

МБУДО «Орловская детская музыкальная школа №1
им. В.С. Калининкова»

МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД

на тему:

“Работа над слуховым контролем учащихся”

Преподаватель ОДМШ №1 им. В.С. Калининкова

Бучинская Л.Б.

Работа с учащимися над музыкальными произведениями чрезвычайно многообразна. Её содержание определяется не только изучаемым произведением, но и возрастом, способностями и развитием учащихся. Многое, также, зависит от творческих взглядов и личных качеств педагога. Умело, подбирая репертуар, педагог руководит развитием ученика, работа над каждым произведением должна рассматриваться и как одна из очередных задач во всём процессе обучения. Цель, стоящая перед учащимся при изучении произведения, - содержательное, яркое, технически совершенное его исполнение. Ученики должны с детства привыкать думать о музыке, об исполняемых произведениях, передавать их настроение, характер, отражая и своё отношение к исполняемому. Педагогу необходимо помнить о развитии интеллекта учащегося, о воспитании у него высоких этических качеств. Надо пробуждать в нём фантазию, живое, активное отношение к произведениям, которые ему приходится слушать, учить, играть.

Мы располагаем для учащихся любого уровня развития необъятной литературой. Из этого не следует, что у нас нет трудностей и сомнений.

В программе ученика всегда должна присутствовать хотя бы одна соответствующая его склонностям пьеса, которую он может хорошо исполнить публично, проявив себя с лучшей стороны. Наряду с этим в работе всегда должны быть и произведения, дающие возможность развивать недостающие пока ученику качества исполнения. В любом случае надо придерживаться принципа последовательности и сочетать его с индивидуальным подходом.

Тема моего доклада “Работа над слуховым контролем”. Так с чего всё начинать?

На первоначальном этапе развития необходимо использовать яркие и разнообразные мелодии и ритмы. В первую очередь необходимо разбудить воображение, создать настроение, заинтересовать понятными и яркими образами, научить понимать, ощущать и переживать музыку различного характера - весёлую, грустную, торжественную, танцевальную, напевную и т.д. Так создаются условия для естественной концентрации внимания ребёнка и появления у него, так называемой “слуховой наблюдательности”. Первая реакция ребёнка направлена на целое связанное, музыкально осмысленное, а затем уже переходит на составные элементы. Следовательно, восприятие музыки формируется от воздействия целого к

усвоению деталей, от содержания и характера и строению ткани. Последовательное проведение этих принципов в дальнейшем обучении может оказать благотворное влияние на формирование непосредственности, цельности и содержательности исполнения, создаются условия для работы над художественным образом, появлению инициативы у ученика, желание не просто сыграть, а донести настроение и смысл музыки — всё то, что воодушевило его в этой пьесе.

Занятия с учеником — это творческий процесс. Всё, чему мы хотим научить, следует не диктовать, а совместно как бы заново открывать, включая ученика в активную работу. Умело, пользуясь этим методом, можно самые элементарные задачи сделать интересными и волнующими.

Разговаривая и рассуждая с учеником нельзя забывать, что ребёнку свойственно конкретное мышление. Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приёмах. Говорить лучше меньше, но сказанное должно быть ясным, конкретным и метким. Но конкретность не должна переходить в вульгаризацию.

Итак, пробуждение у ученика активного стремления к исполнению — первый успех в педагогической работе. Однако от стремления исполнить пьесу проходит известный промежуток времени, заполненный разучиванием. Как часто именно в этом промежутке ослабляется интерес ученика к данной пьесе и даже к музыкальным занятиям вообще.

Ученику хочется получать от музыки удовольствие и радость, но он не согласен достигать этого ценой длительной, нудной и однообразной работы. Избавить ученика от таких ощущений можно только одним - научить его работать за инструментом, наполнить процесс разучивания осмысленными, интересными и доступными заданиями.

Только на этой основе можно развить концентрацию внимания и привить интерес к процессу работы. Ведь ощущение продолжительности времени - понятие относительное.

Оно обратно пропорционально продолжительности непрерывного внимания. Последнее же зависит от интереса к данному заданию и степени активности ученика. Если ребёнок, сидя за инструментом, в течение небольшого отрезка времени несколько раз прерывая и собирая внимание, активность и интерес с каждым разом слабеют, время ему кажется долгим, а труд тяжёлым. Результаты такой работы слабые. Если же удалось сконцентрировать внимание на весь промежуток времени без перерывов,

активность и интерес сохраняются и время проходит незаметно. Результаты такой работы будут значительно лучше.

