

Освоение наизусть обычным способом

Время

На

Запоми

нение

Освоение наизусть с помощью декламации

Время на запоминание

1

И.С. Бах Прелюдия XIII (I том ХТК). Такты № 1-8

(«Тучки небесные»)

При многократном проигрывании из игры выпадали такты целиком

30 мин.

Этот вид работы был результативней, т.к. на каждый такт приходился поэтический текст

15 мин.

К. Черни этюд от 299 № 14 такты 1 – 16

(«Вот стоя журавлиная»)

При многократном проигрывании установка была сделана на выигрывание всех нот в такте верно наизусть. Не помогала даже игра в медленном темпе. Наизусть текст «не шел».

50 мин.

Этот вид работы позволил переключить внимание на произношение поэтического текста вместе с музыкальным.

20 мин.

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.

Таким образом, мне удалось ощутить на себе полезность данного метода работы. В вопросах метроритмической неустойчивости и темповой неоднородности данный метод дает мгновенный положительный результат!

Кроме вышеизложенных вариантов применения, педагог предлагает использовать стихосложение в работе над выразительностью исполнения. Аналогии, параллели с литературными текстами дают особенно ясную картину выразительности, и формирование фразировки в динамическом смысле становится особенно понятно.

Пример логических ударений во фразе:

Я помню чудное мгновение.

Я помню чудное мгновение.

Я помню чудное мгновение.

Я помню чудное мгновение.

Так и в музыке в зависимости от расположения кульминаций меняется смысл. Музыкальное развитие, его законы и логика строится по аналогии с литературным, что упрощает работу с фразировкой.

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.

Обобщая вышеизложенное, еще раз подчеркиваю полезность метода, который дает мгновенный результат в решении музыкальных, художественных, технических задач в работе над фортепианном произведением.

Следует заметить, что литераторы используют музыку для того, чтобы еще более выразительно передать поэтический образ. Здесь просматривается особое взаимодействие литературы и музыкального искусства.

Возвращаясь к методам воздействия на ученика с помощью ритма в музыке и танце следует подчеркнуть, что Жак Далькроз начинал свою работу с параллельного включения моторики, движения, а затем, обобщая подчеркивал художественное значение метода, предостерегал от использования в чисто двигательном, техническом плане. От моторики – к художественному выражению.

В работе с использованием метода игры с параллельной декламацией Ирина Дмитриевна переводит работу от чисто технической задачи к высокохудожественному восприятию в целом.



Проанализировав результативность метода, проработав его на себе, я почувствовала потребность в исследовании в этом направлении. Это стало возможным с момента начала практики по специализации.

Сначала нам удалось определить задачу узкоспециальной направленности – для выработки чувства ритма у учащихся. К этому привела опять-таки необходимость.

Ученица, с которой я работаю на практике, на мой взгляд, недостаточно понимает и чувствует ритмическую природу. К примеру работа со счетом вслух не дает должного результата, ошибки в просчете длительностей все же имеются, появляются то в одном, то в другом месте. Мы очень долго отрабатывали ритм в пьесе Т. Самотринской «Пастух играет», использовали традиционные способы отработки ритма – прохлопывание, простукивание со счетом и другие, которые описаны в традиционной методической литературе. Так, на начальном этапе обучения рекомендуется выработать у учащегося ясное ощущение счетной единицы (пульсации), с помощью подсчитывания вслух и про себя, отбивать, тактировать, считать более мелкими длительностями, сравнивать темп с начальным, (если есть отклонения). Однако эта работа не привела к предполагаемому результату.

И здесь мы включили метод декламации. Сначала ритмическое проговаривание, в котором четвертные ноты произносятся ровно, а половинные – с удвоением гласных

Затем с произвольным текстом

Внимание ученика направлено на слово «белый» - в быстром проговаривании.

