

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
ОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

**Е.Н. Гаврилова**

## **ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ**

*Учебное пособие*



2014

УДК 78  
ББК 85.31я73  
Г124

*Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом ОмГУ*

Рецензенты:  
засл. деят. искусств, проф. *С.Г. Белоглазов*,  
канд. пед. наук, доцент *А.В. Ляпина*

**Гаврилова, Е. Н.**

**Г124**      Вопросы музыкальной педагогики : учебное пособие / Е. Н. Гаврилова. – Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2014. – 164 с.

**ISBN 978-5-7779-1684-6**

Рассматриваются основные принципы музыкальной педагогики, формы и методы воспитания ученика.

Для студентов высших и средних учебных заведений, а также педагогов всех звеньев музыкального образования

**УДК 78**  
**ББК 85.31я73**

ISBN 978-5-7779-1684-6

© Гаврилова Е. Н., 2014  
© ФГБОУ ВПО «ОмГУ  
им. Ф.М. Достоевского», 2014

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                               |           |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>                                                         | <b>5</b>  |
| <b>Глава 1. ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИКИ В ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ ЛИЧНОСТИ.....</b>  | <b>7</b>  |
| 1.1. Формирование эстетических взглядов в различных философских школах.....   | 7         |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>19</i> |
| 1.2. Значение педагогики в воспитании и образовании личности .....            | 20        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>24</i> |
| 1.3. Методы и формы воспитания ученика.....                                   | 24        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>27</i> |
| 1.4. Основные функции и принципы музыканта-педагога .....                     | 27        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>34</i> |
| 1.5. Педагогические способности музыканта.....                                | 34        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>38</i> |
| Список рекомендуемой литературы .....                                         | 39        |
| <b>Глава 2. НАЧАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ .....</b>                       | <b>40</b> |
| 2.1. Организация системы музыкального воспитания.....                         | 40        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>47</i> |
| 2.2. Обзор методик раннего музыкального развития.....                         | 47        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>56</i> |
| 2.3. Начальный этап работы за инструментом. Знакомство с нотной грамотой..... | 57        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>69</i> |
| Список рекомендуемой литературы .....                                         | 70        |
| <b>Глава 3. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ .....</b>          | <b>71</b> |
| 3.1. Педагогический репертуар для начинающих пианистов .....                  | 71        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>75</i> |
| 3.2. Работа над пьесами кантиленного характера.....                           | 75        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>80</i> |
| 3.3. Пьесы с элементами полифонии .....                                       | 80        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>84</i> |
| 3.4. Работа над крупной формой .....                                          | 84        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>91</i> |
| 3.5. Пьесы подвижного характера .....                                         | 91        |
| <i>Вопросы для обсуждения .....</i>                                           | <i>94</i> |

|                                                                 |     |
|-----------------------------------------------------------------|-----|
| 3.6. Способы развития технического мастерства.....              | 94  |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 98  |
| 3.7. Работа с учеником над техникой.....                        | 98  |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 106 |
| Список рекомендуемой литературы.....                            | 107 |
| <b>Глава 4. РАБОТА С УЧЕНИКАМИ СРЕДНИХ КЛАССОВ</b> .....        | 108 |
| 4.1. О процессе работы над произведением в классе.....          | 108 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 114 |
| 4.2. Полифонические произведения .....                          | 115 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 118 |
| 4.3. Произведения крупной формы .....                           | 119 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 121 |
| 4.4. Особенности психического развития детей подрост-           |     |
| кового возраста.....                                            | 121 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 125 |
| Список рекомендуемой литературы.....                            | 125 |
| <b>Глава 5. РАБОТА С УЧЕНИКАМИ СТАРШИХ КЛАССОВ</b> .....        | 127 |
| 5.1. Методы подхода к работе со старшеклассниками.....          | 127 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 135 |
| 5.2. Совершенствование навыков полифонической игры.....         | 135 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 137 |
| 5.3. Совершенствование художественно-технических                |     |
| навыков в работе над крупной формой .....                       | 137 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 140 |
| 5.4. Совершенствование приемов кантиленной игры                 |     |
| и пьесы подвижного характера.....                               | 140 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 147 |
| Список рекомендуемой литературы.....                            | 147 |
| <b>Глава 6. ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ</b> ... | 148 |
| 6.1. Анализ и разбор музыкальных произведений. Правила          |     |
| и исключения .....                                              | 148 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 153 |
| 6.2. Форма обобщений в педагогической работе .....              | 154 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 159 |
| 6.3. Характеристика основных педагогических ошибок .....        | 159 |
| <i>Вопросы для обсуждения</i> .....                             | 162 |
| Список рекомендуемой литературы.....                            | 162 |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....                                         | 163 |

## ВВЕДЕНИЕ



Написание учебного пособия по музыкальной педагогике явилось результатом приобретенного опыта в чтении курса лекций студентам различных специальностей по данной дисциплине. Педагогика как наука является едва ли не ведущей в ряде прочих дисциплин, поскольку почти все выпускники средних и высших специальных учебных заведений отделений и кафедр фортепиано, инструментального исполнительства, а также отделений и кафедр, выпускающих преподавателей музыки, связывают свою профессиональную судьбу с детской музыкальной педагогикой.

Задачи данного курса отнюдь не ограничиваются рамками информации, касаемой разбора методов и форм обучения игре на рояле. Существенная часть лекций посвящена вопросам воспитания личности, так как студент должен научиться созданию такого типа взаимоотношений педагога и ученика, который позволит последнему максимально усвоить методы и приемы игры, а также очень деликатно и грамотно войти в мир искусства.

Музыка как вид искусства создает определенную эстетическую систему развития человека, а педагог как ее представитель помогает формированию модели знаний, взглядов и убеждений, а также системы нравственных ценностей учащихся. Сущность культуры личности составляют способности к восприятию, переживанию, осмыслению и творчеству. И именно грамотный, умный, высокообразованный и авторитетный педагог сможет создать ту творческую и дружескую атмосферу на уроке, которая будет способствовать решению главной задачи музыкальной педагогики – воспитания творческой, образованной и духовно богатой личности.

Рассматривать такую емкую науку, как педагогика, невозможно без соотношения культурно-воспитательных и аналитических процессов, а также вопросов, связанных именно с процес-

сом передачи знаний ученикам, т. е. педагогики как образовательной науки. В данном пособии этой проблеме отводится существенная роль.

