Акинина Марина Борисовна,

Детская музыкальная школа №4, г. Самара, Россия

Использование игровых и творческих методик на уроках фортепиано

В.А. Кан-Калик, глубоко изучив систему К.Станиславского, трансформировал ее в обучающую систему по развитию эмоциально-творческой природы педагога. Сюда входит и тренинг психофизического аппарата (управление творческим самочувствием, ликвидация «мышечных зажимов») и тренинг этапов общения. Книга В. Кан-Калика «Педагогическая деятельность как творческий процесс» неизменно будет находить своих последователей среди педагогов-музыкантов.

Учитывая характер, свойства нервной системы, темперамент, склад психики ребенка, педагог может выбрать разные формы педагогического воздействия. Помочь в этом могут знания по психологии, использование научных методов воздействия на психологическую установку человека.

Нельзя начинать урок, если не создана атмосфера душевного комфорта и для ученика, и для учителя, который чувствует себя настоящим психотерапевтом, освобождая ребенка от психологических зажимов.

Любая ролевая позиция есть своего рода сценическая площадка для исполнения человеком его «индивидуальных ролей», психологического автопортрета. Неуверенный в себе ребенок прячется за свою одну-единственную формальную роль. И его нужно вывести на другие роли, например: творящего, исследующего, оценивающего.

Так, например, при беседе учителя с учеником, на лице которого маска, возможен неожиданный ход для снятия психологического напряжения. Переменив тон разговора, по-матерински ворча, учительница вытирает платком несуществующую кляксу на лице ученика и переводит разговор на что-то личное, близкое ученику. Маска падает, ребенок с готовностью включается в разговор. Формальность общения преодолена, ребенок близко подпустил учителя к своему внутреннему миру. И вот теперь, владея ситуацией, можно ориентировать подопечного с житейского на духовный уровень общения.

Педагог достигает больших успехов, если облечет свои уроки в игровую форму. Маленького ребенка не будут ранить замечания учителя, т.к. это не он неуклюже «шагает» по клавишам, а медвежонок, чью роль он сегодня исполняет при разучивании пьесы с таким же названием. Ребенок знает, что с учителем они научат медвежонка ровной походке

Раскрепостить старшего ученика с психологической акцентуацией возможно иными играми – ролевыми. Молодые люди застенчивы и неуверенны в себе, т.к. не вылезают из роли Оцениваемых, Экзаменуемых, Разглядываемых. Выход – только в роли, где значение впечатления о своей персоне меркнут перед значительностью самого дела. Выражение Шиллера о том, что человек тогда человек, когда играет, стало хрестоматийным.

На уроке можно поманипулировать с внутренней бесконечностью. Задание: слова «да» («нет», «игра», «кубик») произнести: громко, тихо, удивленно, иронически, возмущенно, задумчиво, нежно и т.д. Затем усложнить. Прочесть любой текст, как будто вас слушает все человечество, как замерзший человек, как марсианин, волнообразно от покоя до гнева и т.д.

Зачем все это? Чтобы выбрать себя. А чтобы выбрать – нужно побыть всевозможным. После ролевых гимнастик облегчается общение, улучшается самочувствие, появляется вера в свои силы, а самое главное, научившись владеть и демонстрировать свои эмоции, ребенок легче может проявить их в музыкальном произведении.

На репетиции можно попросить ученика исполнить пьесу в условных настроениях, противоположном темпе, меняя ритм. После таких разминок ребенок концентрируется не на самом себе, а на творческих задачах.

«Музыкальная игра» есть игра, правила которой всякий раз обнаруживаются в процессе прочтения нотного текста. Всем известны и, в сущности, не однажды пережиты практически все эстетические эмоции. Но порядок и принципы их соединения с музыкой индивидуальны и самобытны.

Не все хотят иметь дело со «странными» воспитательными методами. Но осуществляющий индивидуальный подход педагог, воспитывающий в каждом своем ученике ту личность, которая в нем заложена, развивающий уникальность каждого, может и должен это делать.

При выборе репертуара необходимо учитывать не только пианистические и музыкальные задачи, но и черты характера ребенка: его интеллект, артистизм, темперамент, душевные качества, наклонности. Если вялому и медлительному ребенку предложить эмоциональную и подвижную пьесу, вряд ли можно ожидать успеха. Но проиграть с ним такие вещи в классе стоит, на концерт же лучше выносить более спокойные. И наоборот: подвижному и возбудимому надо рекомендовать более сдержанные, философские произведения.

