

Муниципальное учреждение дополнительного образования  
«Сланцевская детская музыкальная школа»

Методическая разработка

**Современные  
методико-педагогические  
инновации**

Разработала  
преподаватель высшей  
квалификационной категории  
Дуль Ирина Владимировна

г. Сланцы  
2024 г.

«Музыка является самым чудодейственным, самым тонким  
средством привлечения к добру, красоте, человечности»  
В. А. Сухомлинский.

Сегодняшняя педагогическая практика трактует школьные музыкальные занятия как изолированную ветвь художественного воспитания. Основной целью учебной дисциплины «Музыка», судя по содержанию подавляющего большинства программ, является воспитание художественного вкуса на основе знакомства с лучшими образцами музыкального классического наследия. Практическая реализация этой вызывающей всяческое уважение целевой установки ставит нас перед двумя (как минимум) важнейшими проблемами.

Первая связана с соотношением желаемых и действительных результатов. Социологические исследования и даже просто «несоциологическое» общение с выпускниками школы показывает, что классический эстетический вкус не является их безусловным достоянием. Музыкальные склонности и интересы недавних школьников лежат в иной сфере, порой никак не соприкасающейся с классическими образцами. В лучшем случае остается в сознании теоретическое представление о культурных приоритетах и необходимости конъюнктурной подстройки (на уровне словесных деклараций) под вкусы учителей. Абитуриенты, приходящие в вуз, охотно и бодро заявляют о приоритетной значимости классического музыкального наследия, но при этом не в состоянии продемонстрировать знание этого наследия и подлинную заинтересованность. И дело здесь не в плохой памяти, а в том, что их фактические пристрастия принадлежат совсем другому наследию, которое профессионалы-эксперты не спешат причислить к классике. Надо признать, что не школьное образование, а столь часто и огульно порицаемая им массовая культура в лице «низких» музыкальных жанров (фанатами которых и являются наши школьники) гораздо успешнее справляется с задачей приобщения молодежи к ценностям музыкальной классики и фольклора. Многочисленные эстрадные обработки музыкальных произведений прошлых эпох, активное включение фольклорного (порой аутентичного!) материала в современные шлягеры оказывают куда более действенное влияние на музыкальный опыт молодежи, в который с легкостью входит и находит непосредственный отклик в душе интонационная сфера григорианского хорала и музыки эпохи Ренессанса, традиционные стили японской, индийской музыки и т.д. и т.п. Педагогическая практика принципиально игнорирует тот музыкальный материал, который определяет нашу повседневность. Музыкальная педагогика не пытается идти от жизни (быта), постепенно поднимаясь к высотам человеческого духа. А ведь нельзя поить человека только дистиллированной водой. Медициной давно доказано, что это принесет только вред человеческому организму. Аналогичный вред таит в себе и «дистиллированная музыка».

Вторая проблема касается практической значимости приобретенных школьниками на уроках музыки знаний. Не секрет, что сложившиеся в нашей педагогике методики склонны даже практические дисциплины трансформировать в теоретические. Не столько нахождение и применение знаний-умений, сколько накопление сведений — вот преобладающая модель образовательного процесса. Для школьных музыкальных занятий это имеет весьма печальные последствия, поскольку переводит живое, творческое общение с искусством в школярское заучивание «учебного материала» (знать классические произведения, имена композиторов, музыкальные термины и т.д.). Конечно, практическое музицирование всегда требует определенного материального обеспечения — музыкальных инструментов, а теоретическое обучение в этом смысле предельно удобно для педагогов-организаторов учебного процесса. Однако это несомненное удобство ведет к весьма существенным потерям в музыкальном развитии обучающихся, а нередко и к прямо

противоположным педагогическим результатам: не приобщению, а отвращению от музыки (точнее от тех ее форм, к которым как раз и прививается вкус).

На современном этапе начального музыкального образования остро встает вопрос о необходимости введения новых педагогических технологий: новых методик, программ, создания новых учебных пособий. Это связано с изменением основной задачи обучения в музыкальных школах. Если раньше акцент ставился на профессиональность образования, то сейчас на первый план встает вопрос о воспитании и развитии детей посредством обучения музыке. Но поскольку необходимо обучать всех детей, независимо от степени их музыкальной одаренности, и очень важно заинтересовать ребенка занятиями музыкой, требуются новые подходы к процессу обучения, новые учебные пособия, помогающие выполнить эти задачи. В настоящее время ведущие специалисты всего мира в области педагогика единодушны в критике традиционной педагогической системы. Зародилась новая наука, основной задачей которой является изменение господствующей теории и реорганизация всей учебно-воспитательной системы на основе инновационных преобразований.

Инновационная педагогика (термин ИЛ. Подласого) требует замены парадигмы воспитания. По мнению инноваторов, классическая педагогическая теория безнадежно устарела, строить на ней воспитание нынешних поколений нельзя. Даже по-новому «причесанные» методические схемы не позволяют пока по-настоящему реформировать практику, поскольку неизменными остаются их методологические основы. Любые попытки выйти из кризиса традиционной педагогической системы рассматриваются как инновационные, одной из которых является поиск идеальных методик и программ, их внедрение в образовательный процесс и их творческое переосмысление. В начальном музыкальном образовании стало появление большого количества авторских программ по специальности «фортепиано», в которых использование педагогических инноваций направлено на сближение программных требований с современными формами и целями учебного процесса, на преодоление разрыва между содержанием образовательной программы и требованиями реальной музыкальной действительности.

## **Методологические основы формирования навыков игры на фортепиано.**

Методика — это алгоритм приёмов, которыми мы пользуемся для обучения, учение методов.

Рассмотрим 4 уровня методологии:

1-й уровень: Методика есть, методологии нет. Когда человека уже чему-то научили, без вопросов извне.

