Методический реферат

На тему

«Подготовка ученика к открытому выступления»

Преподавателя по классу фортепиано

МБУДО ДМШ им. А.Г. Абузарова

Сиденко Татьяны Станиславовны

1. Публичное выступление - итог всей системы обучения учащегося.

2. Педагогический процесс – единая линия для достижения положительного

результата.

2.1. Работа над аппликатурой.

2.2. Умение правильно разучивать произведение.

2.3. Контроль педагога над режимом домашних занятий.

3. Психологическая устойчивость учащихся

Существующая форма проверки успеваемости учеников музыкальных школ предусматривает 2 зачета и переводной экзамен. Следовательно, ученик должен выступать в течение учебного года не менее 3 раз. Если к этому прибавить различные отборочные прослушивания, участия в концертах отдела, школы, в шефских концертах, на родительских собраниях, то число публичных выступлений соответственно возрастет.

Как помочь ученику возможно лучше донести до слушателей, что было задумано и отработано в классных и домашних занятиях?

На исполнительство оказывают влияние очень многие факторы:

1. Музыкальные способности

2. Физическая и нервная конституция

3. Общий культурный, интеллектуальный уровень, что составляет особенности индивидуальности

Но решающим фактором является метод обучения музыке. Публичное выступление есть итог всей системы обучения ребенка музыке, где все взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, слышания, памяти, двигательных навыков, контроль педагога над режимом и дисциплиной домашних занятий.

Педагогический процесс есть единая, целенаправленная линия, и если в сложном пути этого процесса были допущены ошибки, просчеты, то перед «финишем» - выходом на эстраду – не помогут никакие увещевания, никакое психологическое воздействие. Стало быть, нужно проследить весь путь – начиная от выбора программы и кончая поведением на эстраде.

1. Один из важнейших залогов успеха – удачно выбранная программа. Составляя учебный план, педагог включает в него произведения, которые ученик будет готовить для зачета, экзамена, концерта, произведения для классной работы, нужные либо для преодоления тех или иных недостатков ученика, либо для закрепления каких-то достижений. Но независимо от соображений, которыми руководствуется педагог, в любом случае важно эмоциональное отношение ученика к выбранному произведению. Пьеса, которая нравится ученику, усваивается значительно быстрее, т.к. учит он её с большей отдачей. Однако это не означает, что педагог должен идти на поводу у ученика. Музыкальная литература настолько богата, что всегда можно найти произведение, которое заинтересовало бы ученика, и соответствовало его исполнительским возможностям. Эксперименты с пьесами, превышающие исполнительские возможности ученика или по эмоциональному настрою недоступны детской психике, не способствуют развитию и воспитанию музыкальному вкуса, снижают требовательность, самокритичность и у ученика и у педагога.
2. Ученики в подавляющем большинстве не так свободно читают с листа, чтобы сразу при разборе текста охватить пьесу целиком, услышать красоту мелодии, гармонии, ритмики. Желательно, чтобы педагог мог сыграть ученику пьесу или хотя бы отрывки из неё. Полезно рассказать ученику коротко об эпохе, в которой жил автор пьесы, о стилевых особенностях его творчества, о специфике звучания клавишных инструментов, если пьеса написан в XVIII веке. Педагог должен найти нужные ассоциации, активизирующие работу воображения, помогающие раскрыть музыкальный образ пьесы, её характер, настроение. Зная к чему нужно стремиться, ученик с большим интересом и самоконтролем будет работать над пьесой.
3. Двигательная память более устойчива, чем слуховая. Переучить заученную неверную аппликатуру, изменить заученный неудачный прием звукоизвлечения бывает труднее, чем исправить фальшивую ноту или неправильный ритмический рисунок. Все, что связано с двигательной памятью, с работой мышц – аппликатура, элементы артикуляции, приемы звукоизвлечения должны быть разобраны и сделаны в самом начале работы над произведением. Процесс разбора является едва ли не самым важным этапом в разучивании музыкального произведения. Аппликатурные требования не должны быть бездумными. Нужно обратить внимание ученика на то, что пальцы выписаны не под каждой нотой, а только в тех случаях, когда либо требуется подкладывание первого пальца, либо на больших интервалах, либо при необычной последовательности (пропуск пальца в поступенном движении). Если пальцы не выписаны, это значит, что предполагается их естественная последовательность (знание аппликатуры гамм, аккордов, арпеджио).