Мы постарались отразить ретроспективу эстетических взглядов на педагогику в целом и музыкальную педагогику в частности (античной, различных европейских и русских философских школ), а также обозначить роль музыки в системе эстетического воспитания.

Значительное место в данной работе отведено формированию эстетики у самых маленьких любителей музыки. Поскольку в последнее время вполне очевидно, что даже в весьма юном возрасте (от трех лет) дети довольно успешно способны аккумулировать информацию, они, с удовольствием занимаясь на музыкальных занятиях, развивают творческое начало, учатся пониманию музыки и получают массу положительных эмоций. В связи с этим мы рекомендуем методы и подходы к занятиям с такими малышами, разбираем положительные и отрицательные стороны различных российских и зарубежных детских методик.

Проблема эстетического воспитания представляет тройственный союз – музыка, учитель и ученик, где музыке отводится роль объекта воздействия на душевную организацию, учителю – роль воспитателя посредством красоты и художественного вкуса, чувства прекрасного, а ученику – роль самостоятельного и автономного субъекта, способного воспринимать эстетические методы воздействия и меняться в соответствии с формированием его духовного мира.

Насколько тема взаимодействия ребенка с окружающим музыкальным миром станет для него актуальной и интересной, зависит целиком и полностью от творческого союза преподавателя с учащимся. Данное пособие затрагивает весьма различные области музыкального воспитания и образования, частично помогает преподавателям в познании педагогической науки и способствует стимулированию их к творческой работе. Также данное пособие адресовано студентам средних и высших учебных заведений, где они могут концентрированно получить необходимые знания по интересующим их темам.

# ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИКИ В ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ ЛИЧНОСТИ



### 1.1. ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ В РАЗЛИЧНЫХ ФИЛОСОФСКИХ ШКОЛАХ

Вначале обратимся к вопросу эстетического воспитания личности, рассмотрим понятие «эстетика» и проследим его взаимоотношение с искусством вообще и музыкой в частности.

Музыкально-эстетическое развитие человека включает в себя три основные области, ставшие предметом описания и изучения: философию, рассматривающую вопросы зарождения и эволюции теорий развития общества, музыкознание как науку, изучающую пути и методы претворения философских концепций эстетического в практику обучения, и педагогику, аккумулирующую знания и на основе системы воспитания и образования передающую знания обществу.

Начиная со времен античности, вопросам эстетического развития личности уделялось немало внимания. Философская концепция того периода состояла из основополагающих законов и понятия эстетического в обществе.

Различные философские системы по-разному освещали вопросы эстетического развития общества, но этот вопрос всегда был предметом изучения и исследования разных философских систем. Поскольку эстетическое отношение к жизни и обществу включает понятие духовности, оно объединяет ощущения, волю, интеллект, эмоции, воображение и т. д. и составляет основу творчества и познания действительности.

Еще в библейской мифологии эстетическое воспитание подчинилось этическому, как человеческое подчинено воле божьей. В искусстве Древней Греции роль певца являлась чуть ли не глав-

ной в вопросах воздействия на умы и сердца людей. И влиял афинский певец при помощи своей музы пением, словом и исполнением музыки на инструменте.

Музыка всегда относилась к основному средству эстетического воспитания, на основе которого через образный строй чувств осязался и осваивался мир. В основе традиций эстетического воспитания в Древней Греции лежал эпос и музыкальная культура. Этот конгломерат включал в себя поэзию, танец и музыку, которые тренировали душу человека и формировали его психику.

Античный мыслитель, математик и учитель Пифагор рассматривал точную науку математику как гармонию форм архитектуры и скульптуры, рождающих музыку космических сфер, обращенную к интеллекту. А эмоции, по его мнению, являлись результатом воздействия этих сфер.

Пифагор считал, что существует неразрывная связь между музыкой и математикой, которые объединяет интервалика – с одной стороны, между планетами, с другой – между звуками. Планеты, двигаясь, в свою очередь, также издают звуки в небесных сферах, но наше ухо не способно их воспринимать. Он также считал, что здоровое и красивое тело есть результат правильного эстетического развития, хорошего настроения и подчинения своей души общей космической музыкальности. Пифагор не ассоциировал музыку с развлечением, а придавал ей значение важного духовного акта и серьезного занятия.

Другая философская школа, представленная Демокритом и Сократом, подчеркивает роль и ценность прекрасного в жизни человека. Но, по их мнению, не всякое наслаждение должно быть предметом потребления, наслаждение должно прежде всего содержать в себе красоту. Их учение «космологической» эстетики настаивало на ведущей роли воспитания в эстетическом развитии личности. Природа создает человека, а учение его перестраивает и преобразовывает.

Античные философы, такие как Платон и Аристотель, были убеждены, что музыка, являясь важнейшим средством эстетического воспитания, определяет нравственное сознание человека, воздействуя на его личность. В частности, Аристотель указывал на воздействие музыки с точки зрения возбуждения определенных эмоций, способных вызывать гнев, мужество, успо-

каивать мягким, тихим мелодичным звучанием, т. е. ощущать себя в данной реальности.

Платон говорил, что гармония и мелодия «питают нашу душу», которая становится честнее и добрее. Эстетика и музыка есть «побудительная сила духовного возрождения», которая устремляет к «созерцанию идей красоты и добра» [4].

В период расцвета Римской империи, когда на авансцену выходит литературно-риторическое образование, значение музыки несколько падает. Причиной всему – подчиненная функция музыки относительно слова. Однако такие философы, как Эпикур и Диоген, характеризовали музыкальное восприятие как отражение субъективных и психологических качеств характера человека. На их взгляд, одно и то же произведение оказывает разное воздействие на разных людей в зависимости от сложности устройства человеческой души. Вообще музыка, по мнению греческих и римских философов и мыслителей, некоторые из которых являлись и композиторами, была сферой, регулирующей индивидуально-личностный мир, в котором многие эмоции резонировали в тон музыкальному произведению.

Средние века привнесли новые течения в музыкально-эстетическое воспитание, христианство стало определяющим фактором в морально-религиозном направлении. Здесь мы уже говорим о жестком контроле методов и средств музыкального образования людей. В данную эпоху не должно было проявляться эмоциям, церковью было указано спрятать их в сердце. Музыка была призвана отвратить людей от мирской суеты и вызывать только чувство покорности и преклонения перед Всевышним.