2-й уровень: когда приёмы обоснованы природными закономерностями данного действия. Когда ребёнок развивается, развивается его мозг, затем руки, определённые центры мозга. Клетки мозга растут. Миелиновая ткань защищает нервную систему, ребенок готов к обучению.

Фортепианная методология — это ощущение. От ощущения или сенсорики идёт посыл в мозг. Получается спиралевидная рефлекторика. Фортепианная методология — это знание человека, это его физика и психика.

Физика — это необходимость знать, что может делать рука.

Психика — это ощущение, восприятие, представление, воображение, память, осмысление.

Физически все инструменты доступны человеку. Психологическое ощущение строится на архиваторах, на базе остинато (чем проще ритмо - интонация, тем больше она заводит) Поем музыку ритмически тоже через ощущения. Чувствуем, слышим, создаем музыку по подобию «слова» — это

мотив, фраза, предложение. Мы говорим на выдохе, играем тоже на «выдохе». Сплав мышечных и слуховых ощущений — это фортепианная игра.

3-й уровень: когда все приёмы обоснованы во всех смежных видах деятельности, закономерности во всех видах смежной деятельности. Рабочий тонус мышц. Мышечный тонус - неустойчивое напряжение противоположных групп мышц, помогающих поддерживать позу тела и положение конечностей.

2-й палец собирает тонус руки, он указующий. Тонус — это текучая преднастройка к действию. Различные действия выполняют пальцы сгибательную, разгибательную. Чем берут пальцы? Ладонью — это волшебное место у пианистов. Палец работает по принципу рычага.

4-й уровень: Закономерности функции человеческой руки.

Кумулятивные игры мобилизуют, переключают мозговую деятельность.

3

### Кумулятивные игры.

Мы купили бабушке курочку-

Курочка — кло-клю-клю, (всеми пятью пальцами клевать крупу на коленях)

Мы купили бабушке уточку-

Уточка — крик, крик, крик, (всеми пятью пальцами собирать крупу на коленях)

Мы купили бабушке индюшонка-

Индюшонок — шалды балды, шалды балды, шалды балды (волнообразно двигать ладонями в воздухе перед собой).

Мы купили бабушке поросёнка,

Поросёнок хрюки, хрюки, хрюки (около носа двигать всеми пальцами)

Мы купили бабушке коровёнка,

Коровёнок — муки, муки, муки (указательными пальцами показывать рога)

Мы купили бабушке лошадёнка,

Лошадёнок — тпруки, тпруки, тпруки. (всеми пальцами держать и двигать на себя вожжи)

Мы купили бабушке телевизор,

Телевизор — время - факты, время - факты, время - факты, (показывать перед собой ладонью рамку или квадрат)

Дикторша — ля, ля, ля, ля, ля, (всеми пальцами двигать около рта).

Наша то хозяйшкa сметлива была (как будто хлопаем в ладоши)

К празднику работушку каждому дала:

Чашечку собачка лижет языком (по ладони пальцами туда-сюда, как будто лижет)

Крошки собирает мышка под окном Лапою котикша по столу скребёт,

Половинку курочка веничком метёт. (различные манипуляции с пальцами по ладони).

### Упражнения.

1. Разрезать себя руками с прямыми ладонями, сильно при этом, напрягаясь: а) потянуться в стороны, б) вверх, в) в стороны, г) вниз.

4

2. Вытянуть руку вперёд, ладонь выпрямить и «качать облако». Руки должны быть в тонусе.

3. С прямой спиной падать на преподавателя (подобие доски), (преподаватель стоит, опираясь на стену), затем преподаватель, держа руки за предплечья поднимает их вместе с плечами вверх и отводит назад.

4. Постоять на одной ноге, почувствовать спину, взять дыхание в живот и через руку, прикасаясь к клавише сделать «пустой» ее внутри (стоя). Затем дунуть на свечку и шагнуть к следующей ноте. Ощутить свободу руки и глубокий звук.

5. Через «хобот слона» освободить руку (от плеча до кончиков пальцев).

6. Выпустить птичку из клетки (сбрасывать пальцами в воздухе), дунуть на горячий суп (это освободить руки).

7. Переступать ногами и при это шагнуть пальцами по клавиатуре.

8. Манипуляции с 1-м пальцем: 1-2, 1-2, 1-3, 1-3, 1-4, 1-4, 1-5, 1-5. (делать снизу).

Техника игры на любом инструменте строится на 2-х системообразующих принципах:

1. Эстетический эталон звучания. Эстетически — естественное (поглаживание клавиш, падать собственным весом).

— Исходная позиция при игре на клавесине — положение кисти в состоянии покоя, т. е. естественно закруглённая.

— Фортепиано — молоточковый инструмент и тип техники, способ звукоизвлечения связан с мироощущением эпохи. Например, у Баха гармонизирующая музыка, техника игры круглыми пальцами. В 18-м веке появляется интерес к явлениям, классицизму, а классицизм — это изучение мироощущения, отсюда чёткость, ясность в артикуляции (штрихи).

2. Природосообразность. Исходная позиция при игре на фортепиано- позиция работающей руки. На клавесине - позиция отдыхающей руки.

Каждое действие человека различают по смыслу (что я делаю) и по двигательному составу (как я делаю, какими группами мышц). При игре на фортепиано необходимо сделать акцент на слух и ощущения.

При обучении игре на фортепиано:

1. Педагогу необходимо выявить индивидуальность. В первую очередь, учитель должен предлагать помощь, соучастие, создавать такую атмосферу, чтобы у ребенка было желание пробовать. Учитель должен дать ученику понять, что тот все может самостоятельно и что у него все получится. К каждому ребенку необходимо подобрать индивидуальный подход. Педагог должен подбирать задания в соответствии с желаниями и способностями ребенка. Например, если у ребенка развит музыкальный слух, то ему легче играть, подбирая музыку самостоятельно. Значит, начать обучение лучше именно с этого. Если у него не развит слух, то ему легче играть по нотам, тогда надо начинать играть по нотам, но задачей педагога становится развитие его слуха.

