

Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования детей
«Детская школа искусств им. М.И.Глинки»

Методическая работа

«Использование межпредметных связей на уроках фортепианоно в начальных классах»

Интеграция как современный способ обучения в ДМШ.

Преподаватель: Гранова И.М.

г.Троицк г.Москва

I. В настоящее время принципы **интеграции** становятся ведущими в развитии современных образовательных систем, в полной мере способствуя решению одной из наиболее важных в современном образовании проблем – **разрозненности знаний учащихся**. Решение этой проблемы предполагает объединение предметов определённой направленности, которое нужно для того, чтобы ребёнок, осваивая мир, увидел его единство и целостность. Исследователь А.М. Буровский пишет: «Современная мировая цивилизация держится на механистических принципах, выработанных в Европе, где человек отделён от остального мира, не чувствует себя его частью... Ребёнок стремится развиваться одновременно во многих направлениях, познать действительность разными средствами и в разных аспектах, видеть и общее, и частное... если **создать необходимые условия** для усвоения и освоения мира, то **частное будет освоено как часть общего и не вступит с ним в конфликт**».

В наши дни личность формируется в условиях «мозаичной» культуры: «монокурсы» не соответствуют требованиям образования и развития личности. Решением проблемы видится необходимость передачи учащимся знаний взаимосвязанных и взаимодополняющих, что будет способствовать развитию у них целостного мышления в понимании искусства.

Интегрированные занятия (уроки), получившие широкое распространение в общеобразовательной школе, по сути, не применялись в ДМШ. Как известно, они являются одной из форм обобщения знаний, могут проводиться на основе внутрипредметной, межпредметной и межсистемной интеграции .

Для ДМШ это может быть объединение класса фортепиано, сольфеджио, музыкальной литературы, где ведущим стержнем будет, конечно же, музыкальное содержание. Одним словом, в данном случае, речь будет идти об интеграции предметов теоретического цикла, художественной литературы и предмета по специальности ф-но.

II. Обучая учащихся игре на фортепиано, никак нельзя на уроках музыки обойти некоторые сведения по элементарной теории музыки, т.е. практически невозможно играть то, в чем мало разбираешься. При том, что осознанное восприятие музыки, а отсюда, грамотное исполнение музыкальных произведений — есть необходимое условие при обучении игре на инструменте.

Учащиеся музыкальной школы знакомятся с основами музыкальной грамоты и элементарной теории музыки на **уроках сольфеджио**, а на уроках индивидуального обучения музыке применяют эти знания. И задача учителя обязательно закреплять полученные эти знания с учащимися в процессе освоения музыкального инструмента. Рассмотрим примеры общих подходов к интеграционному обучению на начальных этапах обучения.

Элементарная теория музыки включает в себя следующие основные разделы:
Звук, его свойства (высота, длительность, сила, тембр)

- Метроритм
- Интервалы, аккорды
- Лад (тональность, гаммы)
- Мелодика

Приступая к обучению игре на фортепиано, мы на первых этапах работы идем по 2-м направлениям:

- работа над двигательным аппаратом (рукой, кистью, пальцами)

- ознакомление с элементами теории музыки (в первую очередь с такими понятиями как «нота», «нотоносец», «ключ», «пауза»).

Игру по нотам следует начинать тогда, когда учащиеся, во-первых, свободно ориентируются на клавиатуре, во-вторых, достаточно хорошо ознакомлены с нотоносцем, записью звуков и пауз на нотной бумаге, хорошо выучили ноты скрипичного и басового ключей. Это — важная предпосылка к тому, чтобы учащиеся в дальнейшем могли играть, не глядя на клавиатуру, смотря в нотный текст, а не на свои руки. Когда ребенка, который никогда не занимался музыкой, начинают обучать нотам, обыкновенно эти занятия соединяют с тем, что его учат не только называть ноты и знать, где они располагаются, как пишутся, но и пытаются сразу учить играть. Некоторые преподаватели считают, что это спорно. Обучая начинающего ученика нотам, можно попробовать, чтобы он или карандашом (водя по нотному тексту) или одним пальцем ударял их, совершенно не думая, что он играет на фортепиано, новом и пока непривычном для него инструменте.