Как уже говорилось, развивает ученика преодоление трудностей, совместные (педагог-ученик) и самостоятельные поиски способов к их преодолению. «Всякое легкое задание, – пишет А.А. Люблинская, – не побуждает ребенка к усилию, а вызывает безразличие, потерю интереса и задержку развития». Значит, нужно подбирать репертуар так, чтобы элемент преодоления трудностей был бы всегда. Для этого есть два способа: специальный подбор репертуара, где будет предусмотрено преодоление каких-то трудностей (экстенсивный путь), и последовательное и систематическое возрастание требовательности к качеству исполнения, формирование самостоятельных и осознанных методов работы ученика (интенсивный путь).

Выдающийся педагог профессор Г.Г. Нейгауз писал: «Прежде чем научиться играть на каком бы то ни было инструменте, обучающийся – будь это ребенок, отрок или взрослый, – должен уже духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом... В его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише...». Решить эту проблему с детьми со слабым вокальным слухом нам помогает изучение большого количества песенного материала.

С раннего возраста нужно преодолевать трудности интонирования. Большую помощь окажет словесная ритмизация. Она подготовит к музыкальной фразировке, поможет устранить речевые дефекты, разовьет вербальный интеллект. Хорошо использовать звуко-речевые игры, сочинение мелодий к детским стишкам. Например: «Уронили Мишку на пол, оторвали Мишке лапу...». Полезно читать стихи под ритм шагов. Выучивая песенки на первом этапе, нужно начинать с воспитания чувства временной упорядоченности. Ребенку со слабым чувством ритма нужно вначале давать наглядные примеры: «маршировать», танцевать под музыку, давать сравнение разныхритмов с разными образами. Например, пожилой человек, молодой человек и малыш шагают в разных темпах. Или – можно сравнить, какого размера шаги у папы, мамы и сынка.

Можно предложить ребенку самому написать ритм, который характеризует любимые игрушки. Для детей с плохой координацией подбираются ритмические рисунки для двух рук с постоянной ровной пульсацией в одном.

С учетом того, что звуковысотная запись формирует слуховые представления, детям со слаборазвитым слухом нужно как можно раньше практиковаться в звуковысотном письме. Разучив попевку на два звука, дается понятие «выше», «ниже», показывая рукой высоту звука. Опираясь на звуковысотный слух, ребенку нужно объяснить запись мелодии сначала на двух линейках, затем уже на пяти. В процессе знакомим с именами длительностей: четверть, восьмая, – и выучиваем ноты. Нет необходимости их зазубривания. Нужно с первого урока учить видеть текст графически, заглядывая вперед, видя общий рисунок движения нот в их взаимосвязи. И не лишне с первых шагов давать понятие интервалов. Это поможет в дальнейшем в приобретении навыков подбора и транспонирования.

Педагог должен ознакомить ребенка со всеми упражнениями на расслабление рук и спины. Упражнения такого рода как "маятник", "весы", "качели" и т.п. есть во многих методических материалах, например в сборниках А.Д. Артоболевской, Л.А. Баренбойма, Т.И. Смирновой. Затем осваиваются упражнения на ощущение рессоры, пружины.

Работая с учеником, педагог следит не только за тем, как он сидит за инструментом, но и за общим физическим развитием, чтобы в дальнейшем не возникали проблемы (по материалам А.Л. Готсдинера «Дидактические основы музыкального развития учащихся») вплоть до профессиональных заболеваний. Поэтому иногда детям с неудобным пианистическим аппаратом разумно задержать привыкание к инструменту подольше на работе только третьим пальцем. За это время изучается много небольших попевок, которые записываются, пропеваются, прохлопываются.