2. Не надо форсировать события в развитии ребёнка. Рано не надо заставлять ученика переживать, что-то достигать, радость может быть даже от нахождения звучания терции. Радость от процесса возможна, когда ученик находится в состоянии творчества и игры. Удовольствие от разучивания пьесы возможно, когда ученик эмоционально включен. Он

начинает чувствовать музыку, и воображение дорисовывает недостающее: вот ему уже кажется, что она звучит намного лучше, чем есть на самом деле, и удовольствия от этого становятся больше и больше. Важно то, что при этом в его воображении должна звучать не только пьеса, а строится целый мир. Вот тогда идет серьезная, глубокая работа на результат. Но акцент стоит на процессе, ребенок получает удовольствие от процесса исполнения. Игра не должна быть формальной, ученик не должен просто «выдалбливать», или просто правильно играть по нотам. Задача преподавателя объяснить ученику, что сразу может и не получаться.

3. Необходимо сохранить «детский» возраст как можно больше, чтобы сохранить душевную организацию. Воспитание душевного мира в России шло от женщины. Сейчас дети очень ранимые. Заставлять играть на инструменте не надо, надо увлекать. Греки считали, если человек не владеет каким-нибудь инструментом, значит он не гармоничен. Дети приходят на занятия по фортепиано неподготовленными, а игра требует усидчивости. Но дети не должны расстраиваться, если что-то не получается. В этом случае необходимо провести тренинг для детей на усидчивость, на умение получать радость от того, что делаешь несмотря на то, что многие упражнения нужно повторять по многу раз. Преподаватель должен учить их радоваться процессу, а не результату. В занятиях на фортепиано это очень важно, потому что ребенок постоянно находится в процессе освоения, изучения произведения. Сколько сил уходит на совершенствование, а результатом ученик бывает доволен не всегда, вот почему так важно сделать акцент на наслаждении процессом. Бернштейн говорил о «повторении, которое не повторение», то есть, нужно пробовать все время по-разному, по-новому, все лучше и лучше, глубже и глубже, переживать процесс игры в полной мере. В этом случае не будет ни одного похожего мгновения, все время будет интересно

### **Спонтанная импровизация в ансамбле «ученик — педагог».**

Задача современного преподавателя привить детям любовь к музыке. В настоящее время идёт отток от классической музыки во всем мире. Причина нежелания заниматься музыкой кроется не только в разнообразных возможностях современного мира, а чаще в нас, в нашем принуждении к занятиям. А ведь музыка больше, чем искусство звуков. На классической музыке детей можно учить слышать и сопереживать, в этом случае музыка становится понятной, простой и такой же естественной и привычной, как, например, воздух, которым все мы дышим и не замечаем. Детям необходимо слушать симфоническую музыку, где представлены разные инструменты. Важно то, чтобы дети привыкли, слушая музыку, быть не слушателями, они привыкли бы быть участниками, они играли в музыку, у них рождались образы, они глубоко переживали происходящее; в момент прослушивания у них шло активное созидание в субъективном мире, и все эти эмоции и положительные переживания легко в дальнейшем перевести в игру на инструменте.

Сочинить музыку — это означает услышать ее в голове и подобрать на инструменте. Если заниматься подбором, то ученик не сможет сочинять. А чтобы научиться подбирать, ребенок должен развивать слух. Ошибкой является наше желание «уткнуть» его в ноты, потому что как только мы «уткнули» ребенка в ноты, у него работает зрение и координация движений, а слух и память могут не работать вовсе. Получается, самое главное для музыканта — слух и память не развиваются. Важнейший момент в методике спонтанной импровизации состоит в том, чтобы научить ребенка играть так, чтобы пальцы шли за головой, сначала рождается образ в

голове, а затем ученик его озвучивает, сравнивая на слух, желаемое и действительное. Мы знаем, что обычно происходит иначе — пальцы играют, а слух контролирует, что получается. Разучивание пьес к экзамену приводит к тому, что мы видим знаки, руки играют, и только потом мы сознаем, что сделали руки, но уже бывает поздно, так как ошибка уже свершилась. Когда подбираешь по слуху, формируется четкий образ того, что должно быть: сначала образ, а затем анализ, сравнение того, что звучит, с тем, что было в воображении.

Раннее развитие спонтанной импровизации устанавливает более тесный контакт между педагогом и учеником. Через музыку можно установить невербальный контакт: Я тебе себя «вверяю». Педагогам необходимо установить этот контакт, заметить душевное настроение. Работать с учеником надо по принципу «не навреди». Воздействие музыки на человека должно быть умеренным, не надо навязывать свою волю.

Спонтанная импровизация — выражение здесь и сейчас своих переживаний. Она моторнослуховая. В речи тоже моторнослуховая импровизация. Музыка — это самый древний язык. Звук помогает установить контакт, интонационный строй и сообщает нам о чувстве.

При спонтанной импровизации ребёнка сразу погружают в мир музыки. При установке контакта Я — не педагог, Я — проводник, соучастник - идёт установление контакта на невербальном уровне. При этом мы затрагиваем разные участки слуха, можем увидеть возможности игрового аппарата. Взаимодействие с клавиатурой бывает разное. Надо предлагать такую игру, чтобы ничего не повредить и достичь обязательного результата действия, всегда положительного.

Чтобы создать образ нужно потрудиться.

Комплекс— сочинительство + игра + запись того, что написал, наиболее органичен.

Музыка — это искусство звучания, а не миллион нот. Необходимо развивать интонационный слух.

