Методическое сообщение

Проведение урока в классе специального фортепиано

в детской музыкальной школе –

с радостью и удовольствием.

Подготовила преподаватель

НГ МБОУ ДОД «ДМШ им. В.В.Андреева»

Шадрина А.М.

г. Нефтеюганск

***Проведение урока в классе специального фортепиано***

***в детской музыкальной школе – с радостью и удовольствием.***

Как должен быть проведён урок в классе специального фортепиано? Думаю, что этот вопрос волнует каждого преподавателя. И у каждого из нас есть свои методические рекомендации и рассуждения по содержанию урока. Разумеется, единого рецепта тут нет и быть не может. Содержание и структура урока зависят от многих факторов. К примеру, один из них это цель фортепианного обучения – профессионально-ориентированного или проводимого в рамках общемузыкального образования. Здесь имеют значение возраст учащегося, степень его подготовленности, его личные качества – талантлив он или малоспособен, старателен или ленив, а так же от темперамента учителя и его стиля работы.

И в то же время в каждом уроке есть определённые стабильные компоненты, применяются отработанные приёмы, прошедшие проверку в деятельности многих поколений педагогов-пианистов. Если говорить в общем, то, как правило, урок состоит из нескольких блоков. Это проверка домашнего задания, работа над программой непосредственно на уроке, творческие задания и определение домашнего задания к следующему уроку. И по каждому из этих блоков можно подготовить не одно методическое сообщение и найти множество разных вариантов и способов работы.

Но я хотела бы обсудить каким должен быть на уроке педагог – музыкант. Каждый из нас может сказать, что он знает, что и как нужно делать. Главное, чтобы ученики выполняли все требования своего преподавателя, соблюдали все его указания, занимались ежедневно и так далее. Но всё-таки, мне показалось очень полезным в очередной раз напомнить себе: что же должны сделать мы, преподаватели, для того, чтобы нашим ученикам было на уроках комфортно и интересно; чтобы вместе с нами они с радостью и удовольствием достигали высоких результатов в обучении игре на фортепиано; чтобы после окончания школы инструмент звучал в их доме не потому, что нужно готовиться к академическому концерту, а потому, что это интересно. Итак…

…За вторым роялем в фортепианном классе сидит, как известно, педагог, и дистанция, разделяющая учителя и его питомца, получает зримое выражение. Но едва начинается работа над музыкальным произведением, эта дистанция резко сокращается. В совместных поисках и размышлениях постигается нотный текст, открывается смысл гармонизации, бережно прядётся гармоническая нить, формируется фраза. Педагог и ученик вместе опробуют тончайшие оттенки звуковой палитры, колдуют над педалью, устанавливают ритмический пульс, ищут подходящую аппликатуру, решают технические задачи. Здесь, в фортепианном классе, свершается великое таинство рождения живой плоти музыкального произведения, ведётся напряжённая работа, требующая от обоих её участников полной отдачи.

Педагог сидит за вторым роялем, а за первым, сменяя друг друга, - ученики, каждый из которых представляет для преподавателя свою, особую проблему.

Что должен уметь преподаватель? Каким ему следует быть? По словам Г. Нейгауза, он должен быть учителем музыки, то есть её «разъяснителем и толкователем», и учителем игры на фортепиано, способным обучить непростому пианистическому «ремеслу». А ещё, по выражению А. Казеллы, - «учителем жизни», которому доверено воспитание формирующейся личности. Только в триединстве этих ипостасей деятельность педагога – музыканта бывает по-настоящему плодотворной.

Итак, педагогу надлежит владеть секретами пианистического мастерства, самому хорошо играть, быть человеком широкой образованности и культуры, с развитым художественным вкусом, с высокими морально – этическими качествами, с характером и волей – иными словами, обладать качествами, которые дают педагогу право быть для ученика так же и воспитателем, «учителем жизни».