Далее

Слова – восьмые – на слово «белый», что помогает ученику запомнить по смыслу. Техническая отработка ритма осуществляется в данном случае без образной параллели. Замечаем, что переключение внимания на сопроводительный текст дало мгновенный результат в работе над ритмом. Применение стихотворных текстов в других учебных ситуациях довольно разнообразно. К примеру, в изучении аппликатуры в гамме. Педагог предлагает ученику сопроводительный текст – подсказку:

Параллельное движение

Я освою, без сомнения,

В левой пальцы – третий, первый,

В правой – третий, как и в левой.

Кроме того, в этих словах есть психологическая установка: «Я освою без сомненья».

Направленность движений рук передается словами:

Все куда-то разбежались

Заскучили и примчались

Левая рука      правая рука

В расходящемся движении

Все в зеркальном отражении

(то есть аппликатура – зеркальна)

5 4 3 2 1 3 2 1    1 2 3 1 2 3 4 5

Образно передается темп гамме с помощью стихов:

Очень медленно и тихо

Здесь прошла одна слониха.

(темп медленный)

А за ней бежит слоненок,

Заплетается спросонок.

(темп быстрее)

Пальцы ставлю по порядку,

С ними делаю зарядку.

(еще немного быстрее)

Если можно, чуть быстрее,

Так, конечно, веселее.

Каждое следующее повторение гаммы

Наши пальцы не скучали

идет в более быстром темпе

Все как следует сыграли!

Так с помощью декламации в игре гамм решаются вопросы: - ровности, четкости, определенности в звуке;

отработки разных темпов с помощью словесных пояснений (слониха, слоненок или прямое указание сыграть побыстрее),

аппликатуры, с использованием словесных подсказок,

осмысление направление движений рук (все куда-то разбежались),

В освоении приема игры legato на практике мы использовали упражнения системы постепенного освоения техники legato разными пальцами, есть слова, дающие образ:

методическое назначение

№ 1

№ 1

Ветерок игриво

(отрабатывается плавность

Листьями звенит,

в игре legato)

Плавно и красиво

Музыка звучит

№ 2

№ 2

Мяу, мяу – серый кот

(отрабатывается пиано)

Спел так тихо и без нот.

Мяу, мяу, - эту песню

С ним котенок пропоет

№ 3

№ 3

Нежно песенку пою,

(исполнение dolce – нежно)

Очень музыку люблю

№ 4

№ 4

Баю, баю, баю, - бай

(в характере колыбельной)

Спи мышонок, засыпай

№ 5

№ 5

Цапля важная прошла

(отработка legato в скачках

И лягушку не нашла

на октаву, терцию)

А с лягушкой – лягушонок,

Он расплакался спросонок

№ 6

№ 6

Упражнение играю,

(стихи помогают понять

Свои пальцы обучаю,

назначение упражнений

Надо их тренировать

и необходимость

На legato все играть

тренировки пальцев)

№ 7

№ 7

Мяу, мяу, мама - кошка!

(отработка legato на 5

Что случилось, милый крошка?

пальцах, осмысление

Я залез под эту шляпу,

регистрации в работе

Зацепил за нитку лапу!

рук)

Позову скорее папу,

Он поднимет эту шляпу.

№ 8

№ 8

Побежали за ворота

(развитие беглости

И увидели енота

пальцев в игре legato)

Испугался сам енот,

Убегает от ворот.

№ 9

№ 9

Не смотри на цифры хмуро

(отработка смены

Поучи аппликатуру.

позиции в гамме)

Ты узнаешь очень скоро

Пальцы гаммы – до мажора

№ 10

Листки падают, с ветром закружатся,

С гаммою пальчики скоро подружатся.

Я подскажу им: здесь в левой на первый,

А в правой – на третьей, второй и на первый

№ 10

(отработка аппликатуры в

прямом движении в гамме

с помощью повторения

звука с подсказкой

аппликатуры в стихотворном

тексте)

Проблема освоения нот в басовом ключе была очень быстро решена с помощью стихотворения И.Д. Перфильевой:

Ты басы запомни точно:

Соль, си, ре, фа, ля – построчно,

Между - ля и до, ми, соль,

Си – над всеми как король.