Проводились исследования влияния тональности на человека. Тональности свыше 3-х знаков, это произведения повышенной эмоциональности. F- dur — тональность пасторали, h-moll — трагизма. Композитор сознательно выбирает ту или иную тональность, чтобы лучше воздействовать на слух человека.

При занятиях спонтанной импровизацией, вначале надо давать то, что нравится. Также необходимо ориентировать ребёнка:

— Скажи звуком рояля своё имя;

— Какой можешь спеть высокий, низкий звук;

— На рояле смотри, сколько звуков, нарисуй образ и посмотри сколько звуков ты можешь охватить.

Если игра ребенка будет агрессивная, то значит, он где-то слышит резкую отрывистую речь. Ему надо дать возможность сыграть, а затем мягко направить и рассказать о чём ребёнок хотел сказать, что хотел изобразить.

Занятия импровизацией позволяют раскрыть творческий потенциал каждого ученика. Владея навыками импровизации и сочинения, выпускник музыкальной школы сохранит связь с музыкой на всю жизнь не только как слушатель, но и как активный исполнитель в семейном и дружеском кругу, в школе, в институте и т.д.

## **Взаимодействие речевой и пальцевой координации в фортепианном «квази - рэппе».**

Каждому педагогу фортепианной игры известно, что чувство ритма наиболее трудно воспитывается и развивается. Одним из возможных методов развития и совершенствования у ребёнка жизнерадостного, энергичного, волевого чувства ритма может стать полистилистика — объединение разнородных стилей в одном учебном материале. Полистилистика — это приём сочетания нарочито несовместимых элементов.

В данном случае, это традиционное фортепианное упражнение, к которому дети не проявляют большой симпатии, и популярный в настоящее время молодёжный рэп, с остигатной ритмикой и весёлыми стихами. Рэп — это импровизационные рифмованные стихи, исполняемые на остигатный ритмический аккомпанемент. Рэп, как одна из возможных форм музицирования, выявляет, эксплуатирует и одновременно воспитывает в первую очередь чувство ритма, оставляя не задействованным восприятие человеком звуковысотной стороны музыки, лежащей в основе мелодии и гармонии.

Педагог может наложить на конкретное упражнение (включая гаммы, этюды) народные считалки, прибаутки, детские стихи в остигатной ритмике. Этот игровой приём называется «квази — рэпом»,

Ученик при чтении нот должен получить представление о звуковысотном и метроритмическом параметрах мелодической линии.

В работе над «квази — рэпом» слуховой контроль направляется на произнесение текста и метро — ритмический рисунок фортепианного сопровождения. Вначале необходимо выучить наизусть стих или другой текст, который становится речитативной партией квази — рэпа. Далее надо разобрать нотный текст фортепианной партии, где каждые два такта упражнения соответствуют по времени одной поэтической строфе и представляют собой секвенцию. Каждая двух тактовая секвенционная группа исполняется одинаковой аппликатурой и одинаковым игровым движением всей руки. Передвигаясь по клавиатуре, пальцы и рука не меняют контура своих движений, что способствует быстрой их автоматизации и направляет слуховой контроль на декламирование стиха. Этому способствует и синхронная аппликатура.

Остигатный ритм разбитого на слоги поэтического текста соответствует мельчайшей доле (8-й или 16-й) в аналогичной ритмике фортепианного упражнения и, соответственно, ритму движения пальцев и осязательных действий играющего ребенка. В союзе речи и игры на инструменте декламация играет главную роль при воспроизведении остигатной ритмики фортепианной партии квази — рэпа.

Говоря о неопределимой пользе объединения игры и пения на начальном этапе обучения музыке, детский педагог Т. Юдовина — Гальперина отмечала, что «**НОТНО-КЛАВИШНЫЙ**» процесс гораздо сложнее, чем буквенно-голосовой... словесно — слуховая область коры мозга помогает выполнять мышечные действия, например, артикуляцию пальцев».

Квази — рэп объединяет речевую и пальцевую артикуляцию. При игре квази — рэпа необходимо своевременно брать дыхание в речитативной партии, т.е. речь и текст должен быть в жесткой ритмической сетке, в паре с четким дыханием. Точное выполнение цезур в речитативах необходимо, т.к. цезура есть «вдох». Дыхание при окончании стихотворной строфы надо брать быстро, т.к. остигатный ритм и темп остается неизменным.

Главная цель изучения «свази — рэпа» состоит в ненасильственном привлечении ребёнка к технической стороне обучения игре на фортепиано, благодаря объединению пианистического упражнения и стихотворным текстом через остигатную ритмику. Вследствие этого достигается:

1. Активизация и развитие устойчивого, волевого чувства ритма.
2. Ускоренное овладение простейшими виртуозно — игровыми навыками, аппликатурными приемами.
3. возможность привлекать к данному виду музицирования детей, которые ещё не могут чисто интонировать; а те, кто может — должны намеренно произносить речитатив.

Примеры:

### Крокодил

Саша Чёрный

синхронная аппликатура, подкладывание 1-го пальца под 2-й

Я угрюмый крокодил  
 Я живу в зверинце.  
 У меня от сквозняка  
 Ревматизм в мизинце

На обед дают мне суп  
 И четыре щуки,  
 Это веская причина  
 Для смертельной куки.

Ах, на нильском берегу  
 Жил я без печали!  
 Негры сцапали меня  
 С мордой хвост вязали.

Я попал на пароход...  
 Как меня тошнило!  
 И зачем же вылезал я  
 Из родного Нила?

# Болтуня

Стихи А. Барто

Синхронная аппликатура  
смена пальцев на одном звуке

14 *Allegretto*

*mf* 4 3 2 1 4 3 2 1 *sempre*

Что бол-тунь-я Ли да мол... э - то Вов-ка вы ду-мал... А бол-тать-то мне ког- да?...