Церковь предъявляла свои требования к искусству – воспитывать людей необходимо было исключительно в религиозном духе, и музыкальное образование должно было иметь всеобщее воздействие.

Но надо сказать, что, помимо хорового и церковного пения, поднявшихся на небывалую высоту в своем развитии, все же существовала другая ветвь музыкального образования – светское искусство, которому учили в ремесленных школах наряду с основными профессиональными навыками. И главным достижением развития музыкально-эстетического образования был тот факт, что музыкальное искусство стало востребовано как искусство наслаждения, т. е. проявилась его эстетическая основа.

Эпоха Возрождения выдвинула идеал многосторонне развитого человека, владеющего ремеслами, языками, науками и искусствами. И система художественного воспитания и образования стала включать в себя целый ряд дисциплин, таких как медицина, астрономия, математика, философия и музыка. Такой синтез наук значительно продвинул вперед развитие педагогики как науки.

Сама система образования строилась на преподавании дисциплин, которые ставили задачей развитие ума, тела и духа. Поскольку в развитии этих трех составляющих, безусловно, принимает участие музыка, она заняла особое место в ряду вышеназванных дисциплин. Считалось, что пение и игра на музыкальных инструментах наиболее важны для развития и воспитания чувств.

Таким образом, становлению взглядов на музыкально-эстетическое воспитание мы обязаны итальянским гуманистам, чьи педагогические идеалы соответствовали воспитанию в человеке чувства красоты и гармонии.

Следующая эпоха – барокко – была ознаменована разочарованием в идеале человека эпохи Ренессанса – человека свободного. Усиление церковной власти, монархизма в Европе развернули музыкальное искусство и наполнили его новым содержанием. С резкой сменой идеалов в искусстве на первый план выступает светская музыка, которая воспела глубину человеческих чувств через возникновение новых жанров, таких как опера, оратория и инструментальная музыка.

Важной составляющей в образном содержании музыки стала передача аффектов, т. е. душевных переживаний. С помощью новых музыкальных средств стало возможным погрузиться в состояние радости, страдания, страха и восторга, любви и ненависти. Эмоциональная природа музыки способна, согласно И. Маттезону, гибко отражать душевные порывы.

Английский музыкант Ч. Эвисон доказывает путем сравнения трех составляющих основу музыкального языка, таких как подражание звукам природы, выражение страстей человеческих чувств и следование имитации разговорной речи, что музыка есть выражение страстей души и едина мелодией и гармонией. Таким образом, была подготовлена почва для начала эстетики

романтизма, где основой образной характеристики является передача внутреннего мира и конфликт этого мира с реальной действительностью.

В эпоху Просвещения идеалом английского музыкально-эстетического воспитания становится утонченный художник, строящий свой внутренний мир по законам гармонии и красоты. Далее этот образ перевоплотится в героев «прекрасной души» французской и немецкой романтической музыки и литературы.

В авангарде английской педагогики стоял ряд исследователей теории эстетического воспитания, среди которых выделялся Ф. Хатчесон, чьи эстетические взгляды являются продолжением теории Э.Э.К. Шефтсбери. Но если у Шефтсбери красота и гармония выступают высшей формой познания, то у Хатчесона искусство подчиняется морали, а красота и гармония служат средством воспитания духовных сил для подчинения личных интересов интересам других людей.

Теория эстетического воспитания века французского Просвещения складывалась под влиянием, с одной стороны, английских, с другой – французских просветителей. Так французский просветитель Ш. Монтескье, изучивший роль и значение музыки в воспитании древних греков, в частности Платона и Аристотеля, считал, что музыка способна формировать художественный вкус и хорошие нравы. Музыка, по его мнению, противодействует жестокости, смягчая человеческую природу. К.А. Гельвеций считал, что музыка способна зажечь в человеке любое прекрасное чувство и пробудить сильные и яркие впечатления, которые и создают высшую форму художественного наслаждения.

Д. Дидро возлагал на исполнителя музыкального произведения миссию воспитателя: исполнитель должен поднимать публику до уровня хорошей музыки, а не идти на поводу у публики. Единство этического и эстетического было принципом воспитания Д. Дидро, который говорил, что можно иметь хороший вкус и развращенное сердце. Поэтому работа над ростом духовности в человеке есть важнейшая задача в аспекте культурно-эстетического начала.

Ж.-Ж. Руссо высказывал иную точку зрения. Искусство, по его мнению, способно влиять на изменение вкуса, но оно неспособно воздействовать на нравы людей. В качестве примера он

приводит театральное действо. Театр возбуждает и усиливает страсти людей и тем самым усугубляет то, что в них заложено природой, но не изменяет установившиеся нравы. Поэтому театральные зрелища благотворны для добрых людей и вредны для иных, они не могут быть школой нравственности. «Источник ко всему хорошему и отвращение ко злу содержится в нас самих, а не в искусстве» – такова мысль, изложенная в романе «Эмиль, или о воспитании» [4, с. 28]. Наблюдения Ж.-Ж. Руссо, как мы полагаем, во многом справедливы.

Немецкое Просвещение выделяет нескольких философов, серьезно изучавших проблемы воздействия искусства вообще и музыки в частности на формирование личности человека. Так, Г.Э. Лессинг воспринимает искусство как средство воздействия на развитие эстетического вкуса, а также признает силу его воздействия на формирование новой эстетической культуры, основанной на классических идеалах красоты.

В свою очередь, И. Кант выделяет проблемы воспитания гармонично развитой личности как одну из центральных в немецкой классической этике и педагогике. Кант говорит о том, что человек должен стремиться к достижению идеала, но достичь идеал гармонично развитой личности невозможно. Однако целью эстетического воспитания Кант считает поднятие на определенную высоту духовной составляющей человека, и основополагающую роль для достижения этой цели он отводит музыке. Одновременно он отмечает, что изящные искусства и науки не делают человека нравственно лучше, а делают его культурнее, тем самым сдерживают проявление тиранических чувственных наклонностей, подчиняя их разуму. В борьбе со злом, которое ставит на нашем пути природа и отчасти неуживчивый эгоизм людей, музыка побуждает чувствовать пригодность к высшей цели, которая от нас сокрыта.

