Елена Александровна Шалдаева

МБУДОД «Детская музыкальная школа № 3» г. Оренбург

Развитие эмоциональной составляющей музыкальности младших школьников в классе фортепиано

Эмоциональное развитие ребёнка является актуальной проблемой современного общества. Одним из возможных вариантов решения данной проблемы может стать приобщение его с ранних лет жизни к миру художественной и музыкальной культуры. Музыка, как эмоциональная сила, играет огромную роль в становлении личности ребенка, обогащении его духовного мира, способствует самопознанию себя и мира в целом.

Работа, связанная с развитием музыкально-эмоциональной сферы имеет два взаимосвязанных направления. Первое ориентировано на расширение кругозора учащегося, приобретение им музыкального опыта посредством восприятия (слушания) музыки. Данным целям в полной мере отвечают такие общегрупповые занятия, как слушание музыки и музыкальная литература.

Второе направлениепредполагает развитие эмоциональной выразительности юного исполнителя в процессе исполнения (воссоздания, передачи) музыки на индивидуальных занятиях в классе фортепиано. Важно, чтобы педагог в классе фортепиано был личностью увлеченной, способной заразить и увлечь ребят своим искусством. Учитель должен уметь донести художественный образ музыкального произведения. Чем лучше это удается учителю, тем чаще и свободнее он должен использовать исполнительский показ. Если исполнительские возможности не позволяют свободно сыграть изучаемое учащимся фортепианное произведение, то лучше воспользоваться качественной записью. Современное состояние звукозаписи на CD-диске позволяет услышать музыкальные произведения в идеальном исполнении [7].

Работа по развитию эмоциональности должна вестись, прежде всего, в сторону накопления элементарных интонаций (слуховой багаж), с последующей активизацией музыкального слуха и всей музыкально-слуховой сферы.

Перед тем, как пойти в музыкальную школу учащийся, как правило, уже имеет определенный запас музыкально-слуховых впечатлений. Основой для подобных впечатлений служит весь тот музыкальный материал, который ребенок слышит в окружающем его мире: песенки из мультфильмов, кинофильмов, та музыка, которую он слышит по радио и телевидению.

В музыкально-педагогической литературе отмечается, что преждевременное обучение учащегося по нотам, без предварительного периода слухового развития, наносит непоправимый вред, так как обучение в этом случае принимает механический характер и тормозит эмоциональное развитие ученика. Развитие слуховых представлений должно опережать обучение чтению нот с листа. Новые элементы ритма, лада, мелодики осваиваются сначала слухом, и только потом в нотной записи. Для этого можно использовать песенный материал, доступный пониманию ребенка: ясность формы, без тональных отклонений и хроматизмов, удобный для пения без музыкального сопровождения. Словесный текст должен соответствовать возрасту детей для быстрого улавливания его основного смысла [6]. Подбираются небольшие, контрастные пьесы или яркие фрагменты (из сборников «Я начинаю играть» Ф. Рыбицкого [13], «Первые шаги» М. Шуха [16], В. Гаврилин Пьесы для фортепиано [11] и др.) для определения содержания исполняемой музыки, ее настроения, для сравнения различных пьес. Пьесы с контрастными образами исполняются для получения слуховых представлений о звучании регистров. Например, М. Шух «Маленький Гиппо идет на прогулку», «Тайны старого замка»; Леденев «Солнце и вода» [12]; С. Слонимский «Лягушки» [14]. Первые представления о ладе учащийся может получить, слушая одну и ту же пьесу в мажоре, затем в миноре, предваряя исполнение музыки рассказом о радостном, а затем о грустном событии.

Эмоциональному и физическому раскрепощению ученика способствует спонтанная импровизация. Например, на черных клавишах с поддержкой аккомпанемента (в пентатоническом ладу). Такая работа подготавливает слуховое внимание к поиску новых ритмоинтонаций, мелодических оборотов. Можно пробовать импровизировать в пространстве какого-нибудь интервала, в дальнейшем – в пространстве определенного лада. В процессе такой игры ребенок набирает, вырабатывает свой определенный запас ритмоинтонационных формул. Необходимая напряженность в этом виде деятельности ведет к осознанию, осмыслению происходящего, и, тем самым, способствует формированию слухового сознания. Таким образом, происходит накопление в слуховой памяти звукообразов (интонаций, небольших мелодических оборотов), найденных самостоятельно. Их слышание и будет создавать базу для слуховых представлений [6].