17

мне бол тать то не ког да! Драм кру жок, кру жок по фо-то а е - щё мне петь о хо-та,  
2. Я те перь до ста рос ти ... в нашем клас се ста рос та ...

20

за кру-жок по ри-со-вань-ю то-же все го-ло-со-ва-ли. А у вас у-чи-тель стро-гий, он  
23 До че - го же хо-чет - ся ... стать ре-бя-та лёт-чи-цей ... Под-ни-мусь на стра-то - ста - те.

23

се год ня нау-ро ке объ - яс-нил нас чёт Я-понь и: "Вы спро - си-текто-не по нял? Я спро -  
что та-ко-е э-токса ти? Мо жет э - то стра тос - тат ... ког да ста рос ты ле тят?...

26

си-ла: "Как счи-та - ет-ся, а я - пон - цы чем пи - та - ют- ся?" Я спро - си-ла о Я-понь-и.  
Я те-перь до ста-рос-ти... в нашем клас-се ста-рос-та. а что бол-тунь-я Ли-да мол ...

29

*rit.* *f*

"Это там ро - ди - лись по - ни?" — э - то Вов - ка вы - лв - мал

1

Параллельное и расходящееся движение.

Ведущая рука там, где 3-й палец пр.р (вверх). л.р. (вниз)

## **Чувство ритма.**

Музыкальные способности это:

а) общехудожественные способности — это способность заражать и заражаться. Они, к сожалению, не всегда идут вместе.

б) музыкальные способности:

1. Общие - чувство ритма, чистое интонирование, способность к дифференцированному слушанию, музыкальная память.

2. специальные — красивый голос, великолепный игровой аппарат, которым гениально можно что-то сыграть.

Конечно же, важнее специальные музыкальные способности. Задача педагогов связать общие и специальные музыкальные способности. Педагоги — специалисты отвечают за развитие специальных способностей. Задача теоретиков развить общие способности.

Ритмические способности развиваются. Если у ребёнка нет чувства ритма, значит, есть какая-то патология, дисфункция. А ведь музыкой можно лечить.

1). Чувство ритма.

Обучению ритма идет стихийно, а не целенаправленно. Мы не можем ощущать время, вне движения времени нет. Чувство ритма — это движение времени. Поэтому чувство ритма можно развить через движения.

- Как только шаг связан с движением, появляется синхронность.

Упражнение: (встали и шагаем на месте).

- Музыка управляет человеком. Маленький ребенок, когда слышит музыку, то он качается, затем в более старшем возрасте — танцует,

Упражнение: (шагать и отстукивать целые, половинные, четвертные, восьмые длительности на каждый шаг, затем отстукивать ладонью по поверхности). Мы сделали прообраз времени.

В музыке барокко образ шага — пульсация. 16 век — это явление аккорда, он родился как аккомпанемент, аккорд повторяется и является метрономом.

Понятие «пульс» для ребёнка не существует. Воспитывать чувство ритма надо той музыкой, где есть метроном. Поэтому, необходимо дать такое произведение, где есть «шаги» и таким образом изначально перевести внешний ритм во внутренний, т.к. ритм идет от действия.

2). Мышечная память.

Наряду с чувством ритма необходима и мышечная память. Ее можно развить с помощью некоторых упражнений:

- шагать и стучать одновременно, при этом барабан и бубен находятся в разных руках

- рисовать в воздухе шаги — это штили, потом прорисовываем ноты

- хлопки. Лучше хлопать по коленям, т.е. «сверху», чтобы не было зажима. Если хлопать в ладоши, то появляется зажим.

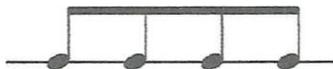
### 3). Ритмослоги.

Слоги возникли в 1025 г. и получили имена. В 1901 году создана система ритмослогов.

В ритме главное — когда? Ритм можно проговорить, читать ноты слогами:



та -та - та та



та - ти - та - ти



та-ра-ти-ри

Упражнение: показ количеством пальцев длительностей:

та - один палец, четвертная нота



та - ти - два пальца разными руками, восьмые ноты



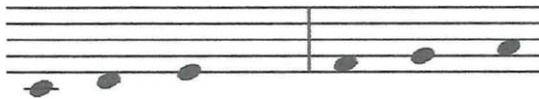
Та-ра-ти-ри -по два пальца разными руками, шестнадцатые ноты.

## Обучение нотной грамоты.

Нотная запись— это единство зрительных и звуковых факторов.

Учим ноты по принципу пентатоники: белые и чёрные клавиши.

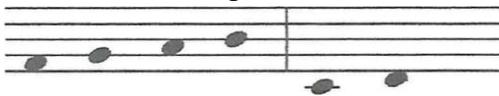
3 белые + 3 чёрные клавиши



до - ре - ми фа-соль - ля

3 белые 3 чёрные

4 белые + 2 чёрные клавиши



фа- соль- ля- си до - ре

4 белые 2 чёрные

На примерах видно, что вначале необходимо выучить целотонные позиции.