Ф. Шиллер, возражая Канту, говорит о том, что гармония и равновесие в душе человека могут быть достигнуты посредством искусства. Таким образом, эстетическое воспитание в немецком Просвещении выделяется в собственный предмет исследований и является средством приобщения человека к культуре вообще. Также искусство служит, по мнению немецких просветителей, главным средством воспитания и оказывает влияние на разви-

тие педагогики Германии в целом. Некоторые постулаты, характеризующие педагогические принципы эстетического развития общества и сформулированные философией немецких мыслителей, актуальны и по настоящее время. Вот некоторые из них:

1) успешное обучение несет характер обучения и формирует чувство, волю и поведение человека;

2) любой метод обучения будет плох, если несет в себе только момент восприимчивости, и хорош, если способствует стремлению к самостоятельности;

3) все то, что мы воспринимаем чувствами, необходимо продумать и осознать;

4) хороший учитель учит находить истину, плохой же сам ее сообщает;

5) хороший учитель должен постоянно совершенствовать свое профессиональное мастерство, хорошо знать предмет и любить детей.

Таким образом, мы видим, что в эпоху Просвещения были сформированы основные принципы и методы эстетического воспитания человека. В дискуссиях различных философских школ родились верные основы методики преподавания музыкального искусства, которым следовали и следуют современные передовые педагоги. И именно основные принципы немецкой классической педагогики были взяты за основу в русской педагогической школе и дополнены собственными формами и методами.

Исследования в области эволюции эстетических взглядов в России проводилось не так активно, как на Западе, и глубокому исследованию не подвергалось. Однако надо сказать, что все же языческая и православная Русь были тесно связаны с эстетическим воспитанием людей. Языческие обряды не обходились без театральных действий, включающих в себя различные виды искусства, такие как: пляски, плачи и причитания, игра на музыкальных инструментах, которые создавали сильное эмоциональное напряжение. Таким образом, мы можем говорить, что истоки русского эстетического воспитания имеют глубокие корни, которые начинаются со времен древних славян и уходят к V веку н. э.

Здесь же можно говорить о системе обучения, которая была непосредственно связана с самим процессом воспитания. Так, например, наставления и нравовучения закладывались в посло-

вицы, поговорки, прибаутки, частушки и другие виды фольклора, которые составляли основу духовного и нравственно-эстетического воспитания. Музыкальному воспитанию в этот период тоже отводится значительное место.

Говоря о формировании системы образования, отметим, что ведущая роль принадлежит здесь семье и церкви. Отсюда два направления развития музыкального искусства: церковная и светская музыка. Церковная музыка закладывалась в недрах христианских церковных школ, а светская – в песнях скоморохов и в творчестве боярской знати.

Развитие русского музыкально-эстетического воспитания основывалось на формировании души, на развитии духовности, а не на развитии разума, таким образом, утвердился четкий постулат о том, что истинное состояние христианства есть печаль, страдание, а не радость. Эта теория была отражена позже в трудах русской философской мысли XIX века.

Церковь все же довела над формированием вкусов и потребностей вплоть до времен Петра I. Именно он обогатил инструментальную музыку скрипкой, оживил культурные связи с Европой. И в начале XVIII в. появляется светская музыка как одна из ветвей развития русского искусства в целом.

Европейские формы и методы образования начинают внедряться в среду дворян в качестве культурно-интеллектуального воспитания, практикующего домашнее музицирование, обязательное наличие в уважающих себя дворянских домах музыкальных вечеров и концертов. И в это время в русском музыкальном искусстве развиваются такие направления, как сентиментализм и романтизм. Но все же расцвет русской культуры и, в частности, музыки произойдет в XIX в. В это время в России появятся такие мыслители, как М.В. Ломоносов, В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский, К.Д. Ушинский.

По мнению В.Г. Белинского, главным в формировании эстетических взглядов становится русское народное творчество, правильно выбранная книга и искусство по душе. Он был убежден в том, что занятия музыкой надо начинать как можно раньше, так как музыка имеет сложный знаковый язык, развивает духовное начало и дает возможность человеку «почувствовать выросшие за спиной крылья».

Но, пожалуй, из всех русских мыслителей, педагогов и писателей ближе всех к вопросам воспитания подошел К.Д. Ушинский. Его роль в русской педагогике состоит в том, что он систематизировал русское образование и выдвинул перспективные программы по его развитию. Его называют «учителем русских учителей». Взяв за основу формирование гармонично развитой личности, он глубоко изучил проблемы и эстетического воспитания в России. По его твердому убеждению, воспитание дает свои результаты лишь тогда, когда душа человека хоть сколько-нибудь подготовлена к этому.

Вопросы воспитания, по К.Д. Ушинскому, были основаны на нравственности в соединении с религией. Его теория перекликалась с философскими взглядами Л.Н. Толстого. Главной характеристикой литературно-философских работ Л.Н. Толстого стало стремление к духовному возрождению нации. И, по его мнению, критерием оценки искусства служит поклонение красоте и наслаждение искусством. Писатель утверждает, что рассматривать искусство надо не как средство наслаждения, а как вариант общения людей между собой, где их объединяют одни и те же чувства. По мнению писателя, подлинность искусства заключается в нравственном содержании, духовном развитии и простоте.

Л.Н. Толстой уделял немало внимания воспитанию этических качеств детей, развивать которые, по его мнению, надо путем красоты, истины и добра. В его школе в Ясной Поляне использовались различные подходы к воспитанию детей, но только не путем принуждения, а путем побуждения. Л.Н. Толстой придерживался точки зрения, что природа ребенка совершенна и, заставляя в процессе обучения следовать требованиям взрослых, они, таким образом, дают на природу ребенка. Как утверждал писатель, необходимо дать свободу в развитии природных задатков детей, исключая насильственные методы воздействия. А функция учителя должна сводиться к тому, чтобы незаметно направлять развитие ребенка, формировать его интересы и взгляды. Лишь тогда способности ребенка раскроются в наилучшей степени и не пострадает моральная сторона вопроса. Таким образом, в его философии постоянно появляется тема христианского учения, куда вкладывается высший смысл человеческого бытия.

Такой же точки зрения придерживались Я.А. Коменский и К.Д. Ушинский, в трудах которых явно очерчена мысль, что только интерес ребенка к обучению, а не принуждение и насилие влечет за собой стремление к знанию.