Введению в атмосферу «звучащей» музыки способствует ансамблевая деятельность, которая приучает ученика к ритмической организации звуков, к слушанию и слышанию. Здесь можно вспомнить слова Г.Нейгауза, который говорил: «С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение пьесы. Дети сразу ощущают радость восприятия хотя и крупицы, но искусства. То, что ученики играют музыку, которая у них на слуху, будет побуждать их как можно лучше выполнять свои первые музыкальные обязанности. А это и есть начало работы над художественным образом, которая должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано» [5].

Игра в ансамбле, как никакой другой вид музицирования, развивает способность играть без остановки, без потери пульсации. Ощущение беспрерывности течения музыки, ее безостановочного движения, развития особенно важно для понимания сущности художественного образа произведения и его драматургии. И даже если партия ребенка состоит всего из одной ноты, он уже знакомится с клавишами, регистрами фортепиано, усваивает ритмические формулы, ритмоинтонации, осваивает элементарную динамику, первоначальные игровые движения. Это также работа над элементарными интонациями и контрастными звуковыми образами. Когда ребенок имитирует часы, «шаги», «эхо», стук дождя, он тем самым развивает звуковое воображение. Затем играет на двух звуках – имитация всхлипывания, на звуках терции, имитируя кукушку; интонирование в пределах кварты – имитация «а – у», в пределах квинты кудахтанье курицы [6]. Примеры можно найти в сборниках: «Веселые нотки» сост. С. Барсукова [10], «Я учусь играть ноты» сост. О. Сотникова [15] и др.

Ансамблевая игра на этом этапе обучения – увлекательный вид музыкальной деятельности совместного музицирования. Она способствует формированию гармонического, тембродинамического слуха, музыкальной памяти, развивает чувство единого метра, синхронность. Игра в ансамбле значительно расширяет музыкальный кругозор учащегося. Вместе с тем, она выдвигает перед исполнителями особые требования. Главная трудность - это умение слушать одновременно и собственное исполнение, и партнера, и общее звучание всей музыкальной ткани произведения. Игра в ансамбле активизирует фантазию и творческое начало; заостряет ощущение звукового колорита; воспитывает умение увлечь своим замыслом товарища, и, когда это необходимо, подчиниться его воле. Она повышает чувство долга и ответственности за знание своей партии, ибо совместное исполнительство требует свободного владения текстом, прививает учащимся чувство товарищества [6].

Приступая к освоению нотного текста, прежде всего, необходимо научить ребенка слышать продолжительность звука. Извлечение первого звука очень важный и ответственный момент, на который ребенка необходимо настроить. Нужно объяснить ему, что фортепиано – очень чувствительный инструмент, и если к нему относиться грубо, то он никогда не запоет под рукой ученика. При извлечении ребенком первых звуков, необходимо пояснить, что звук берется исключительно гибкой рукой. А после взятия звука нужно прислушаться к звучанию струны до ее полного затухания. Ведь, как говорил Е.М. Тимакин: «…говоря о «дослушивании», мы имеем в виду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего развития музыки» [8].

Использование гибкого темпа во время занятий дает возможность рассмотреть музыку более внимательно, детально, без спешки, углубляя суть музыкального образа. Под гибким темпом предполагается использование медленного темпа. Он позволяет исполнителю сохранять спокойное, неторопливое течение музыкальной мысли. Когда мышление торопится, то не остается времени, чтобы осознать, что действительно происходит в развитии музыки. При использовании же медленного темпа опыт восприятия и постижения художественного образа становится постепенно все более глубоким, содержательным, и, следовательно, эмоциональным. Причем эмоциональная выразительность при медленном темпе должна выявляться в преувеличенном виде. Таким образом, занятия в спокойном гибком темпе являются средством углубления эмоциональной выразительности, заложенной в произведении.

Гибкий темп предполагает его возможное изменение в любой момент, он адаптируется к потребностям течения музыки; всякий раз темп берется такой, чтобы можно было выразить музыкальную фразировку и показать развитие образа в движении. Понятие гибкий темп включает даже остановку, если она необходима для того, чтобы услышать внутренним слухом последующее развитие музыкального образа, услышать его мысленно до проигрывания [7].

Один из действенных методов развития эмоциональной выразительности - использование метода словесной ассоциации. Как говорил Л. С. Выготский: «… всякое чувство, всякая эмоция стремятся воплотиться в образы, соответствующие этому чувству. Эмоция как бы собирает впечатления, мысли и образы, созвучные настроению человека. Богатая эмоциональная жизнь стимулирует развитие воображения» [2]. Ассоциации являются стимулом для активизации чувств, мыслей ребенка, развивают его воображение, ассоциативное и образное мышление. Чем богаче и разнообразнее ассоциации, тем выразительнее и интереснее будут художественные образы, создаваемые на их основе. Таким образом, ассоциативный метод помогает будить творческую фантазию ученика, чтобы тот, в свою очередь, мог глубже понять содержание музыкального произведения [1].