Чаще всего нерациональная аппликатура наблюдается у учеников в стаккатной фактуре. В таких случаях полезно предложить ученику сыграть legato, и последовательность аппликатуры становится ясна.

Только при систематической работе педагога над сознательным отношением ученика к аппликатуре можно воспитать прочно вошедшие в подсознание навыки. Однако надо учитывать и строение руки данного ученика – аппликатура теоретически верная может оказаться неудобной.

В полифонических пьесах нельзя руководствоваться кажущимися удобством –удобная аппликатура может оказаться непригодной для правильного голосоведения, особенно в тех случаях, когда в одной руке 2голоса.

Одно из основных средств выразительности в музыке – артикуляция, способ произношения. Запас артикуляционных приемов у учеников беден и однообразен, тогда как окраска звучаний legato, non legato и staccato требует разнообразия и гибкости.

Ученик должен владеть такими видами артикуляции, как legato cantabile, т.е. глубоким, певучим legato и legato articolato – т.е. четким, членораздельным legato; non legato глубоким весовым portamento, при котором трудно уловить точное окончание звука, и non legato метрически точным, при котором звучание равно половине длительности, мягким staccato исполняемым без движений запястья, и очень коротким staccato, схожим со скрипичным pizzicato.

Задача педагога – научить ученика включать нужную группу мышц, перестраивать их работу, включая, предположим, крупные мышцы и, включая мелкие, расположенные в пястье; научить пользоваться большим или меньшим весом руки, большей или меньшей её массой – т.е. научить всему, что составляет игровые приемы, необходимые для реального воплощения нужного звучания.

Как в домашних занятиях разучивать музыкальное произведение – целиком или по частям? Музыкальное произведение при разучивании требует членения. Н. Перельман в книге « В классе рояля» пишет: «Хорошо разучивать – это умело расчленять материал; расчлененный, он легко сочленяется. Плохо разучивать – бездумно дробить материал, раздробленный, он с трудом затем пригоняется». Дети дома часто учат с начала строки, не обращая внимания на то, что это середина фразы, или учат с первой доли такта, не понимая того, что фраза начинается с затакта, останавливаются перед тактовой чертой, хотя фраза заканчивается в следующем такте. Задавая учить пьесу по частям, следует попросить ученика показать, как он думает расчленить пьесу. Ещё не зная твердо всего текста, ученики обычно довольно бойко играют начальные такты пьесы, а затем все хуже и хуже. Объясняется это тем, что дети каждый день занимаясь дома, начинают учить с начала, успевают проучить 2-3 фразы, а на остальное уже времени не остается.

Полезно порекомендовать учить дома с конца пьесы. И конечно, обязательно хотя бы раз в день сыграть всю пьесу целиком. Умение правильно расчленить пьесу требует понимания границ фразы, формы музыкального произведения. Границы фразы, вопрос – ответ, простейшая 2-х и 3-х частная форма – понятия доступные 6-7-летнему ребенку. В последующие годы обучения систематическое накапливание знаний дает возможность ученику понять и запомнить основные правила тонального плана 3-х частной формы – соотношение тональностей крайних частей – и тонального плана сонатного аллегро.

Также систематически следует заниматься развитием гармонического слуха. Понимание формы и хотя бы в общих чертах тонального плана музыкальных произведений способствует воспитанию и развитию логической памяти. Значение памяти для уверенного самочувствия во время публичного исполнения, одно из главенствующих. Дети, у которых слабая слуховая и двигательная память, затрачивают много времени на заучивание наизусть. В их домашних занятиях участвуют ничтожно мало, работа в основном механическая, процесс длительный, результат мизерный. Такая работа скучна, а скука – враг усвоения. Кроме разучивания пьесы по нотам и без нот И. Гофман предлагает ещё такие способы: по нотам без рояля, без нот и без рояля. Эти способы ставят во главу угла активную работу сознания и внутреннего слуха. Однако могут оказаться в классе педагога и ученики, которым не под силу сыграть пьесу без нот и без рояля. Это чаще всего дети с неразвитым внутренним слухом и низким интеллектуальным уровнем. Таким ученикам можно предложить механический прием: расчленив пьесу, пометить каждый отрывок цифрой и спрашивать с любой цифры без нот – «вразбивку», как говорят дети.