Первые уроки с учениками нужно начинать с выяснения наличия у них знаний по музыкальной грамоте. (Вопросы, которые поднимаются, это: что такое нота? что она обозначает? где и как записывается?). В последствии, большое внимание уделяется устному прочтыванию нот с их названием на протяжении длительного периода обучения. С этой целью учащиеся карандашом показывают соответствующую ноту и вслух называют ее. Сначала это показывается одним карандашом, одной рукой, а затем обеими руками (двумя карандашами). Каждая рука соответствует своей нотной строчке: правая показывает ноты верхней строчки, а левая — нижней. Ноты лучше читать снизу вверх.

Затем можно перейти к знаниям непосредственно уже по **элементарной теории музыки** (вопросы, которые нужно осветить: что такое ключ? что он обозначает? какие вы знаете ключи? как они записываются? что такое звук? какие бывают звуки? чем определяется высота звука?). Таким образом, закрепляется понятие такого качества звука, как **высота**. Далее следует объяснение понятия **длительности**, т. е. принцип деления целой ноты на половинные, четвертные, восьмые, шестнадцатые. Все это находим в нотах. Хорошо помогают усвоению этих понятий двигательные упражнения с использованием различных движений, связанных с образами персонажей из детских сказок и мультфильмов. Когда ученик приступает непосредственно к игре на инструменте, возникает необходимость поговорить с ним о **силе звука**, т. е. о громкости звучания. При этом тоже полезно опираться на образный ряд хорошо известных ребёнку персонажей.

Известно, что **ритм** — это один из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Часто учащиеся не могут в музыкальных пьесах создать образ именно из-за недостаточной ритмической тонкости исполнения. (Характерный пример: в пьесе П.Чайковского «Болезнь куклы» не выдерживается пауза в правой руке, не досчитываются четвертные ноты).

Ритм тесно связан с **метром**. И это важно в работе над пьесами, связанными с движением (марши, пляски, игры), где роль ритма при выявлении метрического начала становится особенно значительной. Надо уметь выделять сильную долю в такте. Для этого очень хорошо использовать прием тактирования. На начальном этапе работа по передаче музыкального ритма должна основываться на простых, доступных движениях: хлопки, приседания, ходьба, отстукивание, дирижирование.

Ритмическое воспитание целесообразно начинать не с деталей, а с восприятия целостного музыкального произведения и, прежде всего, с **темпа**, как важного жанрового признака. Чувство темпа — есть не что иное, как чувство скорости чередования метрических пульсаций данной

музыки. Хорошим приемом воспитания устойчивости темпа является просчитывание нескольких пустых тактов перед началом игры, а иногда и посреди игры, для чего делают искусственные остановки. Надо приучать учащихся время от времени сравнивать темп с первоначальным.

Вслед за темпом учащиеся знакомятся с **размером** и **фразировкой**. Для маршей и танцевальной музыки на первом плане — ритмические акценты. А для песен, наоборот—фразировка. Поэтому следует обращать внимание учащихся в маршах и танцах на чередование сильных и слабых долей в 2-х дольных и 3-х дольных тактах. А при разучивании песен добиваться, чтобы чувствовали смысловое расчленение мелодии на **фразы**. Мы учим учащихся шагать под маршевую музыку четко в темпе, передавая в своих движениях настроение музыки. Надо, чтобы с самого начала учащиеся приучались ощущать размер пьесы, значение сильных долей, часто несущих функцию кульминаций внутри фраз.

Чувство ритма — сложное явление, комплексно включающее в себя восприятие, понимание, исполнение, созидание ритмической стороны музыкальных образов. Зрительные образы углубляют и облегчают восприятие музыкального ритма (ученик видит, как учитель исполняет, видит рисунки, да и сами ноты являются наглядным материалом).

Чувство ритма — это:

- чувство метрических пульсаций (сильные доли),
- чувство временных протяженностей (соразмерность разных длительностей),
- чувство формы произведения (мотивы, фразы, периоды),
- чувство «rubato» (цезуры, ускорение, замедление).