Выдающиеся педагоги-пианисты Г. Нейгауз, С. Фейнберг широко пользовались методом ассоциаций с целью активного формирования воображения своих учеников. Они воспринимали художественную образность музыки как отражение реального мира, стремились связать музыкальные образы с явлениями окружающей нас действительности [4]. «…я не могу мыслить музыкального исполнения абстрактно: мне всегда хочется прибегнуть к каким-либо житейским аналогиям. Короче говоря, содержание рассказа я черпаю или из личных впечатлений, или из природы, или из искусства, или из определенных идей, или из определенной исторической эпохи. Для меня несомненно, что в каждом значительном произведении выискивается нечто такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не представляю себе музыки ради музыки, без человеческих переживаний...», - говорил К. Игумнов [3]. А. Рубинштейн говорил, что именно подробности, детали, оттенки воображаемой картины могут вызвать яркие эмоции, создать определённый художественный образ, соответствующий настроению и характеру музыки.

Можно использовать как визуальные, так и звуковые ассоциации. Звуковые ассоциации представляют собой сравнения с явлениями природы (шум дождя, журчание воды, жужжание насекомых, завывание метели), с движением живых существ (цокот копыт), работой механизмов (колокольный звон), со звучанием человеческой речи, различных музыкальных инструментов, оркестра. При работе с визуальными ассоциациями можно провести параллель с образами животных, человека, картинами быта, природы.

Ученик при изучении музыкальных произведений должен получить как можно больше разнообразных художественных впечатлений, обращаясь к произведениям живописи, скульптуры, литературы, театра, к картинам природы в разных её состояниях и т.д. Развитие воображения, эмоциональности с помощью метода ассоциаций позволяет сделать сложный и трудоёмкий процесс обучения игре на фортепиано более творческим, увлекательным и интересным [4].

Формирование навыка чтения нотного текста тесно взаимосвязано с общим музыкально-эмоциональным развитием ребёнка. Был замечен следующий интересный факт. Ученик при первоначальном проигрывании ему педагогом изучаемого произведения не обращает внимание ни на нотный текст, ни на сам инструмент. Основной заботой юного исполнителя на данном этапе является процесс формирования некоего исходного образа произведения как внутренней опоры и целевой установки будущей исполнительской практики. На этом этапе учащийся как бы только прислушивается к себе, смотрит внутрь себя, стремится организовать свой собственный духовный опыт, организовать свои музыкально-художественные представления в соответствии с авторской установкой. То есть, в результате первых проигрываний произведения у ученика, в том случае, если оно ему нравится, формируется ощущение органичной связи своего внутреннего мира с данным произведением, а также возникает в сознании первичный, «свернутый» образ произведения, его содержательно-смысловой и конкретно - чувственный эквивалент [7].

При первоначальном разборе произведения важно сразу уловить то настроение, которое господствует в пьесе. В дальнейшем у учащегося необходимо выработать привычку всякий раз перед началом исполнения и при игре любого фрагмента, в котором изменяется характер музыки, успеть вовремя произвести необходимую «эмоциональную настройку». Для этого ребенку нужно выработать в себе умение вызывать определенное настроение, успевать в короткое время концентрироваться на нем и передавать его в исполнении. В качестве упражнения можно проговаривать вслух все встречающиеся в тексте (или подразумеваемые в соответствие с установленной трактовкой) авторские (редакторские) исполнительские указания (прежде всего словесные обозначения темпа, их изменений; характера; динамические оттенки). Проговаривая словесные обозначения, ребенок включает в работу сознание, память и воображение. Никогда не следует останавливать учащегося при чтении с листа или во время игры из-за неправильной ноты или неверно взятого случайного знака. Ноты могут быть исправлены позже. Важнее всего здесь научиться моментально схватывать художественный образ.

Развитие эмоциональности школьника тесно связно с правильным выбором произведений, включаемых в учебный репертуар. Важно включать в учебный репертуар юного пианиста различные по настроению произведения, не ограничиваясь узким кругом пьес, которые легче всего удаются ученику. Для углубления и расширения эмоциональной сферы юных пианистов важно включать в педагогический репертуар произведения:

* доступные для восприятия и исполнения;
* разнообразные по настроению;
* способствующие воспитанию хорошего вкуса;
* относящиеся к различным историческим периодам, стилям, направлениям;
* разнообразные по фактуре, средствам художественной выразительности, приемам фортепианной игры, артикуляционным средствам, педализации.

При этом важно учитывать личные вкусы, интересы и предпочтения учащихся.