Все эти упражнения и отрабатывались с ученицей в ходе практики. Результаты диагностики представлены в таблице:

Музыкальный материал

Отработка legato без текста

Отработка legato с использованием декламации

Упражнение на legato

1. «ветерок игриво»

Нет выразительности, плавности в игре.

Появилась выразительность, плавность, ровность

2. «Мяу, мяу серый кот».

Нет пиано

Отработка пиано пошла успешнее

3. «Нежно песенку пою»

Исполнение грубое, нет певучести

Созвучно тексту, исполнение получилось певучим, нежным, плавным

4. «Цапля важная прошла»

Много ненужных лишних движений рук

Движения рук более сложные

5. «Баю – баю»

Не в характере, нет legato

Непрерывное legato, появился характер колыбельной

6. «Упражнение играю»

Нет четкости, ровности в игре

Четкость, ровность, непрерывность в звучании



7. «Мяу – мяу, мама – кошка»

Одинаковая окраска тембровая

Игра рук по ролям дала разную тембровую и динамическую окраску

8. «Побежали за ворота»

Нет четкости

Появилась четкость, пальцы играют более слаженно

9. «Не смотри на цифры хмуро»

Не выходит смена позиций пальцев

Смена позиций отработана хорошо

10. «Листки падают»

«путаница» в аппликатуре

Подтекстовка помогла сориентироваться в аппликатуре

Как видно в таблице, декламационный метод дал существенно другой качественный результат.

Обобщая вышеизложенное, делаем вывод о том, что метод игры с параллельной декламацией в работе с начинающими пианистами дает высокий результат. Наблюдая это в работе со своей ученицей и другими учащимися сектора педагогической практики, я отметила много положительных моментов от применения данного метода.

Вывод: в процессе самонаблюдения и самодиагностики мы апробировали декламационный метод с позиции полезности в развитии музыкальных способностей, в частности ритма и музыкальной памяти, и пришла к выводу о том, что данный метод весьма желательно использовать в практике работы пианиста. Изучив метод с позиции полезности саморазвития музыкальных способностей, мы решили исследовать эту тему в практике работы с начинающими пианистами. Для того, чтобы эта работа велась более целенаправленно, необходимо специально подготовить материалы. Итак, в продолжении исследования мы решили изучить по разным источникам имеющиеся методические материалы по использованию стихотворных текстов в

практике обучения начинающих пианистов систематизировать их и, возможно попробовать составить комплект.

## 2.2 Декламационные материалы: их разбор и обоснование к применению.

Обучение по дополнительной специальности «Начальная инструментальная подготовка (фортепиано)» позволяет мне подробно изучить методическую литературу, в том числе по теме исследования. Среди всего перечня имеющихся методических пособий мы выбрали те, в которых так или иначе присутствует декламация как одного из средств обучения начинающих пианистов. Оказалось, что таких материалов немного. Это вызывает удивление, поскольку на начальном этапе обучения игре на фортепиано весьма желательно использовать и стихотворные тексты, что способствовать повышению интереса ребят к занятиям и, вероятно, поможет лучше усвоить материал.

Термин «декламационный метод» пока не обозначен в методической литературе, он сформирован преподавателем. Перфильевой И.Д. В некоторых источниках, к примеру, в учебнике А.Д. Алексеева «Методика обучения игре на фортепиано» эскизно упоминается подобный вид работы и называется «подтекстовка». Примеров в учебнике по этой теме нет. Наиболее подробно представлены материалы с использованием стихов в книге Натальи Кончаловской «Нотная азбука», где они имеют определенную методическую направленность – на изучение нотной грамоты. В нотном сборнике «Первая встреча с музыкой» А.Д. А.Д. Артоболевской в предисловии автором описаны примеры сочинения стихов и музыкальными пьесами 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 Н. Сочинил «подтекстовку» к пьесе (С. Лиховицкая. 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 ним, жалуется и плачет (стихи не поются, а проговариваются в ритме):

«Где ты Лёка, Лёка, Лёка?