Для одаренных детей любая методика хороша. Но проблемные дети ставят педагога перед необходимостью в каждом конкретном случае тщательно подходить к выбору приемов обучения. Дети с весьма средними музыкальными данными или с речевыми расстройствами, с патологией вестибулярного аппарата не могут сразу овладеть таким сложным психофизическим процессом как игра на музыкальном инструменте. На начальном этапе обучения для таких детей важнее пение, нежели пианистическое освоение клавиатуры. Пение помогает становлению музыкальной речи, музыкального интеллекта. Занимаясь вокальными проблемами, параллельном ведем работу по выработке осанки, расслаблению мышц и правильному дыханию, что так важно при фортепианной игре. В результате подготовительных вокальных занятий у ребенка формируются необходимые слуховые и зрительные навыки. Если же осязание заработает раньше слуха и зрения, то это приведет к задержке музыкального развития. Вначале нужно наполнить внутренний мир ребенка богатыми слуховыми представлениями.

Почему детям со слаборазвитым слухом обязательно нужно петь? Определяющим в анализе звуков по высоте является интонирование. Таким образом, пропеть нужно обязательно то, что необходимо услышать. Этим тренируется самовосприятие нужной звуковысоты. Другим детям пение при поддержке педагога поможет избавиться от комплекса «фальшиво поющего ребенка».

Для детей с неразвитым гармоническим слухом важно просольфеджировать все элементы многоголосной фактуры. Поэтому, если педагог хочет добиться, чтобы ученик действительно слышал исполняемую им на фортепиано многоголосную пьесу, он должен научить его пропеть последовательно все элементы ее многоголосной фактуры.

С начинающими мы обращаем внимание на последовательность освоения материала. До того, как ребенок переходит к инструментальному исполнению песен, он уже хорошо знает эти песни. Слуховое опережение разучиваемых пьес облегчает ориентацию при освоении сложных для ребенка игровых навыков. Подходящими для такой работы являются сборники "Я музыкантом стать хочу" (составители Игнатьевы, I тетрадь), 1-й раздел "Интенсивного курса" Т. Смирновой. Если ребенок недостаточно выразителен и эмоционален, песенки можно театрализовать, используя голос, мимику, тембр, привлекая к этому других учеников.

Следующий этап – вербализация про себя. Лучшее средство для этого – привлечь внимание ученика к тембровому инструментальному воплощению пьесы. Но синхронное сольфеджирование будет оставаться в работе еще много лет. Со старшими учениками сольфеджирование по этой методике проводится в полном объеме.

Многие ученики с большим трудом осваивают полифонические произведения. Причиной тому может служить отсутствие гармонического слуха, инертность восприятия серьезной философской музыки, неразвитое интонационно-мелодическое мышление. Синхронное сольфеджирование решает многие проблемы.

На примере двухголосной инвенции И.С. Баха рассмотрим пути преодоления этих проблем. При разучивании двухголосной инвенции Баха сначала выучивается на память верхний голос сольфеджио. Лучше это делать постепенно маленькими отрывками. Также разучивается нижний голос. Затем переходим к игре двумя руками. Новый этап – синхронное сольфеджирование верхнего голоса с, игрой двумя руками. Для продвинутых учеников задание усложнить: играть наизусть нижний голос левой рукой, а сольфеджировать верхний голос без поддержки инструмента и наоборот.

Если этот метод практиковать с первого года обучения, дети добиваются замечательного результата, опережая в технике сольфеджирования педагога.

Чтобы понять философский смысл полифонического произведения, почувствовать эмоциональный потенциал, интонационное богатство мелодий, выученную инвенцию можно театрализовать. Каждый голос-персонаж наделяется определенным характером, индивидуальностью. В процессе взаимодействия голосов развивается драматургия. Эти сценки хорошо сочинять совместно с учеником. Таким же способом можно работать с другими произведениями.

Если ребенок не умеет фразировать, дослушивать мелодическую линию, не чувствует вокальное дыхание в кантиленных пьесах, то мы для преодоления этих проблем опять же обращаемся к методике синхронного сольфеджирования.

Дополнительный прием стимулирования работы внутреннего слуха – когда исполнение одного такта музыки чередуется с прослушиванием следующего внутренним слухом.

Синхронное сольфеджирование помогает музыкальному развитию учащихся с неразвитым музыкальным слухом, слаборазвитой музыкальной памятью и гармоническим слухом. Этот метод концентрирует внимание ученика на исполняемой музыке – отвлечься в процессе такой деятельности довольно трудно. Это касается детей с инертной реакцией и рассеянным вниманием.

Эффективным методом решения проблем неуверенных в своих возможностях детей психоастенического типа являются занятия ансамблем.