Работа педагога музыкальной школы очень сложна: мы имеем дело с учениками самой различной степени одарённости, нам приходится развивать сложнейшие исполнительские навыки, укладываясь в жёсткую норму времени занятий. Педагог должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные особенности, находить правильное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях; наконец - что исключительно важно, - он должен уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему чёткие, запоминающиеся указания, и успеть оказать необходимую помощь на самом уроке. Педагог – музыкант должен владеть разнообразными приёмами проведения урока и непрерывно находить новые возможности, новые сочетания приёмов педагогического воздействия, искать новые кратчайшие пути.

Рассмотрим некоторые особенности работы педагога-пианиста.

Учитывая тот факт, что педагог имеет дело с предельно сложным и изменчивым материалом – человеческой психикой, он должен всегда владеть собой. Усталость, заботы, дурное самочувствие, плохое настроение – все это следует оставлять за порогом класса. Педагог должен уметь включаться в рабочую настройку повышенного типа, - в «творческое состояние», в очень многом сходное с творческим состоянием опытного артиста перед аудиторией. Что это значит?

Прежде всего – это большая уверенность в своих действиях, уверенность в том, что каждое слово или показ дойдет до ученика и даст нужный эффект. Эта уверенность является сочетанием уверенности и смелости: с одной стороны, педагог не ставит таких требований, которые не могут быть выполнены учеником; с другой – не боится сделать скачок к значительно более сложной задаче, если чувствует, что почва к этому достаточна подготовлена.

Творческая уверенность тесно связана с обостренной наблюдательностью: педагог – музыкант должен не только предельно ясно слышать игру ученика и замечать все детали движений его рук, но и видеть все изменения выражения его лица, ясно понимать, что он чувствует, каким образом занято его внимание.

Очень важно не подменить творческое состояние искусственной взвинченностью. Если педагог на уроке много, быстро и громко говорит, слишком много и преувеличенно выразительно играет и при этом напевает, мало заботясь о том, как ученик реагирует на его слова и действия, то ученику передается либо его взвинченность и неорганизованность, либо достигается обратный результат – пассивность ученика, его замыкание под воздействием непрерывного потока слов и звуков.

Творческое состояние педагога подразумевает поддержание непрерывного «педагогического контакта» с учеником, то есть, ученик отчетливо воспринимает указания и показ педагога и с полной охотой, с чувством доверия к педагогу, с чувством долга и ответственности их выполняет. Умение тонко следить за учеником, проявлять к нему симпатию, иметь «веру в него» и умелое воспитательное воздействие – все это является предпосылками педагогического контакта.

Педагог всегда во время урока должен стараться думать, что он имеет в данный момент дело с самым ценным учеником своего класса. Непозволительно проводить формально уроки с менее одаренными учениками и с нетерпением ждать прихода способного ученика и с радостью встречать его появление в классе. Совершенно естественно, что ученики всегда чутко воспринимают разницу в отношении к ним педагога и что это приносит прямой вред развитию их личности и характера.

Следующим важным моментом для педагога является обязательное полное владение своим нервным тонусом. Тот педагог, который большую часть времени нервничает, раздражается, доходя до реплик вроде «я не знаю, что с тобой делать», или который повторяет надоевшие и ему и ученику указания однообразным, уставшим голосом, а после урока жалуется всем на бездарность своих учеников, - не имеет, в сущности, права быть педагогом. Однако и насильственное сдерживание накипающего недовольства не даёт хороших результатов: ученики гораздо хуже реагируют на скрываемую раздражённость, чем на заслуженный выговор; маскированная раздражённость, к тому же, всё равно делает урок не продуктивным. Поэтому наиболее опытные педагоги умеют не допускать подобного состояния и своевременно переключают ход работы или же значительно облегчают поставленные перед учеником задачи.

Некоторые педагоги понимают принцип требовательности к ученику в смысле своего права добиваться выполнения поставленных задач при помощи непрерывных окриков в течение всего урока. Эти педагоги являются, по существу, «дрессировщиками» и достигают лишь внешне эффективных, но не прочных и не глубоких результатов.

Сочетание большой чуткости и симпатии к каждому ученику с нормальной требовательностью и умением мобилизовать волю ученика, сочетание большого терпения и выдержки с искренностью – является основой успешного воспитательного воздействия.