Нередко на обсуждениях после неудачного выступления ученика можно услышать от педагога: «Он так хорошо играл, а теперь заболтал (или заиграл). Эта фраза не оправдывает педагога, а обвиняет его. Это явление нельзя допускать. Причины «забалтывания» коренятся в неправильных домашних занятиях. Ученик, не приученный к работе над звуком, над фразой, ученик, которому не привито стремление к совершенствованию, выучив пьесу наизусть, считает на этом свою миссию законченной. Ученик не хочет трудиться над отделкой отдельных мест, добиваться лучшего, достаточно сыграть свою программу 2-3 раза дома на память целиком. И играют – как автоматы, без участия самоконтроля, как говорил Г. Нейгауз, - «занимаются музыкой без музыки».

Первые тревожные симптомы таких домашних занятий появляются не за день – два до выступления, а гораздо раньше. То появилась неточность в артикуляции, то где-то вкралась случайная аппликатура, то нарушено соотношение динамики, а то и фальшивая нота появилась. Сразу видны результаты бездумной работы, и нужно принимать меры, не дожидаясь того, что ошибки укоренятся в подсознании, станут привычными. Чтобы быть уверенным в том, что ученик дома будет заниматься внимательно, осмысленно, следует посвятить урок новому прочтению пьесы по нотам. Это как бы разбор на новом, более высоком уровне, с более внимательным отношением ко всему, что кроется за текстом. Над отдельными местами, требующими шлифовки, нужно поработать так, чтобы ученик имел ясное представление, как работать над ними самому дома. Ошибки в тексте ученик должен находить сам. Обнаружив ошибку (фальшивая нота, неточность в артикуляции, педализации), педагог не указывает ошибки, а, остановив игру ученика, предлагает ему самому найти и исправить её. Самостоятельное исправление ошибки закрепляется в памяти значительно прочнее, чем многократные замечания педагога.

«Забалтывание» может принять и иной облик: ошибок нет, все правильно, но исполняется пьеса формально, без эмоционального участия, намеченный образ увял. Чтобы неудач технического порядка также коренятся в неправильных домашних занятиях. Двигательная память более цепкая и прочная, чем слуховая. У детей со слабыми музыкальными данными часто встречаются такие недостатки, как плохая приспособляемость к клавиатуре, плохая координация движений.

Удивительно быстро у детей становятся привычными движения прямо противоположные нужному, рациональному приему. Необходимо периодически проверять, какими способами и какими приемами ученик в домашних занятиях добивается нужных результатов.

В произведениях, которые входят в программу ДМШ, ученик сталкивается в основном с видами техники классического типа. Двигательные навыки, нужные для исполнения различных видов техники классического типа, прививаются и вырабатываются при прохождении гамм. Старшие, продвинутые ученики, желая выработать выдержку, зачастую играют дома классическую пьесу или этюд в быстром темпе по нескольку раз в день раньше, чем пьеса «созрела» для такого темпа. В результате жалобы на то, что рука устает. Достаточно два-три раза «смазать» пассаж, который до этого вполне получался, чтобы очень трудно было его исправить.

Нельзя допускать подобные эксперименты в домашних занятиях. Поучив основательно часть этюда (8 – 12 тактов), наращивать темп, доводя его до максимального для данной пьесы, для данного ученика следует обязательно. Но только часть, а не весь.

Тренировать выдержку нужно в присутствии педагога. Опытный педагог уловит проявление усталости, зажатости раньше ученика и прервет исполнение, поняв, что следует ещё некоторое время выждать, а менее быстрым темпом. Постепенно нужный темп и свобода придут, но играть в темпе ученик будет только в классе под контролем педагога. Дома же педагог разрешит играть в настоящем темпе за несколько дней до выступления. Часто педагоги повторяют ученикам фразу «Слушай себя». Умение слушать себя - процесс трехступенчатый. Он включает в себя 3 фазы: мысленное представление звучания; приказ мозга к действию, нужному для воплощения представления; контроль исполнения.