Учитывая психологию детского кратковременного внимания и разные темпераменты, необходимо в учебном процессе с малышами применять смену педагогических задач. И в этом значительную помощь оказывают ансамблевые занятия. Ансамблем можно заниматься уже в донотный период. Это разнообразит урок, стимулирует внимание, прививает любовь к музыке.

Освоив первые навыки игры 3-м пальцем, ребенок может подыгрывать педагогу. Например, пьеса "Медведь" из сборника Баренбойма "Путь к музыке". То левой, то правой рукой на одной ноте cis в разных октавах ребенок изображает переваливающиеся шаги медведя. В пьесе "Кукушка" - птичий голос. В "Словацкой народной песне" усложняется ритм в партии ученика, а в русской народной песне "Калинка" – секундовое сопровождение. На этом же примере идет знакомство с интервалами.

Из сборника Игнатьева "Я музыкантом стать хочу" в пьесе "Кошкин дом" ученик знакомится с клавиатурой. В его партии нота "до" повторяется в каждой октаве. Ученик должен суметь "принять" предложенные педагогом темпы, почувствовать пульс движения во время паузы и пойти за педагогом.

В младшем возрасте не все дети обладают достаточным вниманием и эмоциональной продвинутостью. Содержательная партия педагога дает ученику ощущение, что это он, так замечательно играет, вселяет робкому ученику уверенность в свои силы. Знакомясь с аккомпанементом, ребенок, отстающий в музыкальном развитии, на своем опыте переживает выразительный смысл сопровождения, определяет темп, проявляет чуткость к ведущей мелодии.

В тех случаях, когда у ребенка не развито умение слышать паузу, выдерживать длинные ноты, мы вновь обращаемся к игре в ансамбле, которая учит бережному обращению с большими длительностями и паузами. Их роль в музыкальном контексте становится как бы нагляднее. Например, разучивая "Норвежский танец" Грига из сборника Баренбойма, ученик убеждается в необходимости дослушать партию учителя, дожидаясь своей очереди вступления.

Большое внимание следует уделить репертуару с учетом технических возможностей учеников, их темперамента и возраста. В дуэтах имеет смысл объединять примерно равных возможностей детей. В крупных же восьмиручных ансамблях можно перемешать менее подвинутых детей с более сильными, имеющими ритмическую выдержку, опыт эстрадных выступлений. В результате партнеры взаимообогащают друг друга: более слабый ученик, как бы опираясь на сильного, постепенно обретает уверенность, "дотягивается" до него; более сильный, в свою очередь, учится вести за собой, не поддаваясь ошибкам партнера, приобретает концертмейстерский навык.

Хороший пример вышесказанного – восьмиручный ансамбль Хачатуряна "Танец с саблями". Аккомпанирующие и солирующие партии неравнозначны по трудности и изложенной фактуре, поэтому очень удобно слабого солиста и аккомпаниатора подстраховать сильными или старшими учениками.

Во время подготовительного периода в работе с ансамблем, учитывая индивидуальный темп освоения музыкального материала, педагог с каждым учеником в отдельности тщательно готовится к коллективному занятию.

Для детей с очень ранимой психикой неудачное выступление в ансамбле оставит глубокий след, поэтому необходим обеспечить большой "запас прочности" при подготовке к выступлениям в ансамбле. Поэтому участие фортепианных ансамблей в различного рода концертах имеет большое учебно-воспитательное значение. Как правило, ансамбль средних и старших классов в конце учебного полугодия вполне готовы к выступлению. Однако дети, впервые начавшие заниматься в классе ансамбля, лишь в очень редких случаях могут публично выступать в первом полугодии. Излишнее волнение, чувство неудовлетворенности, которые приносят детям подобные "сырые" выступления, будут тормозить занятия в ансамбле на следующих этапах

Практика занятий дала множество примеров того, как благотворно влияет на детей игра в ансамбле. Ансамблевое музицирование не только развивает музыкальный слух, оно способствует развитию полифонического мышления, учит слышать и понимать содержание музыки. Вызывая интерес к музыке, уроки ансамбля побуждают даже нерадивых учеников серьезнее относиться к занятиям в музыкальной школе.