Следует отметить ещё, что характерной чертой большинства музыкантов – педагогов является скупость на словесные одобрения. Педагог часто недооценивает те, иной раз немалые, усилия, которые на уроке приходится делать ученику, чтобы выполнять его разнообразные требования. Между тем хорошо известно, что подчёркивание удач ученика имеет гораздо большее значение, чем повторное подчёркивание недостатков. Весь вообще ход обучения в области искусства должен быть поставлен так, чтобы он представлял собой непрерывный ряд хотя бы мелких удач, фиксируемых в сознании ученика и вдохновляющих его на продвижение к отдалённой цели, то есть к исполнению произведения на сцене.

Педагог – музыкант должен очень ясно представлять себе всю психологическую сложность выступления на сцене. Сложность заключается, прежде всего, в его непрерывности: музыканту приходится на протяжении всего исполнения держать в интенсивном напряжении свои нервно-психические силы.

Способность к внутренней непрерывности исполнения требует постепенного и настойчивого воспитания. Эта способность никогда не будет развита, если педагог всегда будет останавливать и поправлять ученика во время игры и не будет достаточно часто давать ему сыграть пьесу с начала до конца, а так же если он будет всё время помогать ему подсказом, петь и жестикулировать во время игры, не давая возможности играть вполне самостоятельно.

Проигрывание пьесы целиком, установка на непрерывность превращают исполнение в артистический акт; у ученика появляется чувство ответственности за свою работу и её художественный результат, воспитываются такие качества, как выдержка, умение собраться и донести до слушателя сделанное в домашних занятиях.

Для педагога главное, чтобы такое прослушивание не превращалось в формальный ритуал и не произошло следующей ситуации: пока ученик играет, педагог сверяется с расписанием, заполняет журнал или просто отключается, отдыхая. Когда произведение заканчивается, он, встрепенувшись, подсаживается к ученику и бодро произносит: «Ну-с, сыграй-ка сначала…»

Умение слушать – необходимый компонент техники педагогической работы, признак и педагогического таланта и мастерства.

Умение прослушать ученика, не останавливая его, предполагает способность запомнить все особенности исполнения, а так же те наблюдения и мысли, которые возникают по ходу слушания. Между тем иные педагоги, не доверяя своей памяти, принимаются делать, слушая, пометки в нотах.

Густо обведенные фломастером отдельные ноты и случайные знаки, жирные вилочки, многократно подчеркнутые акценты, отчаянно взвывающие к ученику несоразмерно крупные номера пальцев – кто не встречал всего этого в нотах? Может быть, это делается для учеников? Но к этой педагогической «живописи» ученик быстро привыкает и не обращает на нее особого внимания. Замечания давным-давно учтённые, соседствуют на нотной странице со свежими предписаниями, которые, по причине «захламлённости» текста, ученик просто не замечает. Более того, иные учащиеся невнимательно слушают педагога и не стремятся запомнить его указания, рассчитывая найти их вписанными в нотах.

Так стоит ли разукрашивать текст? В нотах можно легонько, карандашом наметить кое-где аппликатуру, проставить фактурную педаль, добавить отдельные артикуляционные и динамические обозначения.

В то время как ученик проигрывает задание, а педагог его молча слушает, в голове педагога должна происходить интенсивная умственная работа: он должен слушать ученика совершенно объективно замечать и запоминать все недочёты его игры. Педагог должен припомнить все указания, данные им на предыдущем уроке и дать себе отчёт, насколько они выполнены.

Эти задачи имеют определённые трудности для педагога. Трудность «объективного слушания» собственного ученика заключается, во-первых, в том, что педагог незаметно привыкает к дефектам игры своего ученика и перестаёт на них остро реагировать; во-вторых, в том, что педагог часто бывает склонен подставлять свой музыкальный образ на место реального впечатления от игры ученика, и, в-третьих, в том, что педагог часто бывает увлечён некоторыми сторонами работы с учеником, которые заслоняют в его уме не менее важные другие стороны. Поэтому умение каждый раз слушать ученика совершенно заново не всем удаётся в себе выработать даже на протяжении долгого ряда лет. И в этой ситуации очень помогает помощь коллег. Совершенно необходимо иногда показывать своих учеников другому преподавателю, а с наиболее одарёнными учениками посещать мастер – классы педагогов средне – специальных и высших учебных заведений.