Умение «думать вперед», слышать звучание до его реального воплощения, владение средствами, нужными для воплощения, неослабный самоконтроль не позволяют волнению разрушить большой труд, затраченный на подготовку к выступлению.

Нельзя от каждого ребенка, подростка, не обладающего музыкальными способностями, ожидать исполнения яркого, проявления интересной музыкальной индивидуальности. Но научить играть осмысленно, с пониманием характера, настроения, стиля исполняемой музыки можно; привить культуру звука, музыкальный вкус можно каждому ученику.

Ученический контингент у нас чрезвычайно пёстрый, есть немало учеников со слабыми музыкальными данными, с недостаточно высоким культурным уровнем. В зависимости от индивидуальных особенностей ученика изменяется форма изложения, дозировка, постепенность преподносимых знаний и навыков. Педагогические же принципы учителя есть величина постоянная. Суть их не изменяется от степени одаренности ученика.

Однако близится день выступления, программа готова и пора подготовить психику ученика к ответственному выступлению. У детей с 2 – 3 лет проявляется склонность к театральной игре. Выступление на экзамене, на концерте младшие ученики воспринимают как интересную игру, в которой они охотно участвуют. У учеников младших классов, с какой бы ответственностью они не относились к своей задаче, волнение носит характер ожидания праздничного, радостного события. Такое волнение не тормозит работу слуховой и двигательной памяти.

Эстрадное волнение для неопытного исполнителя страшно тем, что застает его неподготовленным к вмешательству нового фактора, новых непривычных эмоций, затуманивающих сознание, мешающих сосредоточиться. Обычно педагоги перед выступлением говорят ученику: «Ты только не волнуйся». У любого человека в подобной ситуации эти предупреждения вызовут настороженность, беспокойство, ожидание чего-то неприятного, волнующего. Когда мы перед выступлением советуем ученику не волноваться, мы тем самым поддерживаем в нем чувство ожидания события, которое должно внушать беспокойство, страх. Лучше давать наставления обратного порядка: «Волнуешься? Очень хорошо, так и нужно. Если не будешь волноваться, будешь играть скучно, бледно. Слушай себя, «думай вперёд» и волнуйся, тогда будешь играть хорошо и интересно». Полезно в классе рассказывать ученикам о волнении, как обязательном спутнике любого выступления; о том, как замечательная актриса Яблочкина, когда ей было 90 лет, сказала: «Если я перестану волноваться, выходя на сцену, я перестала быть актрисой и нужно уходить со сцены», спортсмены тоже волнуются перед матчем, однако мобилизация воли, собранность помогает им прийти к победе, и волнение не мешает. Благодаря таким беседам волнение не исчезает, но приобретает другой характер: уходит слепой страх, на его место приходит волнение как чувство нормального, естественного в данной ситуации, а может быть даже и в чем-то полезного. Но этого недостаточно. Нужно выработать навык исполнения в состоянии эстрадного волнения. Для этого за неделю, полторы до выступления устраивается «генеральная репетиция». Хорошо, если при этом присутствуют ещё ученики или родители, которые играют роль «комиссии».

Перед самым выступлением нельзя повторять в классе всю программу целиком. Вполне достаточно попросить сыграть начальные такты каждой пьесы, чтобы проверить, правильны ли темпы.

Повторения программы перед игрой при публике, уговоры не волноваться, не придадут ученику той уверенности, какую может дать одна спокойно сказанная фраза: «Волнуешься? Очень хорошо, значит, будешь играть интересно. Ты волнуйся, а я за тебя спокойна.

Методика обучения музыке не может и не должна быть догматичной. Пути к истине многообразны. Есть только одна неоспоримая, неизменная величина – неравнодушие к ученику, умение внушать уверенность в его силах, как бы малы они ни были.

Литература:

1.Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой М. «Советский композитор»1986г.

2.Баренбойм Л.А. Путь к музицированию М. «Советский композитор» 1979г.

3. Милич Б. Маленькому пианисту Киев». Муз. Украина»

4. Перельман Н. «В классе рояля» СПб «Борей» 1994г.

5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры М. «Музыка» 1982г.

6. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков Л. «Музыка» 1985г.

7. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез или я детский педагог.

СПб «Союз Художников» 1996г.