Увезли тебя далеко.

Где ты Лёка, Лёка, Лёка?

Где ты, милый мой?»

И второй раз при повторении пьесы, продолжается жалоба собачки:

Увезли тебя далеко,

Без тебя мне одиноко...

Поскорей дружочек Лёка,

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.

В другом нотном сборнике Л. Хересно «Музыкальные картинки» есть также несколько стихов для начинающих пианистов.

Основные материалы, помимо вышеназванных, я взяла у преподавателя Перфильевой И.Д., которая сочиняет тексты в стихах для начинающих пианистов – учащихся сектора педагогической практики, а так же для обучения студентов по дополнительной специальности, предлагая эти материалы для использования в практике работы, а также предлагает стихи для студентов своего класса.

Собрав все эти материалы и распределив их по направленности, я составила комплект декламационных материалов. Получилось несколько групп стихов:

для освоения нотной грамоты;

для первых уроков с начинающими пианистом;

для формирования приема звуковедения legato;

для декламационного сопровождения первых пьес;

для освоения аппликатуры и определения направления движения в гамме;

для проведения музыкальных праздников;

для психологической подготовки учеников;

для выработки артикуляции.

Опишем некоторые примеры из отдельных групп.

#### 1. «Поучи басовый ключ» (И.Д. Перфильева)

Ты басы запомни точно:

Соль, си, ре, фа, ля – построчно,

Между ля и до, ми, соль,

Си – над всеми как король.

Этот стих помогает ребенку более результативно и быстро освоить басовых ключ. Стихотворение разучивается с помощью одной из рук, представленной в виде нотного стана, а другая рука – указатель. Ребенок произносит текст, одновременно указывает где находятся ноты басового ключа.

#### 2. Первые уроки с начинающим пианистом – «Пианино и рояль»

В царстве музыки и звука

Два приятеля живут.

Как коснутся клавиш руки,

Так они и запоют.

Первый – крупный и солидный

А зовут его рояль.

На концерте очень видный,

Посылает звуки вдаль.

Пианино – друг рояля

В классной комнате стоит,

И сегодня ты узнаешь,

Как он весело звучит.

(И.Д. Перфильева)

Этот стих знакомит ребенка с двумя «родственными» инструментами. При прочтении этого стихотворения желательно использовать наглядность с изображением этих двух инструментов.

### 3. Звуковедение legato

Упражнение играю,

Свои пальцы обучаю

Надо их тренировать

На legato все играть.

(И.Д. Перфильева)

При игре упражнения ребенок поет слова стихотворения. Звук идет мягкий, ровный, т.к. в стихотворении есть установка – «на legato все играть» .

### 4. Декламационное сопровождение первых пьес.

«Воробей»

Муз. А. Данилевской

Сл. А.Д. Артоболевской.

Чижи-рики, чик –чирик

Воробышко с ветки – прыг!

Воробей, воробей

Во дворе он всех храбрей!

- Берегись, крадется кошка!

Подразню ее немножко,

А потом на ветку вмиг... Прыг!

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.

5. Освоение аппликатуры.

Параллельное движение,

Я освою без сомнения

В левой пальцы третий, первый

В правой – третий, как и в левой

(И.Д. Перфильева)

Это текст – подсказка. При параллельной гамме ребенок с помощью текста запоминает аппликатуру.

6. Проведение праздников.

(см. приложение) – эта группа стихов используется для проведения внеклассных мероприятий. Они помогают создать атмосферу праздника, содержат информацию

по теме.

## 7. Психологическая подготовка учеников.

Данная группа стихов служит предметом раскрепощения, снимает зажатость

психологический дискомфорт (см. приложение).