XIX век в России – это век меценатов. Театр, музыка, живопись поддерживались крупными благотворителями, такими как С.Т. Морозов, С.И. Мамонтов, П.М. Третьяков. Также поддержка Русского музыкального общества в обучении талантливых детей из малоимущих семей способствовала появлению доморощенных русских актеров, музыкантов и художников.

XIX век явился апогеем высокого расцвета русской культуры, где шло активное развитие художественного и музыкального образования. В двух столицах появились сначала частные музыкальные школы, затем техникумы и, в конце концов, консерватории, которые объединили вокруг себя всю музыкально-художественную общественность России. Богатая театральная жизнь России того времени также способствовала эстетическому воспитанию русского народа.

XX век в эстетическом развитии России можно назвать довольно пестрым и противоречивым. Необходимо было разработать новые формы подхода к художественно-эстетическому воспитанию. В первые годы советской власти проводилась большая работа по разработке новой программы эстетического воспитания. Но необходимо заметить, что все же в ее основе лежал принцип эстетического воспитания, разработанный еще Платоном и Аристотелем, т. е. эстетическое и художественное начала были неотделимы друг от друга.

Эстетический всеобуч включал в себя производительный труд, основные науки и художественное обучение: театральное искусство, музыку, рисование и хореографию. Под таким образованием подразумевалось систематическое развитие органов чувств и творческих способностей детей, что давало им возможность понимать и создавать красоту. Роль, отводимая музыке, была очень значительна. Она должна была научить выражать свои чувства свободно и непосредственно.

Крупные советские педагоги, такие как А.В. Луначарский, С.Т. и В.Н. Шацкие, Н.К. Крупская и др., рассматривали эстетиче-

ское воспитание как модель для развития вкуса, а также как важнейшее средство развития духовности в обществе. Но в эпоху сталинского правления эстетическое направление в педагогике сильно политизировалось, чем нанесло серьезный вред развитию всего общества в целом и культуры Советского Союза в частности. Культура в стране стала продуктом политико-воспитательной работы партии. Истинные идеалы были выхолощены и превратились в демонстрацию силы государства на международной арене.

1960-е гг. несколько ослабили партийную направленность педагогического образования, но военные годы не прошли даром для советского народа, и советское искусство определило для себя важнейшим направлением развития сюжетной основы искусства героическую тематику.

Но между тем педагогика продолжала развиваться и искать новые пути передачи информации от преподавателя к ученику. Так, суть педагогического метода В.А. Сухомлинского составили индивидуальный подход к ученику и человеческие отношения, а не механическая передача знаний. Он ценил тонкость и эмоциональность человеческой натуры, отводил ведущее место в воспитании детей искусству и считал, что обучение музыке есть не воспитание музыканта, а воспитание человека.

Важное место в музыкальной педагогике принадлежит Д.Б. Кабалевскому. Основу его педагогического метода составило изучение музыки через интонацию и жанры. Преимущество и ценность его методики состоит в том, что он, используя эмоционально увлекательные формы общения на уроках, приучал детей к осмысленному восприятию музыки и рассмотрению ее как содержательного искусства. Отечественная музыкально-педагогическая практика в общеобразовательных школах взяла для себя систему педагогической работы на уроках музыки как основополагающую и общепризнанную.

Советская музыкально-педагогическая школа воспитала немало выдающихся педагогов, поднявших профессиональное мастерство отечественных музыкантов на мировой музыкальный олимп. На европейских конкурсах блистали советские пианисты и скрипачи, начиная с 1930-х гг. Такие педагоги, как А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз, М.В. Юдина, К.Н. Игумнов, Б.М. Маранц,

Д.Ф. Ойстрах, внесли неоценимый вклад в школу русского музыкально-педагогического мастерства.

Русская музыкальная школа всегда славилась способностью вслушиваться, переживать, понимать, и это всегда являлось показателем эстетической направленности русского искусства.

Сегодня можно констатировать тот факт, что произошла смена идеалов в искусстве и эстетике. Менее устойчивым стал нравственный стержень молодого поколения, и, соответственно, остро встала проблема нахождения новых идеалов в эстетике и искусстве.

Сейчас в системе образования, как показало изучение эстетической культуры школьников, занятия ориентированы прежде всего на расширение кругозора. Учитель, порой, объясняя, не пытается сам принять участие в процессе воспитания, а сводит занятия лишь к получению детьми информации. По сути, такие уроки искажают основной принцип педагогики, где во главу угла прежде всего ставится воспитание личности и ее морально этических принципов, где сущность культуры личности составляют способности к восприятию, переживанию, осмыслению и творчеству.

Современная зарубежная музыкально-педагогическая школа ставит целью воспитание человека, гармонично развитого умственно, физически и эстетически. Многие зарубежные педагоги базируют свои педагогические изыскания на раскрытии творческого потенциала ребенка. Назовем несколько фамилий. Это – японский педагог-скрипач Шиничи Сузуки, активно подключивший к занятиям с малышами их родителей, немецкий педагог и композитор Карл Орф, взявший за основу обучения единство слова, музыки и движения, швейцарский педагог и композитор Эмиль Жак-Далькроз, прославившийся разработанной им системой музыкально-ритмического воспитания и воспитания эмоциональной отзывчивости, и т. д. Все эти системы можно объединить одним главным принципом – это полноценное эстетическое воспитание ребенка, основанное на раскрытии его творческого потенциала.

Существует несколько современных подходов западной философско-эстетической модели к проблеме обучения и воспитания. Первая из них базируется на том, что ценность музыки проявляется в воспитании посредством музыки самой личности, а

не в музыке как таковой. Главный ориентир в данном аспекте – это цель культурного воспитания общества.

Второй тип философско-эстетической концепции заключается в изучение музыки как предмета, без общественных и политических установок в музыкальном воспитании. В частности, такой взгляд на педагогику характерен для современной Германии, где педагоги преследуют прежде всего музыкально-дидактические цели.

Следующий тип характерен для музыкальной эстетики США. Это симбиоз философско-теоретических концепций гуманистов XVIII–XIX вв. разных стран и исследователей музыкальной педагогики наших дней. Для эстетики этой страны характерны гуманистические идеалы Я.А. Коменского, И.Г. Песталоцци в соотношении с прагматизмом Д. Дьюи и Ч. Пирса, ратовавших за привнесение в преподавание эстетического и чувственного начала. Смысл этих воззрений заключался в том, что музыка является важнейшим средством для формирования и развития личности. Но, что важно, личность в данной концепции свободна и автономна, отсутствует прямое педагогическое воздействие на нее.