Упражнение «Колокола». Играют несколько человек по чёрным клавишам с обязательным октавным переносом, левая и правая рука рядом:

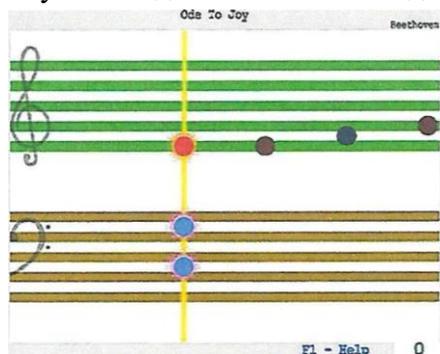


Несколько теоретических аксиом:

- Симметрия и пропорция - 2 закона музыки
- Квинта объединяет и симметрию, и пропорцию
- Промежуточный звук претендует на мажор, если он идёт вверх, минор движение вниз, Основа опять же целотон.
- Прямая квинта белые + белые клавиши, чёрные + черные. Косая квинта — это белая, + чёрная клавиша
- Единица измерения — это целотон
- Полутон — это слом

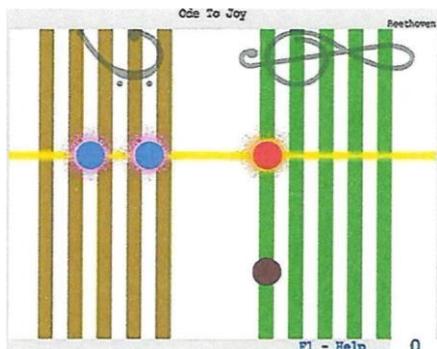
В отличие от обычных записей, нотная запись — это чертёж, рисунок. Есть приемы, которые позволяют разучивать произведения гораздо быстрее. Возьмем, например разбор текста: дети легко и быстро начинают читать с листа за счет использования метода графического восприятия нотного текста. Подобная методика существует и в общеобразовательной школе, когда ребенка учат читать не буквами, а словами. Благодаря другим методам, ученики легко запоминают текст наизусть.

Нотная письменность — это не логическая запись, а образная. Необходимо объяснить, что звуки тлеют разное направление: вверх, вниз, вправо, влево, а также, что они связаны с голосом: высоко—> низко. С первых дней надо учить читать ноты. Можно учить ноты, используя наглядные пособия в виде цветных картинок.

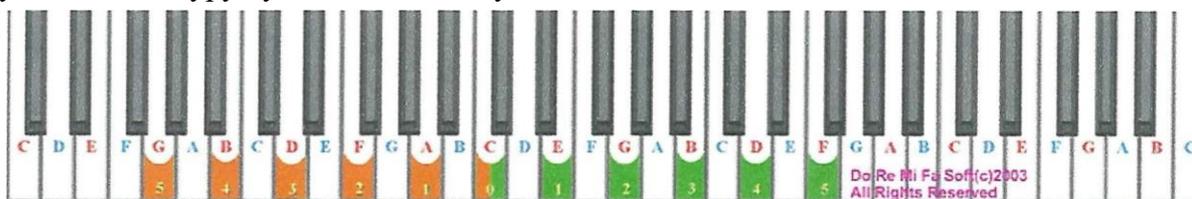


1. Если музыкальные ноты располагаются либо на линейках, либо между ними, то они выводятся контрастирующими цветами для глаз детей, чтобы сразу улавливать различие.
2. Если скрипичный и басовый ключи - это две разные системы, то их представляем разными цветами, например, цветами дерева. Это помогает объяснить постепенный переход между ними - от темного к светлому, от ствола к кроне.

3. Если ноты отсчитываются вверх/вниз, а соответствующие клавиши вправо/влево, то выстраиваем ноты в линию, поворачивая нотный стан боком в начальной, чтобы помочь новичкам видеть прямую связь между ними сразу же.



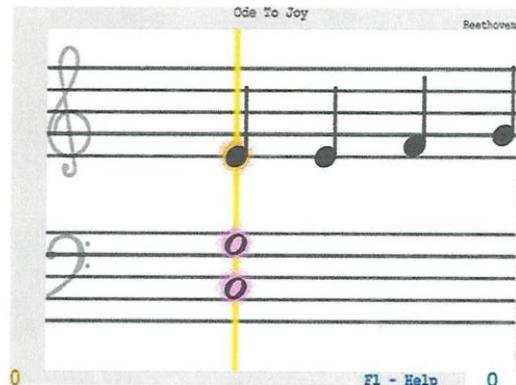
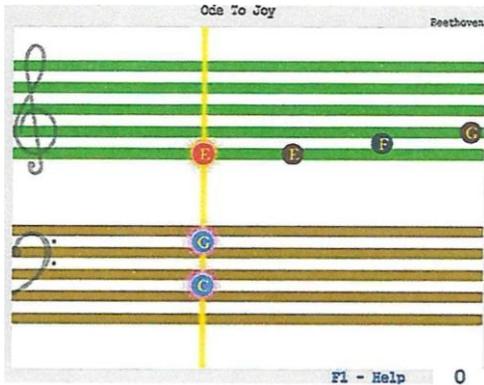
Если ноты тлеют только семь названий для всех клавиш и звуков, на них ставятся метки, чтобы помочь ученикам легко увидеть соотношения без лишних усилий в попытках искать информацию. Изучать ноты легко, если сразу учить ноты как буквы. Можно наклеить на рисунок- клавиатуру буквы, соответствующие названиям нот.



Вместо наклеек на клавишах можно использовать этикетки позади клавиш. Когда ученик уже более не нуждается в визуальной поддержке распознавания клавиш, этикетки убирают. Помимо «элементарного представления» музыкальных нот, такой постепенный переход был разработан для тренировки зрения у новичков - чтобы понимать абстрактную музыкальную запись и улучшать координацию.