Изучив все эти материалы, мы, прежде всего, методически обогатили себя, что, на мой взгляд, имеет важное значение в подготовке по специализации. Составив комплект, мы получили целый комплекс материалов к будущей практической работе. Но, помимо комплектации, мне бы хотелось провести апробацию этого комплекта в практике на предмет целесообразности, полезности и эффективности его применения в практике работы с начинающим пианистом.

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

В процессе подготовки по дополнительной специальности «Начальная инструментальная подготовка (фортепиано)» мы проходим практику, в ходе которой идет формирование навыков практической работы с начинающими пианистами. Практика организована на базе колледжа – в секторе педагогической практики. В процессе наблюдения за работой педагога с детьми, за проведением занятий другими студентами и в практике моей работы с начинающим пианистом было проведено исследование вопроса полезности и эффективности применения декламационных материалов для развития музыкальных способностей ученика (ритма, музыкальной памяти).

Потребность в применении декламации на уроках с начинающими пианистами чувствовалась особенно явно, так как была заметна необходимость развивать у ученицы именно эти музыкальные способности – ритм и музыкальную память.

В пьесе «Ёжик» ритм изложен восьмыми при размере 2/4, но встречаются в конце текста восьмые паузы, которые ученица не выполняла. Так же никак не получался штрих стаккато. Работа проводилась в следующих вариантах:



игра в медленном темпе отдельно каждой рукой;

игра всех звуков, в правой и в левой руке, взятых одновременно в такте;

игра двух первых звуков такта обеими руками;

игра двумя руками в медленном темпе со счетом.

Результат работы был очень низкий. Моя ученица по-прежнему повторяла те же самые ошибки.

Тогда ей было предложено сыграть пьесу с произношением следующего текста:

Ах, какой колючий еж,

Он на елочку похож.

Есть у елочки иголки,

И иголки у ежа,

Хороша, нарядна елка

И ежика хороша.

(И.Д. Перфильева)

Результат игры с декламацией был более высоким. Ученица исполнила пьесу более свободно, при этом пела слова текста. Штрих стаккато был выполнен. В тексте есть такие слова, как «колючий», «иголки» они настраивают ребенка на игру staccato.

Спустя некоторое время, на одном из уроков моей ученице было предложено выучить текст. Весь урок мы вместе учили текст обычным способом, т.е. с помощью многократного проигрывания. Результат был недостаточно хорош. Тогда, на следующем уроке я предложила поиграть ученице музыкальный материал с названием нот в правой руке, а левую подстраивать к правой руке, образуя секунду в начале такта: Эффект был поразителен. Текст был выучен за пять минут. Результаты работы представлены в графике.

Таблица № 3. Показатели уровня запоминания текста наизусть.

(музыкальный материал – Д. Кабалевский «Ежик»)

Время (в минутах)

Количество тактов (освоенные наизусть обычным способом)

Количество тактов (освоенные наизусть с помощью декламации)

10

20

30

40

2

4

6

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.

Довольно часто стихотворные тексты сочиняются по необходимости специально для детей и студентов, сочиняются, так как в этом есть потребность и для восполнения методических материалов. Они представлены в таблице.

Автор

№ п/п

Декламационный материал

Методическое назначение

И.Д. Перфильева

1

Ветерок игриво

Листьями звенит,

Плавно и красиво

Музыка звучит

Отрабатывается плавность в игре легато

2

Нежно песенку пою

Очень музыку люблю

Исполнение dolce – нежно

3

Баю, баю, баю, бай

Спи, мышонок, засыпай

В характере колыбельной

4

Цапля важная прошла

И лягушку не нашла

А с лягушкой лягушонок,

Он расплакался спросонок

Отработка legato в скачках на октаву, терцию

5

Упражнение играю,

Свои пальцы обучаю,

Надо их тренировать

На legato все играть

Стихи помогают понять назначение упражнений и необходимость тренировки пальцев

6

Не смотри на цифры хмуро

Поучи аппликатуру

Ты узнаешь очень скоро

Пальцы гаммы до мажора

Отработка смены позиции

7

Побежали за ворота

И увидели енота

Испугался сам енот,

Убегает от ворот

Развитие беглости пальцев в игре legato

8

Листики падают, с ветром закружатся

С гаммою пальчики скоро подружатся

Я подскажу им: здесь левой на первый,

А в правой – на третий, второй и на первый

Отработка аппликатуры в прямом движении в гамме с помощью повторения звука и с поддержкой аппликатуры