Следовательно, современная западная музыкально-педагогическая теория сводится к эстетическому развитию индивидуальности на основе ее самоценности. Эстетическое воспитание в современной модели развития представляет единство противоположностей, т. е. формирование художественно-эстетической ориентации и развитие творческого потенциала личности. При этом эстетическое воспитание не сводится с помощью искусства к художественному воспитанию, а предполагает этическое отношение к текущей действительности.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Какова функция музыки в системе формирования эстетических взглядов человека?
2. Каковы основные принципы античных философов в вопросах музыкального воспитания личности?
3. Опишите особенности музыкальной педагогики в Средние века и эпоху Возрождения.
4. Назовите принципы и методы эстетического воспитания в эпоху Просвещения.

5. Каковы взгляды русских просветителей на музыкально-эстетическое воспитание?

6. Сформулируйте основную концепцию современных взглядов на проблему эстетического образования общества.

## **1.2. ЗНАЧЕНИЕ ПЕДАГОГИКИ В ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ ЛИЧНОСТИ**

Приступая к рассмотрению вопроса о значении педагогики в курсе лекций данной дисциплины, определим понятие педагогики как таковой. Попробуем дать самое краткое и емкое определение.

Педагогика – это наука о воспитании, образовании, методах и способах обучения и развития человека, наука о формах воспитания, обучения и образования, являющаяся основой теории и практической деятельности в области общего и специального образования.

Важнейшими задачами педагогики как науки являются определение закономерностей в образовательном процессе и управление образовательными и воспитательными процессами. Одним из условий науки является отслеживание связей между целями и результатами, которые включают в себя обученность, воспитанность и культуру личности.

В состав задач педагогики входит изучение и обобщение практического опыта и на его основе создание новых педагогических технологий. Но любое новое методологическое решение не может применяться без теоретического обоснования и научной интерпретации. Здесь педагогика проявляется как наука, т. е. анализирует и изучает суть нового метода и сопоставляет его с другими, уже применяемыми на практике.

Одной из важнейших задач педагогической науки является прогнозирование развития образования, которое дает возможность руководить педагогической политикой, системами управления, экономикой образования и собственно педагогической деятельностью.

Задачи данной науки отнюдь не сводятся только к чисто образовательным, а включают еще и задачи воспитания лично-

сти. Под воспитанием понимается воздействие на человека общественных институтов с целью формирования у него определенных знаний, убеждений и взглядов, а также системы нравственных ценностей.

Рассматривать такую емкую науку, как педагогика, невозможно без соотношения культурно-воспитательных, аналитических процессов и вопросов, касаемых именно процесса передачи знаний ученикам, т. е. педагогики как искусства. В данном случае мы говорим об умении и мастерстве педагога. Именно в педагогике личность учителя имеет решающее значение, поскольку в данном деле необходим именно талант, талант создать наиболее комфортные межличностные отношения для успешного процесса познания. Педагогика в данном случае является искусством еще и потому, что такие факторы, как индивидуальность педагога, его интуиция, способность доступно и грамотно передавать свои знания ученику, такт и т. д., здесь, как нигде больше, имеют колоссальное значение.

Педагогика как наука ассимилировалась и в сферу образования, и в сферу культуры, которая интегрирует три компонента: науку, искусство и практическую деятельность. Эти три сферы деятельности взаимопроникают друг в друга, осуществляя межличностный обмен знаниями и опытом – как творческим, так и индивидуальным.

Музыкальную педагогику мы можем смело отнести к области специального образования. Предметом рассмотрения данной дисциплины являются различные стороны педагогической, научной, исполнительской и общественной деятельности, связанной с музыкальным обучением, воспитанием и образованием.

Рассмотрение вопросов музыкальной педагогики лежит в области музыкального обучения, начиная с раннего профессионального образования, осуществляемого в музыкальных учебных заведениях школьного типа. Постигание основ любого из множества видов музыкальной деятельности есть длительный и сложный процесс, требующий больших усилий и большого прилежания в занятиях.

Задачи педагогики определяют круг разнообразных проблем. Иногда они затрагивают достаточно частные вопросы, иногда выстраивают систему планирования и перспектив развития

ученика на весь период его обучения. Организующим и руководящим началом при обучении игре на инструменте, как и в любой области педагогической деятельности, выступают основные положения общей педагогики. И одним из таких положений является передача специализированной информации (в данном случае можно говорить об обучении игре на фортепиано) в сочетании с воспитательными и образовательными задачами.

В основе педагогической деятельности лежит общая закономерность: обучение никогда не может быть обособлено от воспитания учащегося и подлинное воспитание в музыке немыслимо без развития нравственных качеств ученика. Прививая любовь к музыке, педагоги помогают ученикам воспринимать музыкальное произведение во всем его многообразии, глубине и красоте. Это относится к области эстетического воспитания, но и одновременно является основной частью самого обучения.

Постоянно общаясь с учеником через систему индивидуальных занятий, педагог способен воздействовать на развитие ученика как творческой личности. Авторитет учителя есть главный фактор в педагогическом ремесле, так как под влиянием учителя формируются взгляды ученика, его отношение к музыке, к занятиям, развивается духовная составляющая ребенка и стиль его поведения.

Безусловно, формирование взглядов и манеры поведения отнюдь не сводится только лишь к занятиям с преподавателем, существует ряд других факторов, воздействующих на формирование личности, таких как семья и социум, но влияние педагога на учащегося в области художественно-эстетического воспитания здесь бесспорно. Надо сказать, что стоящий перед педагогом круг задач достаточно широк, ведь педагогическая работа – это всегда сложный и длительный процесс. Сложен он прежде всего определением стратегии и тактики в работе с учеником, верным прогнозированием пути его развития и совершенствования.

Музыкальное воспитание является неотъемлемой частью нравственного воспитания человека, поэтому его можно рассматривать как итог формирования общей культуры личности. В.А. Сухомлинский назвал музыку могучим средством эстетического воспитания. «Умение слушать и понимать музыку – один из элементарных признаков эстетической культуры, без этого невозмож-

но представить полноценного воспитания», – писал он (цит. по: [1, с. 18]).