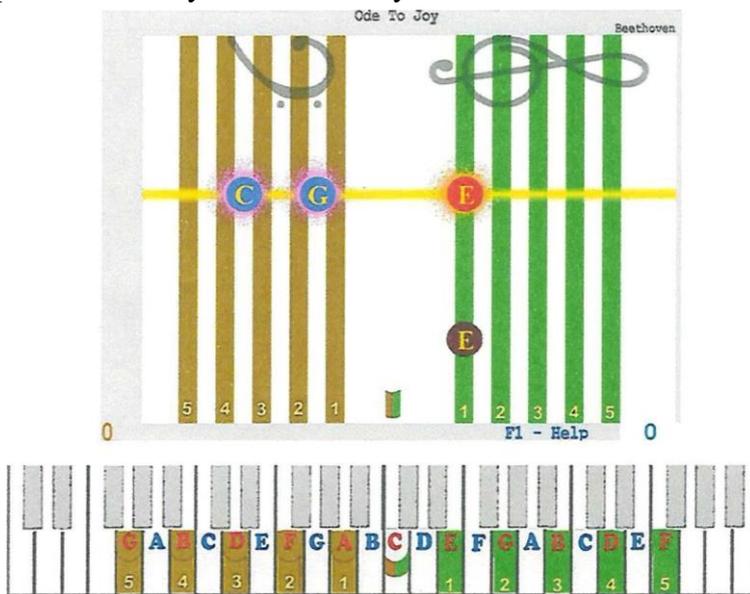


Этот подход базируется на особенностях визуального восприятия человека. Наше зрение устроено таким образом, что глаза могут настраивать фокус только в одной точке. Поэтому самым распространенным видом записи любого языка является линейная. Навык чтения слов построчно, перемещая фокус от одной букве к другой, мы тренируем, обучаясь читать книги.



Мы объединили линейки и пространства Нотного стана с клавишами фортепиано и построчно выделили нотный текст. Тем самым мы положили начало построению навыков чтения многострочного музыкального письма исходя из уже созданного или легко создаваемого навыка.

Поскольку линейки и пространства между ними являются одинаковыми объектами, мы используем подход "счетных палочек", когда начинающий учится выделять каждую линейку - пространство и отождествлять их на собственном опыте тактильно, одновременно развивая координацию и музыкальный слух.



Необходимо, чтобы ребёнок показывал расположение нот на нотном стане каким-либо предметом. Ребёнок следит за движением предмета (ручки, указки). При этом на руки смотреть не надо, чтобы не зажимать их, спина прямая, т.к. свобода идёт от спины.

Можно обучать нотной грамоте и другими способами, например, начиная располагать ноты на двух строчках.

Двустрочная запись нот:

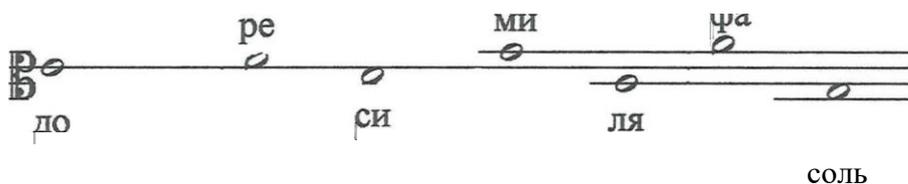


Можно дать ребёнку домашнее задание: сочинить и записать мелодию разноцветными нотами.

## Изучение нотной грамоты по Гвидо:

Как, не зная нот играть правильно?

Первичный фактор зрительный. Нотная запись — это единство зрительных и слуховых факторов. Ноты пишутся на одной линейке разноцветными карандашами (под линейкой и над линейкой), затем с каждой новой нотой дорисовываем линейки.



Необходимо сразу изучать интервалы

## Рекомендации теоретиков (преподавателям фортепиано).

Играя пьесу, ученик должен иметь представление, из чего она состоит. Он должен понимать, что музыка состоит из мелодии, гармонии, аккордов; он должен понимать, что музыка — это четкая система, как математика, с логическими законами. Изучая музыку, с самого начала нужно знать, что доминанта разрешается в тонику, а не наоборот, и важно узнать об этом в начале обучения, а не в старших классах, когда ты уже играешь сложные пьесы. Теорию нужно давать обязательно, и делать это нужно в самом начале обучения. В этом нет противоречия с «эмоциональным подходом», назовем его так. Например, если звучит доминанта, то мелодия остается всегда незавершенной, доминанта — это как бы вопрос, а тоника — это ответ. Напряжение или расслабление в музыке — это все четкие законы.

Ребенок начинает играть с простых пьес, поэтому и объем теории можно дать небольшой: ровно столько, сколько нужно для освоения пьесы. Но гармонический анализ надо делать с первой пьесы. Детям можно объяснить так: «Почему в пьесе в басу стоит одна нота «фа»? Потому что мы играем в этой тональности, поэтому основной тон будет «фа», а помогать ему будут два других тона — «доминанта» и «субдоминанта». Приводим в пример простые пьесы, пьесы, с которых мы обычно начинаем обучение. К примеру, если в пьесе стоит вторая или шестая ступень — это тоже необходимо объяснить ребенку. Он должен понимать, что звучит в правой руке и что в левой руке, как мелодия соотносится с гармонической поддержкой. Теория возникает сразу, как только начинает звучать музыка, то есть теорию надо проходить уже на первом уроке, но не надо заниматься теоретизированием, теория объясняет то, что мы играем. Причем важно не давать ученику слишком много терминов. В терминах ребенок может запутаться, он будет думать, как называется, а не как звучит. Чтобы ускорить процесс, важно дать ученику основополагающие принципы, на основании которых строится вся музыка. Ученик должен знать, что длительностей, например, так же мало как нот. Аккорды строятся просто через клавишу, и, запомнив звукоряд через клавишу из семи нот, можно понять, как строятся все аккорды. Ученик играет пьесу и смотрит разновидность аккордов. Оказывается, если поставить диез, то получается мажорный аккорд, а если добавить еще один звук, то

получается септ аккорд. Зная это, ученик двигается по программе гораздо быстрее. Ученикам объясняется звукоряд через клавишу и звукоряд поступенный. Звукоряд через клавишу — это вся гармония. На первом уроке ребенок знает все аккорды, он может построить мажор и минор от любой клавиши, а потом ему нужно показать соотношения - первая, четвертая, пятая ступени - основные функции лада. Если ученик взял тоническое трезвучие, то субдоминанта под вторым пальчиком, а доминанта — под первым. И ученик может сыграть основные функции лада во всех тональностях, а значит, может сыграть любую детскую песню или мелодию во всех тональностях двумя руками. Это развивает гармонический слух, и означает, что ученик может подбирать практически любую музыку, подбирать двумя руками. Это то, чем не всегда владеют выпускники музыкальных училищ, потому что они играли по нотам и мало играли по слуху.