Работа над слуховым контролем начинается уже при разборе произведения. Работа представляет единый целостный процесс, но в нём можно выделить как бы ряд ступеней. При изучении произведения разделы работы неразрывно связаны между собой. Разбирать произведение лучше всего по небольшим построениям, с самого начала необходимо добиваться сравнительной полноты звучания и хорошо контролируемой устойчивости звукоизвлечения. При разборе любых произведений должна соблюдаться точность прочтения нотных знаков, большая тщательность в метроритмическом отношении, выполнение указаний, касающихся артикуляции, аппликатуры. К этому следует ещё добавить, чтобы ещё разбираться, учащийся уделит внимание фразировке, так как без этого игра будет лишена всякого смысла. Необходимо следить, чтобы учащийся воспринимал каждую фразу в развитии, чувствуя направленность этого развития. Надо приучать учащегося видеть начало каждой фразы, ощущать её вершину и окончание. Нередко не успев дослушать фразу, ученики "набрасываются" на следующую, не слышат цезур между ними или не выявляют грани каких-либо больших построений. Причина этого заключается в непонимании значения "дыхания" в музыке. Между тем роль его очень велика, и требуемая от ученика при разборе элементарная осмысленность фразировки всегда будет связана и с правильным ощущением дыхания

К начальному периоду работы нередко относится разучивание произведения на память. Это облегчает и ускоряет самый ход работы, так как ученик, не связанный непрерывным чтением нотного текста, ранее приобретает большую свободу. Это подтверждает и выступление учащегося на экзаменах и концертах. В тоже время необходимо предостеречь от запоминания неточно разобранным сочинения. Механическое заучивание путём многократного механического проигрывания основано на моторной памяти, которая легко может изменить исполнителю при волнении. Такой метод работы обычно лишен всякого музыкального смысла. Моторная память нужна, но как фактор, дополняющий активное заучивание. А это запоминание неразрывно связано с музыкой, с обязательным вслушиванием в звучание мелодии, сопровождение или в какие-либо гармонические обороты, в те или иные детали формы, в развитие данной музыкальной мысли.

Разобрав текст, учащийся должен будет направить своё внимание на преодоление тех или иных трудностей, работать над отдельными его частями, различными деталями, что и составляет второй этап изучения произведения, где учащийся вместе с педагогом будет стремиться к более высоким исполнительским целям. На этом этапе никогда нельзя “превращать работу в механическую “долбёжку”, в бессмысленное повторение. Слышит каждый ученик, а вслушивается или одарённый, или тот, с кем над этим постоянно работали. Не все учащиеся, даже “подвинутые” умеют слушать себя. Почему так происходит?

Главная трудность в том, что слушание своей игры требует постоянной напряжённости внимания.

Одним из самых эффективных способов активизации слухового внимания является умение педагога разбудить воображение учащегося с помощью образных характеристик, эпитетов и метафор, применительно к звучанию инструмента. Например, “Здесь должен быть особый тембр” или “Пружина в звуке” или “Седая звучность” или “Перламутровая гармония”.

Образные сравнения нельзя считать единственно возможными. Тем не менее, они действенны, так как дают толчок исполнительскому творчеству. Педагог может, привлекая различные ассоциации, создать соответствующее настроение. Например, скажет ребёнку: Представь себе, как ночью мышка скребётся за печкой и прислушайся”. Обычно ученик настораживается, педагог использует это: “Теперь играй, слушай то-то и то-то”. Можно использовать внешнюю обстановку. В полумраке играть лирические пьесы: колыбельные, ноктюрны. Найденное при особых обстоятельствах, в особой обстановке состояние слухового внимания можно сохранить и во время занятий в обычных условиях.