9

Ты басы запомнил точно

Соль, си, ре, фа, ля –построчно

Между ля и до, ми, соль

Си – над всеми, как король

Знакомство с басовым ключом

10

Этот домик, видишь, новый.

Называется басовый.

В нем на разной высоте

Разместились нотки все

Соль – на первой, ля – чуть выше

Си – вторая, до – повыше

Ре – на третьей, ми – повыше

На четвертой фа услышим

Соль – повыше, ля – на пятой,

Си – над всеми. Вот занятно.

Мы освоим ключ басовый

И этюд сыграем новый

Освоение нот в басовом ключе

11

Играть в ансамбле интересно,

Но вот настал и тот момент,

Когда ты сам сыграешь песни,

А к ним и аккомпанемент

Знакомство с игрой в ансамбле

Л. Хреско

12

Пять пальцев на руке своей

Назвать по имени сумеи

Первый палец – боковой –

Называется большой

Палец второй –

Указчик старательный, -

Не зря называют его

Указательный.

Третий твой палец –

Как раз посредине,

Поэтому средний

Дано ему имя

Палец четвертый

Зовут безымянный,

Неповоротливый он

И упрямый.



Совсем как в семье

Братец младший – любимец

По счету он пятый

Зовется мизинец

Знакомство с пианистическим аппаратом

13

«Фортепиано и рояль»

Пианино и рояль

С виду спутаешь едва ль,

Ведь нельзя же со слоном

Спутать трехэтажный дом!

Пой под музыку, пляши –

Инструменты хороши!

Их нетрудно различать,

Но попробуй-ка сыграть

Сразу скажешь: «До чего же

Меж собой они похожи!»

Лишь дотронешься до клавиш-

Сразу их звенеть заставишь

А педаль нажмешь ногой –

Станет звук совсем другой.

Все – и взрослые и дети –

Инструменты любят эти.

Только знай: у них давно

Есть название одно,

Не забудь: фортепиано

Произносится оно.

Форте – это значит громко, -

Заучи, не будь лентяй

А пиано значит тихо, -

Ты, дружок, запоминай.

Если руки мыл под краном

Подходи к фортепиано!

Ну-ка, кто там стал опять

Громко крышкою стучать?

Если крышка упадет

Знакомство с инструментом, на котором играет пианист

Больно пальчики прибьет

Эти правила просты Выполнять их должен ты?

Играй по слогам

Видишь, черных клавиш

Длинный ряд?

Тронь легонько пальчиком

Все подряд

Ударяй тихонько

Стук – стук - стук

И в ответ послышится

Нежный звук

Звуки ты внимательно

Слушай сам

И играть научишься

По слогам!

14

«Море и небо» (Кашалот)

Вот из темных вод

Поднимается с волною кашалот...

А вокруг тепло, светит солнышко

Стаи птичек летят в вышину...

Ночью звездочки, днем ни облачка,

Ветерок чуть колыхает волну...

Но кашалоту все равно

Он уплывет опять на дно...

Знакомство с понятиями: звуки «низкие» и «высокие»

И.Д. Перфильева

15

Низко и гулко так глубоко,

Дальше повыше, играем светло

Вверх поднимаемся, как в облака,

Эта игра весела и легка.

Вниз опускаемся мы с высоты,

Звуки пониже прослушаешь ты,

Вот и внизу и конец все игры.

Все.

Знакомство с клавиатурой, регистрами

А. Кончаловская

16

У рояля много клавиш,

Ты их всех звенеть заставишь

В крайних слева бас звенит,

Будто он всегда сердит

В крайних справа звук высок,

Словно птичий голосок

В средних клавишах как раз

Тот же голос, что у нас.