### Упражнения для игрового аппарата.

Главное правило: Мы шагаем не по клавишам, а клавишами.

- поиграть брюхом пальцев для лучшего контакта с клавиатурой, пальцы при этом вытянуты.
- тыльной стороной погладим клавиши.
- перевернули ладонь, подержали облачко. Затем взбиваем его как подушку, покачали, поиграли с ним как с мячом — это упражнение для лучшего ощущения тонуса руки.
- надеваем перчатки, руку вкладываем в клавиши, играем по клавишам, но с движением вперед, потянулись как киса всей рукой, при этом держим 1-й пальцем клавишу.
- взяли пушинку 1-м и 2-м пальцами, положили на клавишу 1-м и 2-м пальцами почти одновременно, т.е. одним движением.
- кисть собрать в кулачок, 1-й палец играет, ставить палец высоко.
- играем 1-м пальцем — остальные машут «до свидания», играем 3-м пальцем — 1-й и 2-й «солят» и т.д.
- открыть «парашютик» - зацепить 5-м пальцем и упасть на 4-й.

#### Систематизируем:

1. посадка — спина прямая на стержне, руки на поясе, нос на капитанском мостике, лопатки в пол, встать ровно. Научиться вставать и садиться, поджимать ноги, всё движется от кончика. Руки пустые — хобот, функция руки — брать, звуки выдыхаем. Возникает два опущения: 1. проводимость звука (взяли в руку руку ребёнка и почувствовали, сколько звука в руке) — проверка проводимости. 2. Двигательно-осозательной метод: ходить человечком, переваливаясь с одной клавиши на другую, слушать звук и следить за свободой руки.

2. Упругий тонус — поддержка спины и крыла, не утомляемость. Источник звука проецируется на точку приложения. Спина поднимает руку, рука, управляемая за счёт спины.

- Межпозиционная работа пальцев: позиция — (сорока — ворона) подвижность, цепкость пальцев, сила от центра ладошки. Переступают пальцы не по клавишам, а по струнам.
- Исходная позиция на клавиатуре: кисть в состоянии отдыха, покоя. Исходная позиция на рояле — позиция работающей руки. Палец сгибаем целиком от ладони, выпрямляем все фаланги, пальцы берут из ладони.

- При растяжке не напрягать тыльную сторону ладони. Звук извлекать к себе или от себя
- Больше слушать звуки, которые тянутся.

### **Подводим итоги:**

Фортепиано — это тоже движение: пальцы должны двигаться в соответствии с порывами души, в соответствии с эмоциональным состоянием, тогда они по-другому играют на инструменте. А если идти от логики, то игра получается формальной. Если нет ощущений, которые рождают эмоции, то это не музыка, это просто звуки, такие же, как скрежет по стеклу или гул мотора.

Основной принцип интенсивного метода состоит в том, что ребенок каждую секунду занят тем, что он делает, он осваивает очень важное умение — думать о том, что делает. Это позволяет избежать большого количества ошибок, существенно повысить качество выполняемой работы. Да, но есть еще один важный момент. Очень часто детей развлекают, стараясь увлечь предметом, и тогда для них «развлекание» становится интереснее самого предмета. Истинный талант педагога состоит в том, чтобы делать интересным сам предмет. Ребенку интересно смотреть на куклу, которая «принесла» ноту соль, но ему не интересна сама нота соль. Не надо использовать наглядные пособия, потому что есть нота соль, именно на ней надо сосредоточиться и именно она должна быть интересна. Ее надо услышать, спеть, сыграть. Так может появиться интерес к предмету, а не к кукле. И тогда, если интересна сама интонация, интересно как сделать ее красивой, как сделать ударение, процесс становится для детей увлекательным. Для того чтобы ввести детей в творческое состояние, на уроке можно использовать сказки. Они помогают ввести в эмоциональное состояние: когда ребенок поет, он находится в этом эмоциональном состоянии, в этом ощущении, и оно ему настолько приятно, что он может находиться в нем по часу и добиваться высоких результатов.

Радость от процесса возможна, когда ученик находится в состоянии творчества и игры. Удовольствие от разучивания пьесы возможно, когда ученик эмоционально включен. Когда для него это живой процесс создания, а не пустое намерение «задолбить» или заучить. Поэтому знакомство с новой пьесой, пока ученик ее еще только «ковыряет», уже начинается с эмоций. Он начинает чувствовать музыку, и воображение дорисовывает недостающее: вот ему уже кажется, что она звучит намного лучше, чем есть на самом деле, и удовольствия от этого становится больше и больше. Важно то, что при этом в его воображении должна звучать не только пьеса, а строится целый мир. Вот тогда идет серьезная, глубокая работа на результат. Но акцент стоит на процессе, ребенок получает удовольствие от процесса исполнения. Игра не должна быть формальной, ученик не должен просто «выдалбливать», или просто правильно играть по нотам. Задача преподавателя объяснить ученику, что сразу может и не получаться. Есть приемы, которые позволяют разучивать произведения гораздо быстрее. Возьмем, например разбор текста: дети легко и быстро начинают читать с листа за счет использования метода графического восприятия нотного текста. Подобная методика существует и в общеобразовательной школе, когда ребенка учат читать не буквами, а словами. Благодаря другим методам, ученики легко запоминают текст наизусть. Надо отметить, что задача обучения игры на фортепиано состоит в том, чтобы ребенок получал удовольствие от игры на инструменте.