Общеизвестным методом воспитания ритмического чувства, элементарной устойчивости ритма является счет вслух, который следует применять в случае надобности на всех ступенях развития музыкальных умений учащихся и который, естественно, отпадает по мере необходимости. Счет вслух — особая сторона в работе над ритмом. Надо считать или нет? Существует много различных мнений: одни говорят, что надо считать во время игры постоянно, от начала до конца, другие склонны к мнению, что не надо считать, т.к. у ученика должно воспитываться чувство внутреннего ощущения ритма. Третьи — мол, считать должен педагог, а ученику счет мешает во время игры. Четвертые придерживаются иного: считать до тех пор, пока ученик, играя, анализирует произведение, а как только начинается исполнение, счета вслух не должно быть. Все-таки вернее будет следующее: счет вслух полезен тогда, когда ученику легко с ним работать. Особенно счет полезен в ансамбле.

Приемы работы:

- ученик может считать, когда играет отдельной рукой,
- педагог играет, ученик считает,
- хорошо пропевать мелодию с одновременным дирижированием (можно с карандашом),
- полезно разнообразить счет : либо измельчать, особенно в медленных произведениях (например, «Первоцвет» Гречанинова), либо укрупнять — в более быстрых (например, «Этюд» Мошковского) счет вслух и про себя счет с буквой «и» и без «и».

Эти приемы приносят пользу, но нельзя ими злоупотреблять. Счет можно прекратить совсем или отказаться от буквы «и», когда будут усвоены ритмические те или иные трудности. Но необходимо запомнить, что считать (если звучит счет вслух) надо внятно, отчетливо и обязательно напевно. Во время счета ногой не стучать, т. к. в дальнейшем могут возникнуть трудности с педализацией.

Свои первые уроки по **ритму** можно начинать еще до ознакомления учащихся с клавиатурой: с устного счета. Именно тогда, когда они только-только усвоили длительность. Начиная с ознакомления размера, подробно разбираю все, что касается размера : почему введен размер, где и как записывается, какие бывают размеры, что означают верхние и нижние цифры, что такое такт, размер и т.д.

Когда теоретический материал разобран и подкреплён примерами из музыкальной литературы, тогда учащиеся приступают непосредственно к устному счету по тексту. Вновь берутся два карандаша, каждая рука показывает свою строчку и просчитывается текст обеими руками сразу по вертикали (работа за столом).

Позже, когда учащиеся овладели определенными навыками игры на фортепиано, работа над ритмом приобретает более **углубленный характер**. Даются знания по группировке длительностей, по более сложным ритмическим рисункам. Наиболее трудные в ритмическом отношении места разбираются отдельно: какие ритмические фигуры встречаются в данном примере, одинаковые ли они, что такое нота с точкой, какой характер придает музыке пунктирный ритм, связан ли ритм и как с другими средствами музыкальной выразительности и т. д. И здесь используются самые различные приемы : вопросы, объяснение, показ, тактирование, прохлопывание, дирижирование, дробление крупных долей, простукивание, напевание мелодии, счет вслух нараспев, ходьба под музыку (каждый шаг — это четверть), графическое изображение на бумаге, доске (если она есть в ф-ном классе) всех ритмических рисунков, проигрывание их на инструменте на одной клавише и «как написано», всевозможные вспомогательные упражнения.

В работе над **темпом** использую такие приемы как игра по фразам в разных темпах и игра в очень медленном темпе. Игра в разных темпах активизирует внимание, тренирует ритмическую выдержку и управляемость игры, а игра в медленном темпе помогает замечать всякого рода неточности и дает возможность лучше контролировать качество звучания. Если ученик не может сыграть пьесу в медленном темпе, значит, он ее не знает.

На практике очень важно, чтобы теме «**Лад**» предшествовала тема о метре и ритме. При работе над мелодией необходимо обратить внимание на ладо-тональные тяготения, необходимо различать смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций. Тему «**Лад**» надо начинать с того, что в мелодии есть устойчивые и неустойчивые звуки, что остановиться на неустойчивом звуке — это равно как не договорить слово и что неустойчивость всегда тяготеет к устойчивости.