Знакомство с регистрами

И.Д. Перфильева

17

Загадки

Села Ляля за рояль

Не смогла достать... (педаль)

Был Сережа очень горд,

Взял он правильный ... (аккорд)

Певцом – сказителем

Я жил среди славян

Теперь я инструмент, зовут меня... (баян).

Вера с Валею этим летом

Научились петь... (дуэтом)

5. Катя с музыкой дружна,

Колыбельную она

Пропоеет для брата Яна

Очень тихо, на ... (пиано)

6. Захотела вдруг Марина

Поиграть на ... (пианино)

7. Вдруг Денис услышал вальс

И остался он довольным,

Потому, что он узнал,

Что его размер... (трехдольный).

Песни про героев спорта

Вася громко пел на ...

(форте)

Всем Наташа очень быстро

Показала три ... (регистра)

Коля взялся очень рьяно

За игру на... (фортепиано)

На черную клавишу влез

И громко сказал:

Я - ... (диез)

Очень низок и могуч

С нотой «фа» какой же ключ? (басовый)

13.Найти меня в нотах изволь,

Зовут меня просто - ... (бемоль)

Он помощник нам отличный

С нотой «соль» есть ключ (скрипичный)



Ты, Олег, конечно, прав,

Знаешь восемь ты ... (октав)

Я веселье и задор

А зовут меня ... (мажор)

Я для папы и для мамы вечером сыграю... (гаммы)

Труд, терпенье и таланты

Вот и вышли... (музыканты)

Проверка знаний терминологии у начинающих пианистов

Исследовав вопрос использования декламации, нам удалось сделать выводы о полезности данного метода.

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.

Педагог и ученик проявляют себя в сотворчестве, вместе совершают выбор.

Художественные произведения поэтического и музыкального направления помогают наполнить урок ценностным

Путь в музыку от образа словесного к образу выразительному становится наиболее понятен.

Чтение как средство усвоения музыки через образы и эмоциональный настрой дает прекрасный результат.

Декламация на уроке фортепиано позволяет получить дополнительную информацию по изучаемому вопросу.

Важнейшая сторона – побуждение к действию, стимулирующее значение довольно велико.

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

Метод помогает определить основную направленность мысли, основной эмоциональный тон (при условии созвучности образов стиха и музыки), помогает передать динамику чувств.

С помощью данного метода практически полностью преодолевается психологический барьер, в игре ученика в условиях урока.

Поиск альтернативных технологий помогает педагогу проявить себя творчески, построить работу на основе особой заинтересованности.

Метод особенно необходим в работе с начинающим пианистами.

Вызывает у ребенка интерес к знаниям.

Развивает кругозор учащегося.

Способствует гармоническому развитию личности в процессе комплексного обучения.

## Заключение

По завершению исследования сделаны выводы, которые полностью подтвердили целесообразность использования декламационного метода в работе по развитию музыкальной памяти и ритма учащихся на начальном этапе обучения игре на фортепиано. Действительно, применение специально подобранного комплекта стихов для декламации и систематическое его использование на занятиях оказывают существенное влияние на развития музыкальных способностей начинающего пианиста.

Комплект материалов, в котором стихотворные тексты распределены по определенным тематическим и методическим направлениям служат весьма полезным средством для более успешного развития ученика. Следует отметить, что это работа способствует повышению интереса занятиям, поскольку использование стихов, созвучной музыки, тематической направленности помогает лучше усвоить материал и понять художественный образ. 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. Выразительное чтение стихов помогает в деле развития интонационной к примеру, аппликатурной дают возможность ученику легче, быстрее освоить материал. 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.