После прослушивания ученика, педагог обязан уяснить себе причины невыполнения ранее данных ученику указаний. Эти причины лежат обычно и в ученике и в педагоге. Со стороны ученика это - невнимательность, небрежность, неусидчивость, недостаток воли и заинтересованности. Со стороны педагога это – неумение учесть силы, время, объем внимания и памяти, общий уровень способностей ученика, неумение научить его работать, неумение найти удачный подход к разрешению тех или иных задач, дать вполне отчетливые, запоминающие разъяснения, мобилизовать волю ученика и, наконец, неумение установить с ним нормальный педагогический контакт.

Безусловной ошибкой является, когда педагог видит лишь причины, лежащие в ученике, и не производит строгой критики своих собственных упущений. Каковы бы ни были индивидуальные качества ученика, совершенная педагогическая техника требует, чтобы все указания педагога выполнялись, исключая наиболее тонкие задачи, которые могут быть реализованы лишь постепенно, на протяжении нескольких уроков.

Оценивая игру ученика, нельзя превращаться в регистратора недостатков, отмечая одни лишь погрешности и ошибки. Надо уметь услышать и достоинства ученического исполнения и обязательно о них сказать ученику, похвалить его. На моей памяти есть один случай, когда мама ученика с досадой рассказывала, как долго они с сыном разбирали новое произведение, как учили его, хотели удивить преподавателя хорошим исполнением только что заданной пьесы. Но после прослушивания их домашней работы учитель сказал, что сегодня пьеса звучит уже гораздо лучше, хотя слышал ее впервые. Естественно, разочарованию мамы и ее ребенка не было предела и в следующий раз вряд ли им захочется удивлять педагога хорошей домашней работой.

Так же, оценивая игру ученика, надо воздерживаться от укоров в форме риторических, по существу, вопросов: «Почему это у тебя все еще не получается? Почему ты играешь не ровно? Разве ты не слышишь что у тебя опять грязная педаль?». Ученики на подобные вопросы своего педагога, разумеется, не отвечают, испытывая лишь смутное чувство вины. А ведь адресовать такие вопросы нужно не ученику, а самому себе. Разве врач спрашивает у пациента: «Почему это вы всё температурите и горло у вас опять красное?» Больной вправе ответить: «Это вы, доктор, должны мне сказать почему!». Подобно врачу, педагог проводит анализ услышанного, задавая вопросы и сам же на них отвечая, ставит диагноз и, исходя из него, определяет направление работы.

Все моменты обучения, начиная от управления моторикой и заканчивая управлением эмоциональной настройкой, должно пронизывать воспитание «исполнительской воли». Нужно, однако, помнить, что в области искусства всякие «вымученные» достижения не прочны и что перенапряжение психики, как во время исполнения, так и в подготовительной работе, не только грозит срывами, но и препятствует передаче художественного содержания. Поэтому работа музыканта-исполнителя хороша лишь тогда, когда она, как говорил Г.Нейгауз, в какой-то мере походит на подлинную игру.

Так как же достичь с учеником исполнения хотя бы в какой-то мере похожего на подлинную игру?

Путь к успеху начинается с подготовки педагога к уроку.

Для педагога урок начинается задолго до того, как он встретится в классе с учеником. Одна из важных его забот – выбор программы. Дело, прямо скажем, ответственное. Помимо того, что программа должна отвечать требованиям, принятым в данном учебном заведении, её следует подбирать так, чтобы, исходя из индивидуальных качеств ученика, она максимально способствовала его развитию. Включаемые в неё произведения должны быть ученику по силам. Вспомним один из заветов Шумана: «Старайся играть хорошо и выразительно лёгкие сочинения; это лучше, чем трудные исполнять посредственно».