Ладо-тональность лучше осознать предварительным просматриванием нотного текста перед разучиванием. Прием работы : определить тональность (по начальному басу и конечному звуку в мелодии, по ключевым знакам) и предложить сыграть гамму данной тональности.

Учащиеся должны хорошо слышать и отличать мажор от минора и соответственно определять характер исполняемых педагогом произведений. Тех из них, у кого достаточно развито ладо-тональное мышление, можно знакомить с образцами атональной музыки. Гаммы принято изучать по кварто-квинтовому кругу. Это обеспечивает теоретическое осмысливание таких понятий, как «тональность», «параллельные гаммы», «родственные тональности».

О **гармонии** надо говорить с точки зрения неустойчивости (диссонансы) и покоя (консонансы). Можно говорить о простейших функциях Тоники, Субдоминанты, Доминанты и их последовательностях (TDT, TST), о протяженности их во времени, о большой напряженности звучностей доминантового наклонения и их разрешения в 1-ю ступень. Важно, чтобы учащиеся в каждом произведении вслушивались в отдельные гармонии и их сочетания, стремились понять выразительный смысл гармонического развития.

В процессе работы надо сообщать сведения о строении аккордов, их функциональной зависимости (конечно, в общих чертах). Это приводит к осмысленному восприятию гармонического языка и выразительных средств музыкального произведения. Свою работу по разделу «**Аккорды**» можно проводить с учащимися путем разбора созвучий по вертикали. Например, ученица ошиблась, а понять где, не может, т.е. берет в мелодии основной звук, а в басу в это время ошибочно вместо аккордового звука звучит не аккордовый. В таких случаях сразу обращаю внимание на строение аккорда (интервала), на его интервальный состав, на его функциональную принадлежность, на его метрическое расположение в такте. Когда учащаяся попадает не на ту клавишу, надо не просто указать ей на ошибку, а заставить саму найти эту ошибку: прислушаться к звучанию, сравнить высоту звуков в обеих руках, выяснить их идентичность, сделать простейший гармонический анализ, разобрать аккордовую основу мелодики. Надо не только разобрать структуру того или иного созвучия, а воспитывать слуховое ощущение этих созвучий, Например, при разборе произведения указать ученице: здесь данную терцию сыграть мягче, она в этом месте должна звучать нежно, приятно. А на этой секунде свое внимание не заострять, она сама по себе резковатая по звучанию и выделять ее в этом такте не стоит.

Знания в области теории музыки, гармонии и полифонии помогают разбирать нотный текст более грамотно. Необходимо с первых уроков приучать учащихся к тщательному исполнению **точных указаний в тексте**. Например, в пьесе «Первоцвет» Гречанинова, используя динамику, важно учесть соотношение долгих и коротких звуков: первый звук ярче, а второй — на его фоне тише. Надо уметь извлекать звук в самых различных силовых (динамических) уровнях: *F*, *P*, *mf*, *crescendo*, *diminuendo*, *sf*, владеть плавной нюансировкой, уметь делать метрические акценты разной силы, уметь оформлять смысловые центры (кульминации) и мягкие окончания фраз.

К работе над **полифонией** надо приступать с первых месяцев обучения на простейших примерах. Перед начинающими часто возникает труднейшая задача - одновременное проведение нескольких голосов и сочетание их в единое целое. Начинать работу над полифонией надо с двухголосных пьес. Примером может служить пьеса «Пастухи играют на свирели» Сорокина. Подголосочная полифония этой пьесы становится доступной, если разобрать ее программное содержание. Ученик легко представит себе здесь два плана - игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпаска, подыгрывающего на своей дудочке. Удобным примером для разговора о мелодической линии трех звуковых пластов (две мелодии и сопровождение) является пьеса «Болезнь куклы» Чайковского.

Педагогу надо стараться чаще апеллировать на уроках **терминами из теории музыки**, чтобы такие слова, как «тоника», «доминанта», «ступень», «лад», «интервалы», «мажор», «минор», «тональность», «динамика» и др. были учащимся близкими понятными и знакомыми. В старших классах можно пользоваться терминами «контрапункт», «подвижный голос», «аккордовые функции», «полифоничность» (особенно при обучении самостоятельного подбора аккомпанемента к мелодии).