В процессе исследования все эти способы работы дали значительный результат. Значит, декламационный метод обучения на начальном этапе игры на фортепиано является эффективным, результативным. Об этом подробно и доказательно рассказано во второй, практической части исследования. Помимо основного, в исследовании проявились и дополнительные эффекты. Оказалось, что, благодаря использованию декламации, на занятиях у начинающих пианистов появилась особая комфортность и уверенность в игре. Никакой скованности и волнения, которая зачастую проявляется у ученика на начальном этапе обучения игре на фортепиано, не наблюдалось.

Итак, полезность декламации в обучении юных пианистов полностью подтверждена. Начальный этап обучения игре на фортепиано требует особого внимания со стороны педагога и умелого планирования.

Для этого весьма желательным и необходимым моментом является подбор наглядности и других материалов. По сравнению с иллюстрациями, схемами, карточками, стихотворных текстов недостаточно. Кроме того, они рассеяны в разных пособиях, что не очень удобно, так как не всегда есть возможность сделать выборку, да и некоторые популярные пособия трудно приобрести, так как они пользуются спросом, но издаются недостаточным тиражом.

Итак, подбор декламационных материалов из разных имеющихся источников и распределение их по методической направленности в обучении начинающего пианиста, оказался весьма полезным. Особенно эти материалы ценны для начинающих педагогов, как впрочем, полезны и для преподавателей со стажем, так как всегда полезно дополнить свою педагогическую копилку.

В изучении вопроса целесообразности использования декламационных материалов на уроках с начинающими пианистами практически и экспериментальным путем удалось полностью подтвердить и результативность данного направления работы. Действительно, при систематическом применении с помощью декламации можно существенно положительно влиять на развитие чувства ритма и музыкальной памяти учащегося – пианиста.

Итак, в процессе исследования гипотеза получила полное подтверждение, работа по комплектации педагогической копилки педагога дополнительным материалом проведена успешно. Кроме того, эта работа настолько интересна, а тема неисчерпаема, что хотелось ее продолжать в будущем по мере появления новых методически полезных декламационных материалов.

Список литературы

Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано» – М., 1978.

Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства» – М., 1988.

Андреева М. «От примы до октавы». – М., 1983

Артоболевская А.Д. «Первая встреча с музыкой» - М., 1989.

Богословский В.В. «Общая психология» - М., 1978.

Бочкарев «Психология музыкальной деятельности» - М., 1978.

Варга Б., Димень Ю., Лопариц Э. «Язык, музыка математика» - М., 1981.

Ветлугина Н.А. «Музыкальное развитие ребенка» - М., 1978.

Дубровина И., Данилова Е.Е., Прихожан А.М. «Психология» - М., 1998

Исследовательская деятельность в педагогическом училище и колледже. Ч. II СПб – Иркутск 1998.

Калачева С.В. «Стих и ритм» - М., 1978.

Кузин В.С. «Психология» - М., 1978.

Кончаловская Н. «Нотная азбука» - М., 1997.

Лившиц И. «Ритмика» - М., 1999.

Ляховицкая С. «задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» - Л., 1970.

Музыкальная энциклопедия, том 1, том 2, том 3 – М., 1973.

Милич Б. «Воспитание ученика – пианиста» - К., 1997

Москаленко Л.А. «Донотный период обучения юного пианиста» -

Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры» - М.,1982

Литература. Учебная хрестоматия для 6 класса. Автор – сост. В.П. Полужина – М., 1992.

Печковская М.П. «Букварь музыкальной грамоты» - М., 1996.

Перфильева И.Д. «Книжку новую прочтите и legato поучите» - рукопись.

Перфильева И.Д. «Метод игры с параллельной декламацией» - рукопись.

Перфильева И.Д. «Словарь музыкальной грамоты» - рукопись.

Рогова Е.И. «Общая психология» - М., 1998.

«Ребенок за роялем» под ред. Ян Достал – М., 1981.

Теплов Б.М. «Психология музыкальных способностей» - М., 1978.

Холопова В.Н. «Музыкальный ритм» - М.,1980.

Для подготовки данной работы были использованы материалы с сайта <http://www.refcentr.ru/>