Oльга Анатoльевна Гужей

МБOУ ДOД «Детская музыкальная шкoла № 6», г.Рязань

Элементы внутришкольной интеграции   
на начальном периоде обучения игре на фортепиано в ДШИ и ДМШ

Обучение игре на фортепиано предполагает приобретение учеником знаний во всех областях музыкальной науки. Для того, чтобы исполнить какое-либо произведение в точном соответствии с текстом и придать исполнению выразительность и законченность, ученик должен обладать познаниями в сольфеджио, музыкальной литературе, ритмике и других школьных предметах. Данные навыки облегчат работу над произведением и сделают ее более понятной и интересной. В связи с этим урок по фортепиано требует от преподавателя комплексного подхода, основанного на интеграции элементов различных дисциплин, изучаемых в ДШИ и ДМШ. В данной работе приведены примеры того, как, пользуясь методиками и определениями из области музыкальной литературы и ритмики, возможно развить музыкально-интеллектуальные и исполнительские качества ученика.

1.Элементы ритмики на уроке фортепиано как метод формирования чувства ритма у учащихся

Проблема формирования чувства ритма – одна из наиболее важных в музыкальной педагогике и одна из наиболее сложных. По определению В.И. Петрушина [1], музыкальное ритмическое чувство - это способность активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональное выражение временного хода музыкального движения. Чувство музыкального ритма двигательно–моторно в своей основе. Музыкально-ритмическое переживание человека отзывается его мышечным чувством, т.е. ритмическое переживание музыки всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями, проявляющимися в виде подсознательного, «машинального» отбивания ритма ногой, различных движений «в такт» пальцев, головы, корпуса. Данная позиция находит подтверждение в словах теоретика и практика в вопросах ритма Э. Жак-Далькроза: «В образовании и развитии чувства ритма участвует все наше тело» [2].

Важнейший в ритмическом воспитании начинающего пианиста навык должен быть связан с восприятием и воспроизведением равномерной последовательности одинаковых длительностей. Навык восприятия и воспроизведения мерной пульсации равных долей является основой для развития чувства темпа. В качестве эталонов темпа могут служить три основных разновидности – медленный, умеренный и быстрый. Одновременно с выработкой ощущения одинаковых длительностей – долей - учащиеся сталкиваются с понятием «акцент» (ударение, понятное ему из разговорной речи). Выработку ощущения чередующихся пластических ударений – «чувство акцента» - Э. Жак-Далькроз указывал, как важную сторону ритмического воспитания [2].

С первых уроков учащегося-пианиста формируется и чувство соотношения длительностей. В урок включаются комбинации из неравномерных длительностей. Опираясь на двигательно-моторную основу ритма, полезным видом в начале обучения может служить одновременное исполнение метра и ритмического рисунка простых попевок в движении (метр - шаги, ритм – четвертные ладонью по ноге, восьмые - хлопки). Для начинающих музыкантов данный вид исполнения ритмического рисунка (руки) одновременно с метрической пульсацией (ноги) представляет немалую трудность, однако исполнение ритмического рисунка в движении, его пение и заполнение развивает навык органической связи движения с музыкой.

Необходимо подчеркнуть важность этой начальной фазы ритмического воспитания, не овладев умениями и навыками которой, учащийся не сможет успешно продвигаться вперед.

2. Элементы музыкальной литературы на уроке фортепиано как метод формирования чувства формы у учащихся.

Проблема систематического развития чувства формы у учащихся стоит в современной музыкальной педагогике довольно остро. Конечной целью данного важного и трудоемкого процесса нужно считать воспитание в ребенке грамотного слушателя и исполнителя. Промежуточными целями при этом будут являться умение проследить логику развития музыкального материала, осознание тем и разделов, понимание выразительного значения той или иной конструктивной модели. Это навыки, базирующиеся на знании основных эталонных схем различных форм.

Если обобщить подходы к данной проблеме авторов большинства из распространенных пособий, то поэтапное развитие чувства формы начинается с первого года обучения с приобретения слуховых навыков в осознании членения мелодии на отдельные построения-фразы и соотношения фраз между собой (в основном по принципу повторности и неповторности).