Сознательная, целенаправленная работа над каким-либо эпизодом предполагает не только постоянное вслушивание в свою игру, но и ясное “слышание”, представление им и ели, к которой он стремится в данный момент, отчётливого представления того, к чему он пытается идти. Показы педагога, подкрепляемые его объяснениями, должны обеспечить ученику возможность услышать требуемое в реальном звучании, закрепить его в своём представлении. Далее вслушиваясь в собственное исполнение, сравнивая его с желаемым при помощи внутреннего слуха учащегося, может осознать различие между целью и тем, что пока им достигнуто. А в этом, в итоге заложена движущая сила работы. Однако лишь весьма зрелым по своему музыкально-пианистическому развитию учащимся ясного

представления цели достаточно, но менее подвижным учеником нужно точное знание того, как следует работать над любой его задачей. Например, если ученик работает над какой-либо трудностью технического порядка, возможно, ему надо помочь разобраться в структуре того или иного пассажа, рисунке фигурации, её гармонии, следует показать, как надо учить данное место, имея в виду звуковую окраску и выразительный смысл музыки. Если учащийся играет неровно, коряво педагог может просить играть это место беззвучно, лишь прикасаясь пальцами к клавиатуре (чтобы слышно было постукивание). Этот приём заставляет ученика напряжённее слушать ритмическую пульсацию, следя за тем, чтобы был слышен каждый “удар” по клавишам. Можно предложить ученику сыграть трудное место на крышке стола. Подобные приёмы активизации слухового внимания разнообразны, но их роднит общая цель - обострить чувство ученика и поднять активность его слухового восприятия. Постепенно на смену второму этапу в изучении произведения приходит третий. Собираению целого всегда сопутствует и продолжающаяся по мере надобности работа над частными моментами исполнения. Статичность исполнения, а также разорванность целого представляют собой самые распространённые общие недостатки исполнения.

Осознанию учеником общей целеустремлённости способствует выявление имеющихся в произведении “вершин” - его кульминаций. К кульминации надо уметь подойти и дать почувствовать её выразительное значение для всего сочинения. Кульминация и тогда действительно хороша, когда она на своём месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием. Художественная игра должна идти рука об руку с техническим развитием. Систематическая работа над этюдами, гаммами является обязательной стороной комплексного развития. Гаммы требуют активного внимания. Основой при исполнении гамм является внимательный контроль за качеством звучания. Ученик должен быть всё время в работе, заставляя себя мать, ибо, когда дремлет голова, дремлют и пальцы.

Работая над кантиленой, мы, прежде всего, сводим свою работу к мелодии, звуку. Важно, чтобы ученик слышал интонацию музыкальной речи, её смысл, выразительность, характер. С начинающими учащимися мы не стараемся достичь полного звука, так как это опасно.

И действительно, если ребёнка заставить слишком рано давать полный звук, у него получится перенапряжение. Со старшими учащимися ставим

более сложные задачи звукоизвлечения, которые приводят к относительному “пению инструмента”. Работа над звуком - самая трудная работа, так тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук. Развивая слух, мы непосредственно действуем на звук; работая на инструменте над звуком, мы влияем на слух и совершенствуем его.

Работая над звуком, мы должны уберечь ученика от “ударности”, должны стремиться к главным, слитным, естественным и свободным движениям. Тщательно проверяя слухом каждую интонацию, каждый звук, следя одновременно за игровыми движениями, опорными пунктами, ученик как бы “приспосабливает” руки к клавиатуре, выискивая такие гибкие движения, такие положения руки, при которых каждому пальцу было бы удобно, и он смог бы извлечь звук именно такой-то насыщенности, такого-то характера, тембра, оттенка и т.д.

Заражая своим отношением к музыке, вдохновляя ученика, учитель тем самым вставляет его внимательно отнестись к исполняемому. Помогает также взыскательность учителя, который всем ходом своих занятий всегда держит ученика “настороже”: в любой момент он должен быть готов ответить на вопрос о качестве своей игры. Возможность таких вопросов предостерегает ученика от механического исполнения.

И в самом заключении очень важная мысль. Состояние страха вызывает состояние неуверенности. Состояние увлечённости вызывает состояние вдохновения. Иными словами, если состояние увлечённости, заинтересованности постоянно сопровождало уроки, и было закреплено за игровыми движениями, то в процессе концертного выступления оно перейдёт в состояние вдохновения. Надо стараться, чтобы каждый урок проходил увлечённо, то есть уметь создать атмосферу, способствующую появлению вдохновения. Эмоциональное психическое состояние увлечённости в период формирования игровых движений значительно способствует активизации таких умственных психических процессов, как внимание, мышление, память, воображение, представление. Это в свою очередь активизирует поиск необходимых образных ассоциаций, определяющих игровое движение, способствует осуществлению контроля целесообразности движений и слухового контроля.