Педагогика Сухомлинского тесным образом переплетается с эстетическим воспитанием ребенка, и его высказывания о музыке подтверждают это: «Развивая чуткость ребёнка к музыке, мы облагораживаем его мысли, стремления... Музыка – могучий источник мысли. Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие ребёнка...» (цит. по: [1, с. 46]).

Все же, что такое воспитание в общепринятом понимании этого слова? Прежде всего, это формирование духовных потребностей людей, их нравственных представлений, эмоций, интеллекта и эстетической оценки различных явлений жизни.

Процессы обучения и воспитания имеют несколько различную направленность и отличаются прежде всего методами и формами. Социум предъявляет каждому человеку определенные требования к уровню образованности и умению общаться с окружающими. Эти требования облекаются в определенный свод норм и правил поведения, называемый этикой.

Методика преподавания специального музыкального предмета такова, что именно личностное общение учителя и ученика, их контакт, их взаимное уважение дают наиболее плодотворные результаты работы. Индивидуальные занятия на уроках специальности предполагают воспитание как часть обучения еще и потому, что речь идет об эстетическом образовании, о взаимодействии в сфере искусства, где этика во многом определяет способы и методы мышления ребенка.

Конечно, воспитательная сфера – область чистого воспитания, это совершенно отдельная отрасль воздействия на человека, имеющая свои отдельные задачи, совершенно не зависящие от процесса передачи профессиональных знаний ученику, которая строится на усвоении учеником основ различных наук. Процесс воспитания же связан с освоением норм и правил поведения общества и формированием личностных качеств человека.

Однако воспитание и обучение имеют ряд схожих черт, поэтому здесь можно говорить о взаимопроникновении этих двух процессов. Воспитывая ребенка, мы учим его определенным моделям поведения в обществе, объясняем манеры поведения. Согласно накопленным поведенческим нормам, ребенок обогаща-

ет свой опыт собственными моделями поведения, накладывая его на условно теоретическую базу.

Очень важно, чтобы вовлечение ребенка в мир искусства началось как можно раньше. С юных лет ребенок пытается понять язык музыки и искусства, и этот фактор, безусловно, обогащает кругозор и формирует ход его мыслей, влияет на развитие его эстетического вкуса. «То, что упущено в детстве, очень трудно, почти невозможно наверстать в зрелые годы, – предупреждал В.А. Сухомлинский. – Если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкального произведения, если в звуках ребёнок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств, он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими другими средствами. Чувство красоты музыкальной мелодии открывает перед ребёнком собственную красоту – маленький человек осознаёт своё достоинство» (цит. по: [1, с. 18]).

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каковы общие задачи педагогики?
2. Какова роль факторов, воздействующих на формирование личности ребенка?
3. Какова роль педагогики как синтеза обучения и воспитания ребенка?
4. Опишите особенности методов и форм музыкального обучения.
5. Каковы основные критерии воспитания во взаимодействии педагога и ученика?

### **1.3. Методы и формы воспитания ученика**

Педагогический процесс предполагает взаимное общение ученика с учителем, построенное на способах их взаимодействия, в результате которых происходят изменения в личностных качествах учеников.

Методы и формы воспитательного воздействия бесконечно разнообразны. Любая отдельная ситуация, диктующая свои формы и меры воздействия, определяется обстоятельствами, требующими поиска наиболее успешного решения вопроса. Воздействие педагога не всегда должно ощущаться учеником; иногда более результативно, если ребенок и не заметит влияния педа-

гога, а, по существу, в результате его воздействия сам придет к соответствующим выводам.

В последнее время много говорится о неразрывной связи педагогики и психологии. Зная тонкости в изменчивости человеческой психики, педагог сможет подобрать правильный тон в общении с учеником, тактично и незаметно подвести его к решению необходимых технических задач.

Так, например, ученики младшего школьного возраста очень доверчивы и непосредственны, и преподавателю иногда достаточно сделать 1–2 замечания по поводу характера того или иного недочета в исполнении, чтобы добиться решения поставленной задачи. Тактичность и мягкость тона педагога, делающего замечания, не менее важны. Можно невзначай намекнуть ученику на некачественность исполнения, а можно и более серьезным тоном повлиять на его занятия. Все здесь будет зависеть от личности педагога и от знания им детской психологии.

Иным может быть отношение педагога к ученику-подростку. Дети этого возраста уже имеют свою точку зрения по разным вопросам, и круг тем, обсуждаемых с ними, значительно расширяется. Это – социальные вопросы, темы дружбы и взаимоотношений (при особо доверительных отношениях педагога и ученика), обсуждение книг, концертов и т. д. Доверительность в разговорах и содержание этих бесед зависит от степени контакта ученика с педагогом, где педагог учитывает возраст, психику, восприимчивость и характер ребенка.

Сегодня мы хотим видеть в преподавателе, наряду с успехами в главном деле – специальности, развитый интеллект, общую и музыкальную культуру, начитанность. Таким образом, задачи, стоящие перед педагогом, будут требовать от него обширных знаний, профессионального мастерства и воспитания, а также преобразования его личных качеств. Но все же главным является любовь к своей профессии и интерес к каждому ученику. Равнодушие преподавателя, почувствованное учеником, даже сочетающееся с формальной добросовестностью, спровоцирует ребенка на ответную холодность в личных отношениях и недобросовестность в занятиях.

Внимательное и вдумчивое отношение преподавателя к своему подопечному дает отчетливое представление об ученике

как о личности со свойственными ей индивидуальными качествами. Анализ психологических особенностей ребенка, знание его характера, достоинств и недостатков, среды, условий, в которых он живет, его интересов, взглядов поможет найти педагогу «ключ» к душе ребенка и приобрести его доверие. Знание особенностей ученика подскажет, как правильно руководить его работой и направлять его развитие.

Для качественной и полноценной работы педагога необходим еще один фактор – это авторитет. Первостепенное значение, конечно, имеет собственно сам процесс обучения, т. е. передача профессиональных умений и навыков игры на фортепиано, их качество, а также отношение педагога к своему делу и к музыке вообще. Ценность педагога в глазах ученика заключена в нем как в музыканте, у которого многому можно научиться и работа с которым интересна и плодотворна. Авторитет педагога подкрепляется еще и общей культурой, кругом его интересов, взглядов. Важнейшим же в общении является человеческий фактор, т. е. те личностные качества педагога, которые находят отражения в его поступках.