Чтобы предлагаемая программа пришлась учащемуся по душе, надо обязательно учесть его желания. Обдумывая репертуар, лучше намечать не одну, а несколько однотипных пьес, оставляя ученику свободу выбора.

Подобрать программу – это ещё полдела, преподавателю надо самому освоить её. Освоить – это значит самому основательно поразмышлять над текстом: над особенностями структуры произведения, его ладогармонического языка, ритмической организации, над средствами исполнительской выразительности. Это значит так же прикинуть, где ученик может встретить трудные места и чем ему можно будет помочь.

Итак, педагог должен выбрать учебный материал, проиграть его, проанализировать и отредактировать, то есть: обнаружить возможные опечатки, которые часто встречаются в новых изданиях; уточнить обозначения в старых изданиях, дополнить аппликатурную цифровку; упростить звуковую ткань для маленькой руки (убрать один из звуков аккорда). Редактирование должно осуществляться именно до того, как ноты увидит ученик. Исправление в нотах на ходу, во время игры, приучает ученика к небрежному отношению к нотному тексту при первом разборе. Это возможно лишь с более подвинутыми учениками, которые должны понимать, что поздние уточнения могут быть вызваны изменением отношения к той или иной фразе.

Освоить программу – это значит так же уметь самому её играть. Задумаемся в этой связи над выражением «педагогический репертуар». В отличие от концертного, педагогический репертуар – это золотой запас, который музыкант накапливает, чтобы затем использовать его на той специфической концертной площадке, какой является классный кабинет, перед ответственной публикой – своими учениками.

Поэтому очень важно, чтобы личное исполнительство не являлось слабой стороной педагога. Если педагог в работе с учеником не в состоянии как следует показать пьесу не только в целом, но и частями, если он не решается давать ученикам пьесы, которые сам недостаточно знает, и цепляется всё время за один и тот же привычный репертуар, он наносит большой ущерб делу преподавания. Кроме того, педагог не ощущает ясно тех трудностей, которые встают перед учеником при работе над пьесой; он не может путём умелого показа вывести ученика из затруднения.

Помимо показа музыки на рояле, в распоряжении педагога имеются и другие средства и способы воздействия на ученика при работе на уроке над его программой. Выразительным жестом, мимикой можно без лишних слов сдвинуть темп, продлить паузу, предвосхитить акцент, сделать более ярким crescendo, короче говоря, управлять исполнением ученика по ходу игры. Можно, так же, не прерывая исполнения подыграть или подпеть несколько нот, «подстучать» ритм, подправить движение руки. Главное, чтобы это было в меру.

Наталия Корыхалова вспоминает: «Мне довелось наблюдать за работой одного моего коллеги, который чересчур щедро пользовался всеми этими приёмами. Едва ученик начинал играть, как он вскакивал и «нависал» над ним, поталкивал его в спину, подыгрывал, подпевал, мычал, что-то приговаривал, жестикулировал, предвосхищал каждое движение, сопереживал каждую ноту. Работал он самозабвенно, до изнурения, что называется, «выкладывался» полностью, и что же? Лишённые при публичном выступлении этого допинга, этой постоянной подзарядки, его ученики играли, как правило, бледно и невыразительно, как будто у них садились батарейки или кончился завод».

Ещё одним мощным средством воздействия на ученика является СЛОВО.

Какой же должна быть речь педагога? Грамотной, лаконичной, ясной и – яркой, не книжной, не сухой. Бессмысленно, например, говорить ученику: «Последи за партией правой руки с точки зрения недодерживания и передерживания длительностей, в частности басов».

Столь же неуместны на уроке с детьми и прозаизмы. Например, если, прослушав игру ученика, деловито заметить: «Нет, это меня не устраивает», вряд ли ребёнок поймёт, что от него хотят.

Так же неуместны словечки из профессионального музыкантского жаргона («А левая рука у тебя, дружочек, того, не хиляет…»)

Всем педагогам не грех последить и за правильностью своей речи. Всё чаще можно услышать совет «хорошо проучить пассаж». Вообще-то говоря, можно проучить только того, кто что-нибудь натворил, то есть наказать, а пассаж проучить нельзя, его можно только учить и – выучить.