Музыкальные произведения, изучаемые ребенком, должны находиться, с технической точки зрения, в «зоне ближайшего развития» учащегося. Произведение не должно быть ни слишком простым (иначе не будет технического прогресса ученика), ни слишком сложным. Если же технические трудности оказались для учащегося слишком значительными, то здесь имеется две возможности выйти из положения. Во-первых, можно построить схему исполнения, слегка отличающуюся от общепринятой интерпретации данного произведения. Опыт показывает, что разночтения в исполнении одного и того же произведения бывают очень большими. В этом случае важно, чтобы предлагаемый ход развития музыкального образа оказался убедительным.

Ученик должен четко представлять себе все трудности (ритмические, гармонические, полифонические, фактурные, технические) данного произведения. Решению данной задачи может помочь анализ и фиксация их в тексте сочинения. Помимо этого, суть проблемы ученик обязательно должен пояснить словесно. Таким образом, педагог сможет максимально сосредоточить внимание учащегося на данной трудности.

 Следующий этап – понимание того, как можно преодолеть эту трудность. Даже великие исполнители-виртуозы не всегда были примером всесторонности технического дарования. У одних виртуозов (А. Дрейшок, Ф. Калькбреннер) была особенно развита октавная техника, у других (И. Гофман, М. Розентадь) мелкая техника, у третьих (Ф. Лист) техника скачков. Из выше сказанного можно заключить, что каждый пианист стремится в своем исполнении выделить, прежде всего, наиболее яркие аспекты своего дарования, и скрыть возможные недостатки. Можно использовать прием, весьма распространенный среди пианистов - упрощение фактуры. И Ф. Лист, и А. Рубинштейн, и В. Горовиц, и многие другие выдающиеся виртуозы-пианисты часто использовали этот прием в своей практике. Данный прием очень распространен среди зарубежных пианистов-педагогов. Существуют даже специальные журналы (Clavier и др.), в которых регулярно помещаются фактурные варианты, позволяющие избежать тех или иных технических трудностей. Эти разделы пользуются большим спросом у педагогов и учащихся, ведь они позволяют достигнуть более яркого решения художественно-образных задач. В конце концов, первичным здесь выступает возможность более глубоко выразить художественную идею произведения [7].

Проблема развития эмоциональности принадлежит к числу важнейших в воспитании личности. В психолого-педагогической литературе, посвященной проблемам воспитания детей, указывается на то, что эмоциональная отзывчивость поддается развитию в раннем детстве.

Музыкальное искусство же представляет неисчерпаемые возможности для расширения и обогащения эмоционального опыта. Музыка наиболее глубоко захватывает человека и организует его эмоциональное существо, в общении с ней ребенок легко находит выход своей эмоциональной активности и творческой инициативе.

Однако феномен музыкального искусства заключается не только в способности обогащать эмоциональные переживания человека, но и в возможности вызывать эмоциональные реакции и оценки, отношения, лежащие в основе интересов, потребностей, предпочтений личности.

Таким образом, формирование музыкально-эмоциональной сферы является одним из важнейших факторов не только для успешного развития музыканта-мастера, но и для воспитания полноценной личности.

Список литературы

* Безменова Л. А. Использование текстовых ассоциаций в обучении школьников текстообразованию // Вестник ТГПУ. 2009. № 7
* Выготский Л. С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. - М.: Педагогика, 2002.
* Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты / К. Н. Игумнов – М.: "Советский композитор", 1990.
* Ионова Т. В. Использование метода ассоциации в классе фортепиано - <http://festival.1september.ru/authors/232-410-938> [28/04/2013]
* Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз – М.: Музыка, 1982.
* Носова Е.Ю. Интонирование на уроках фортепиано // Методическое пособие для преподавателей ДХО и музыкальных школ - Тверь, 2011.
* Славская, А. В. Развитие эмоциональной отзывчивости у младших школьников в процессе обучения игре на фортепиано. Дис. кандидата педагогических наук. Краснодар, 2005.
* Тимакин Е. М. Воспитание пианиста / Тимакин Е. М. – М.: Советский композитор, 1989.
* Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М.: Музыка, 1969.

Список нотной литературы

* Барсукова С. Веселые нотки. – « Феникс», 2009.
* Гаврилин В. А. Пьесы для фортепиано. - СПб: Композитор, 2010.
* Леденев Р. Невелички соч. 9, №1. - М. : Музыка, 1981.
* Рыбицкий Ф. Польская тетрадь. – «Нота», 2004.
* Слонимский С. От 5 до 50. Т 1. – СПб: Композитор, 2005.
* Сотникова О. Я учусь играть ноты. – «Союз художников», 2002.
* Шух М. Первые шаги. – М.: АСТ, 2006.