Решение проблемы расчлененности музыкальной речи ясно и методически целесообразно представлено в методическом пособии по сольфеджио для 1 класса ДМШ М. Антошиной и Н. Надёжиной, вышедшем в 1970 году. Самым ценным их наблюдением можно считать неразрывную связь слухового анализа с музыкальным исполнительством даже на самом начальном этапе. При этом вместо громоздкого и непонятного теоретического объяснения предлагается обратить внимание на особые ощущения, которые помогают угадать моменты смены дыхания при пении и снятия руки при игре на фортепиано [3]. Кажется особо важным то, что движение и пение в данном случае взаимосвязаны. Такой комплексный подход особенно удобен для работы с маленькими детьми.

Словесно выражать ощущения цезуры на границах построений необходимо без громоздких объяснений и заучивания определений. Например, в слуховом анализе доступного ученику произведения, помимо выделения основных построений, разделы формы сравниваются между собой. Для того, чтобы зафиксировать строение пьесы, рекомендуется применять не термины или буквенные схемы, а наглядные уловные обозначения. Можно применить, например, геометрические фигуры разной формы и цвета. При этом смена цвета фигуры будет условно обозначать вариант темы, а смена формы – смену музыкального материала. Например:

 - период повторного строения

- простая трехчастная форма типа A A1 A

- простая трехчастная форма типа A В A

Различные виды логики построения музыкальных пьес в ее простейших проявлениях классифицируются следующим образом:

1. музыкальная фраза и ее простое повторение;
2. фраза с вариантным повторением;
3. фраза с построением в виде вопроса и ответа;
4. фраза с развитием, приобретающим значение новой фразы.

Благодаря этой довольно ясной и строгой систематизации у ребенка закладывается предварительная слуховая база для дальнейшего освоения форм периода, вариационной, простой двухчастной и простой трехчастной форм.

Распространенная и методически оправданная форма структурного анализа мелодии заключается в осмысленных ответах на следующие вопросы:

* делится ли мелодия на фразы?
* если делится, то на сколько?
* повторны или неповторны фразы?

Ученику, освоившему ноты и длительности, рекомендуется предложить такую форму работы, как поиск «на глаз» в тексте цезур для дыхания. Это новый шаг в восприятии формы – ощущение построений в качестве своеобразного графического объекта. В дальнейшей работе можно вводить буквенное обозначение разделов формы. Это, в частности, помогает ощутить разницу между трёхчастной формой и двухчастной репризной (с помощью введения больших и маленьких букв, иллюстрирующих пропорции сочетания разделов). При объяснении более сложных форм может помочь пособие М. Финкельштейна «Музыка от А до Я», где академический материал преподносится занимательно. Так, форма родно сравнивается со «Сказкой о рыбаке и рыбке», а вариации рассматриваются на примере стихотворения Д.Хармса [4].

Таким образом, включение в урок фортепиано всевозможных знаний, касающихся различных школьных дисциплин, является основой принципа развивающего обучения в музыкальной педагогике. Важнейшим смыслом подобной интеграции является воспитание в сознании учащегося ощущения единства, целостности образовательного процесса в школе. Учитель игры на любом инструменте, по мнению Г.Г. Нейгауза, должен быть прежде всего учителем музыки, то есть ее разъяснителем и толкователем. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося: тут уже совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель должен не только довести до ученика содержание произведения, не только заразить его поэтическим образом, но дать ему подробный анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры; он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано [5].

Литература:

1. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Академический проект, 2008. – 400 с.
2. Жак-Далькроз Э. Ритм. Изд.: Классика-XXI, 2001. — 248 с.
3. Антошина М., Надеждина Н. Методическое пособие к учебнику сольфеджио для 1 класса ДМШ. - Москва : Музыка, 1970. - 71 с.
4. Финкельштейн Э.И. Музыка от А до Я. Занимательное чтение с картинками и фантазиями. – С.-Петербург: Композитор, 2008 - 120 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры – М.: Музыка, 1988. – 240с.