А вот ещё примеры насилия над русским языком. Широко распространены обороты (их можно встретить и в печатной продукции) «играть отдельными руками» (страшноватый образ, не правда ли?) вместо каждой рукой отдельно или «пропевать мелодию» (в смысле «играть певуче»).

Слово педагога несёт рациональную и эмоциональную нагрузку. То есть, педагог должен делать деловые указания с применением профессиональных терминов («сыграй это не третьим, а вторым пальцем» вместо «указательным и средним»; «здесь бекар, а не диез» вместо «белая и чёрная клавиша»; «играй crescendo» вместо «играй громче») и т.д. По мере того, как ученик знакомится с музыкально – теоретическими понятиями, объяснения педагога всё более насыщаются специальной терминологией. Не стоит говорить «выучи этот кусок», если ученик уже знает, что это первое или второе предложение, главная или побочная партия сонатного аллегро или рефрен и эпизод рондо.

Речь педагога должна быть образной и лексически богатой. Надо уметь найти те слова, которые способны определить характер произведения, дать представление об окраске звука, передать эффект при использовании педали и т.д.

При этом надо помнить, что урок – не монолог педагога. Будь он трижды златоустом, умей говорить убедительно, доходчиво и ярко, его речи не принесут желаемой пользы, если ответом будет молчание ученика. Разговорить ученика надо не только для обратной с ним связи. Урок должен быть диалогом. Конечно, диалог между учителем и учеником постоянно ведётся на языке музыки, но «разговора» двух роялей недостаточно, нужен ещё обмен мыслями, чувствами, соображениями по поводу и в связи с изучаемыми произведениями.

Умение говорить о музыке помогает постичь её непростой язык. Натан Перельман замечает: «одно лишь верно найденное слово-экстракт способно, растворившись, придать желательный характер исполняемому, например: тревожно, ликуя, печально, торжествуя, застенчиво, гордо и т.д.» Антон Рубинштейн, по воспоминаниям И.Гофмана, любил требовать от учеников, чтобы те умели обозначить характер пьесы, и не одним-двумя, а целым рядом словесных определений.

Меткое слово способно выразить и сущность технического приёма, передать характер движения, навести на нужные мышечные ощущения. Вспомним выражения «палец прорастает сквозь клавишу», «играть как по тесту», «проколоть клавишу пальцем» и т.д. Идущий от удачно найденного выражения посыл даёт подчас больше, чем показ за инструментом.

Спорным вопросом при подготовке педагога к уроку является необходимость планирования занятий с каждым учеником. Я думаю, что ни у кого не возникнет возражений по поводу подготовки уроков с начинающими. Не продумав заранее план урока с малышами, совершенно невозможно провести его плодотворно. Каждое секундное замешательство преподавателя вызывает бурю эмоций, множество не рассказанных историй, интересующих вопросов и совершенно отключает детей от самого урока.

Но в помощь нам сейчас издано огромное количество всевозможных школ и методик обучению игре на фортепиано. Здесь возникает другая проблема: как из всего множества материала выбрать именно то, что подойдет каждому ученику. Практически ни одной книгой невозможно пользоваться безоговорочно от начала до конца. Необходимо изучить каждую из предложенных методик и создать свой интересный для каждого ученика ход урока.

Возражения же против идеи тщательного планирования урока сводятся обычно к следующему:

1)планирование мешает творческому проведению урока;

2)планирование урока мало реально, так как нельзя предусмотреть неожиданностей в ходе самостоятельной работы ученика;

3)добросовестное планирование является непосильной задачей для педагога с большим составом класса и является непозволительной роскошью в наше суматошное время.

Попробуем опровергнуть эти возражения.

Планирование учебной работы не только мешает, но способствует творческому проведению урока. Если урок не спланирован, то во время его проведения педагог не имеет времени на спокойное обдумывание, начинает вести работу лишь над наиболее привычными для него задачами, применять лишь наиболее привычные способы работы, первые, какие пришли в голову. Получается ординарное, трафаретное проведение урока.