Творческие задания на уроках фортепиано решают множество проблем у малоподвижных детей. Чтобы активизировать музыкальную деятельность ученика, нужно обогатить ее разными видами музицирования: игрой по слуху, транспонированием, гармонизацией мелодии, импровизацией и сочинением. У начинающих чаще всего малоразвита зрительно-слухомоторная ориентация на клавиатуре. Воспитывать ее помогают занятия транспонированием. Транспонирование в важнейшей степени активизирует слух, заставляя заново осознать аппликатуру, интервалы, гармонию.

Плохо читающим с листа детям рекомендуются занятия транспонированием. А. Щапов пишет, что транспонирование по нотам способствует развитию умения читать с листа, так как требует активности предвосхищающего воображения. В основе транспонирования, как и при чтении с листа, лежит умение превращать ноты видимые в слышимые. Известный психологический стереотип "вижу - слышу - играю" не всеми детьми успешно осваивается. Это зависит от индивидуального восприятия каждого ученика, от его "внутреннего темпа", от особенностей зрения, слуха, моторики, врожденного чувства ритма. Это необходимо учитывать. Детям с инертной реакцией, рассеянным вниманием рекомендуется игра по методике Гальпериной "движущееся окошко". Этот прием при игре вынуждает не задерживать взгляд на той ноте, которую играешь, а зяглядывать вперед. Кроме того, транспонирование помогает вырабатывать аппликатурные навыки. Детям с плохо приспособляемым аппаратом, безусловно, придет на помощь освоение гамм, аккордов, арпеджио по системе Шатковского. Транспонируя, ребенок научится легко переключаться в разных тональностях с одной аппликатурной позиции на другую. В практике преподавания часто встречается проблема способных детей – быстрое освоение репертуара опережает элементарные теоретические знания. Даже в детских пьесках встают порой очень сложные гармонические задачи. Поэтому включать элементарные теоретические понятия нужно с первых уроков. Пусть для начала это будут кадансовые обороты (сначала в виде сексты) автентический Т-D-Т и плагальный T-S-T.

Эти обороты мы учим секвенционно. На основе этих гармоний применяем разные виды фактурной фигурации в разных жанрах (полька, марш, вальс). В дальнейшем к изучению кадансов подключается сольфеджирование. Этот вид работы является важнейшим и для развития гармонического слуха. Чтобы творчески одаренные дети смогли реализовать свой потенциал, мы учим их подбирать аккомпанемент к легким песенкам. На первых этапах мелодия гармонизуется простыми бурдонами, затем освоенными гармоническими последовательностями. Теперь перед ребенком открываются увлекательные возможности - подбирать на слух с аккомпанементом полюбившиеся мелодии.

Решая задачу творческого развития способных детей, мы подключаем в работу занятия импровизацией и сочинением. Они благотворно влияют на творческий рост ребенка, раскрепощают его, дают полезные навыки в рефлекторном владении инструментом, повышают творческую активность инертных детей. Для успешного обучения перечисленным навыкам можно рекомендовать следующие сборники:Т.И. Смирнова "Интенсивный курс фортепиано", "Пианист-фантазер", Барембойм "Путь к музыке", К.Орф "Шульверк", методическая разработка Санкт-Петербургской консерватории С.Мальцева, Г.Шевченко "Опыт обучения детей гармонии и импровизации".

Литература:

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой / А.Д. Артоболевская. – М.: Советский композитор, 1992. – 171 с.
2. Баренбойм Л.А., Перунова Н.Н. Путь к музыке. – М.: Советский композитор, 1988.
3. Готсдинер А.Л. Дидактические основы музыкального развития учащихся // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 1. – М., 1980.
4. Игнатьев В.Г., Игнатьева Л.В. Альбом начинающего пианиста: Я музыкантом стать хочу. Часть 1, 2. – Л.: Советский композитор, 1989.
5. Кан-Калик В.А. Педагогическая деятельность как творческий процесс/ В.А. Кан-Калик. – СПб: Союз художников, 2001. – 112 с.
6. Люблинская А.А. Учителю о психологии младшего школьника. – М.: Просвещение, 1977. – 244 с.
7. Мальцев С.М. О психологии музыкальной импровизации / С.М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991. – 88 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1967. – с.13-14.
9. Смирнова Т.И. Фортепиано. Интенсивный курс. Пособие для преподавателей, детей и родителей (в 11 тетрадях). Методические рекомендации / Т.И. Смирнова. – М.: ЦСДК, 1994.
10. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. – М., 1960.