Педагог должен уметь говорить о музыке увлекательно, образно, поэтично и трудные теоретические правила преподносить в доступной, понятной форме, с учетом уровня знаний, интересов учащихся, их индивидуальных особенностей и характера.

Преподнесение учащимся знаний по всем разделам элементарной теории музыки должно быть подчинено одной основной цели — воспитанию и развитию музыкального слуха (мелодического, гармонического, ладового), как основе всех музыкальных представлений и восприятия (способности различать и определять функциональность звуков, степень их тяготения друг к другу, узнавания и воспроизведения мелодии, аккордовых созвучий).

Основными элементами музыкального слуха являются :

- Ладовое чувство
- Музыкально-слуховые представления
- Музыкально-ритмические чувства

Все они тесно взаимосвязаны и независимо друг от друга не существуют.

Музыкальный слух развивается в процессе музыкального воспитания и обучения. Какими же способами мы воспитываем музыкальный слух на уроках фортепиано? Это — прежде всего игра на инструменте (фактурное разнообразие изложения музыкального материала), сольфеджирование (пение по нотам), воспитание слуховой памяти, чистоты интонирования, чувство высоты звука, чтение нот с листа (как развитие музыкального мышления), устное чтение музыкальных текстов без помощи инструмента („воображаемая игра" как сочетание зрительных и звуковых представлений). Здесь уместно процитировать А. Одоевского: «Сочетать в своём разумении ноту слышимую с нотой видимой». Игра в ансамбле и **подбор мелодии и аккомпанемента по слуху** также являются важными элементами развития музыкального слуха.

Педагоги, использующие теоретические знания на уроках фортепиано, достигают лучших результатов по обучению игре на инструменте, способствуют расширению кругозора учащихся, их музыкального мышления, более прочному закреплению полученных на уроках теории музыки знаний. В этом огромное значение применения этих знаний на уроках фортепиано.

III.

Но одним этим занятия в классе фортепиано не могут ограничиваться. Без сомнения, желательно, чтобы своим объяснениями педагог мог возбудить художественную фантазию учащихся — это тоже будет способствовать нужной выразительности и точности исполнения музыкального произведения.

Хотелось бы упомянуть о пользе художественного слова в процессе обучения игре на ф-но. Самым близким к музыке из предметов гуманитарного цикла является литература. Основным компонентом литературы служит слово, музыки - особым образом организованный звук. Близость этих элементов подтверждается тем, что каждое слово обладает и значением, и звуковой оболочкой. Музыкальное и литературное произведения соединяются, прежде всего, на ассоциативном уровне. Прослушивание музыки и чтение литературного произведения приводят к осознанию общности настроения музыки и прочитанного текста. Умелый, грамотный выбор аналогий создает соответствующий эмоциональный настрой и не искажает восприятие. Выбор литературного и музыкального материала не ограничен какими – либо рамками. Очень большую роль играют вкус учителя, чувства учеников. Не менее важно, чтобы были привлечены произведения одной эпохи и идентичного стиля.

На таком уроке много импровизации, творческой непредсказуемости, свободного ассоциирования на уровне содержательных связей между разного рода искусствами . Тем не менее, залогом успешного проведения занятия творческого характера является разумное планирование. Урок музыки с использованием литературного произведения – дело деликатное, требующее тщательной подготовки. Продумать важно все: тон урока, организацию внимания ученика.

Примером может послужить работа над различными пьесами Э.Грига op.12 одновременно с прочтением фрагментов из необычайно поэтичного рассказа К.Паустовского «Корзина с еловыми шишками», посвящённому творчеству композитора. Стилистическое совпадение литературного текста и музыки Грига, созвучные ей образы героев рассказа и норвежской природы помогают ученику выполнить непростые для него исполнительские задачи.

Список использованной литературы:

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой, 1990
2. Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано, 1975
3. Селевко Г.К. Современные образовательные технологии
4. Тургенева Э. Пианист-фантазёр, 1984