Планирование работы на уроке ни в какой мере не связано с обязательством педантичного поведения намеченного плана. Конкретная ситуация всегда чем-то отличается от заранее предусмотренной и здесь необходима педагогическая гибкость. Причем, легче бывает предусмотреть «отрицательные» отклонения ученика, вытекающие из его недостаточной подготовки к уроку. Гораздо реже в нашей работе встречаются «положительные» отклонения, на которые преподаватель должен мгновенно среагировать и провести корректировку намеченного плана.

По поводу третьего возражения хочется сказать, что ни один из учеников не виноват в том, что у его преподавателя большая нагрузка и никто из них не должен быть обделён вниманием педагога.

Арсений Петрович Щапов в своей книге пишет, что всякий настоящий педагог почти все время, каждую свободную минуту думает о своих учениках. Если же начинает думать о своих занятиях, лишь переступая порог школы, - то лучше и не заниматься педагогикой.

Планирование учебного содержания урока необходимо производить по двум линиям: с одной стороны, по линии расширения знаний и обогащения навыков ученика, а с другой стороны – по линии помощи в работе над репертуаром. Вторая линия легко заслоняет в уме педагога первую: разучивание пьесы часто рассматривается лишь как самоцель, а не как форма воспитания исполнительских качеств; отсюда педагог легко скатывается к натаскиванию, то есть начинает – ради скорейшего разучиванию пьесы – применять такие средства воздействия, которые тормозят общий нормальный ход развития ученика (излишний показ, излишняя деятельность и повторность указаний). Поэтому Арсений Петрович Щапов советует в первую очередь думать не о работе ученика над «основным материалом», то есть тем, который готовиться к академическому концерту, - а о работе над «вспомогательным материалом»: сюда относятся различные упражнения, пьесы, которые могут быть пройдены эскизно, с целью развития реакции ученика на различное музыкальное содержание, или просто с целью расширения его музыкального кругозора; сюда относятся также игра в ансамбле, игра с листа, игра по слуху, транспонирование.

Чтобы урок получился плодотворным и интересным не только для ученика, но и для учителя, его основное содержание и основные контуры его построения должны быть заранее достаточно ясны. Следует учитывать, что педагог, разговаривающий с учеником в одинаковых выражениях, всегда спрашивающий сначала гаммы, потом этюд, потом полифонию, потом пьесу, применяющий все время один и тот же узкий ассортимент приемов, - едва ли может пробудить в ученике творческое отношение к исполнительской работе. И наоборот, заинтересованность педагога легко передается ученику, если педагог не начинает перегружать его психику трудными задачами или выматывать его нервную систему чрезмерным числом повторений.

Если собрать в единое целое получившийся образ педагога, то перед нами предстанет некий идеальный вариант, которого, в принципе, наверное, невозможно достичь. Но все мы с вами знаем, что в изучении педагогического искусства вряд ли можно когда-нибудь поставить точку. Как и в любом другом деле, нам нужно постоянно стремиться к совершенству, которому, как известно, нет предела. А чтобы иметь право учить других, мы сами постоянно должны продолжать учиться с помощью методических сообщений, открытых уроков, взаимных посещений.

Каждый педагог выбирает себе индивидуальный стиль его педагогической работы. Этот стиль должен непрерывно совершенствоваться и обогащаться, как за счет собственных педагогических находок, так и за счет непрерывного общения с другими педагогами.

Используемая литература:

1. Гофман И. «Фортепьянная игра» - М.: Просвещение: «Владос»,1996. – 44 с.

2. Корыхалова Н.П. «За вторым роялем» - Издательство «Композитор», 2006. – 552 с.

3. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры» - «Советский композитор», 1975. – 528с.

4. Перельман Н.Е. «В классе рояля» - Издание 3-е, дополненное. – Л.: Музыка, 1981. – 96с.

5. Щапов А.П. «Фортепианный урок в музыкальной школе и училище» - Классика XXI в., 1985. – 126с.