Современные формы работы по подготовке специалистов в сфере музыкальной педагогики должны охватить три дисциплины, тесно связанные между собой. Это – педагогика, методика преподавания и педагогическая практика, где полученные знания суммируются и закрепляются в самостоятельной работе. Большое количество выпускающихся студентов музыкальных учебных заведений наряду с педагогической желают получить и исполнительскую квалификацию (концертмейстер, солист оркестра), которая для многих может стать основной. Поэтому введение в учебные планы такой дисциплины, как исполнительская практика, позволяет уже в стенах учебного заведения на практике воспользоваться полученными знаниями, а сочетание педагогической и исполнительской практики способствует более разностороннему развитию музыканта.

Методы работы современных преподавателей коренным образом изменились по сравнению с педагогами XIX – начала XX в. Раньше исполнительское искусство преподавалось самими исполнителями и профессия учителя музыки в ее «чистом» виде, по существу, не было. Современная педагогика выделила ее в са-

мостоятельную специальность, без привязки к какому бы то ни было другому виду деятельности. В различных музыкальных учебных заведениях – училищах, консерваториях – начали готовить музыкантов к педагогической деятельности.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Расскажите о методах воспитания учащегося.
2. Каково значение личностного подхода наставника в воспитательной работе с учеником?

## **1.4. ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ И ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАНТА-ПЕДАГОГА**

Систематизация и накопление опыта, его описание и обобщение позволили музыкальной педагогике обрести свою теорию. Развитие и расширение связей с музыкознанием и эстетикой, психологией и дидактикой способствует все большей дифференциации ее отдельных направлений. В массовом музыкальном воспитании сложились собственные системы преподавания и музыкального воспитания учащихся. Современная педагогика одной из важнейших задач видит формирование всесторонне развитой личности и наряду с основными задачами педагогов – умелым обучением детей пению, игре на инструменте, музыкальной грамоте; усиливается воспитательная функция педагога.

Развитие педагогической науки происходит в соответствии с требованиями времени. Быстрыми темпами меняется действительность, и любая наука, особенно связанная с обучением и воспитанием молодежи, должна несколько опережать процессы, происходящие в обществе, предвидеть перемены и строить свои методики на принципах дидактического подхода.

Требуя усвоения материала и качественной работы от ученика, преподаватель не должен забывать и о тех критериях, которые определяют его место как учителя в оценочной шкале профессионала. Обозначим ряд функций, необходимых преподавателю для успешной профессиональной работы.

1. *Гностическая функция* (педагог – аккумулятор информации). Общая культура и образованность педагога зависят от ши-

роты его взглядов и тех знаний, которые он получает в результате повышения своего кругозора. Успешность педагога, его профессиональный рост зависят от количества и качества информации, получаемой и исследуемой специалистом. Здесь можно говорить о количестве знаний: чем их больше, тем свободнее он ими распоряжается, тем выше его квалификация. Профессиональные знания педагога приобретаются им в процессе обучения, а затем совершенствуются опытным путем в процессе собственной практики. От уровня культуры, от количества точек соприкосновения с ней зависит притягательность его для своих учеников.

*2. Информационная функция* (умение передать свои знания ученикам). Транслируя определенную информацию, педагог выступает посредником между базой имеющихся знаний вообще и учеником, способным воспринять и усвоить эту информацию. В данном случае необходимо знание педагогом общей теории обучения (дидактики) и теории обучения музыке (методики). А для успешного внедрения теоретического материала и умелого использования своих знаний нужна практика.

*3. Конструктивно-организаторская функция* – это способность педагога организовать и систематизировать учебный процесс. Сегодня эта функция считается одной из ведущих. Еще не так давно, всего полвека назад, педагоги полностью контролировали процесс обучения и воспитания своих учеников. Ученики и студенты проводили много времени на занятиях с педагогами, ведя дневники и записывая замечания и меткие высказывания преподавателей. А чуть более 100 лет назад воспитанники жили у своих педагогов, находясь на их пансионе.

Сегодня такие методы обучения больше вызовут удивление, чем одобрение, а педагог, контролируя и выстраивая систему занятий ученика, отходит от функции воспитателя – опекуна. Современные методики обучения больше ориентированы на самостоятельные занятия, а преподаватель становится руководителем и организатором познавательной деятельности ученика. Но для того чтобы грамотно руководить учебным процессом, недостаточно знать основы методики и иметь достаточно практики, необходимо овладеть знаниями психологии личности, наблюдая за ней в процессе педагогической работы.

4. Смысл *исследовательской функции* заключается в том, чтобы уметь анализировать исследуемую литературу, выявить главное, определить проблему и правильно подойти к ее решению.

5. *Диагностическая функция* проявляется в умении преподавателя определить физическое и психологическое состояние ребенка с целью выбора правильной стратегии и тактики воспитательно-образовательной работы. В рамках этой функции осуществляется контроль за эффективностью учебно-воспитательной работы в целом и устанавливается соответствие знаний, умений и навыков поведения требованиям программы. Таким образом, организованный контроль дает информацию об усвоении знаний ребенком и позволяет объективно оценивать музыкальное развитие и учебные достижения ученика. В данную функцию также включено планирование учебного процесса и подбор методов результативной работы.

6. *Коммуникативная функция* выражается в способности педагога находить общий язык с учеником, быть тактичным, вежливым и внимательным в общении.

7. *Контролирующая функция*. Хороший контроль преподавателя за учебным процессом ученика дает ему информацию об усвоении знаний и умений, позволяет адекватно оценивать учебные достижения ученика и его музыкальное развитие.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что положительным результатом будет только в том случае, когда педагог овладеет всеми этими функциями в совокупности.

*Принципы* – это основные требования, предъявляемые к чему-либо, исходные положения какой-либо теории или науки в целом. *Педагогические принципы* – это основные задачи, стоящие перед педагогической наукой, которыми определяются достижения наилучших результатов в процессе работы с учеником.

Анализируя деятельность педагогов, занятых в сфере музыкального образования, необходимо отобрать такие качества, взаимосвязь и взаимодействие которых образуют определенную целостность, отражающую специфику данной деятельности. Особенности этой деятельности обусловлены сочетанием, с одной стороны, специфики музыкальной педагогики, с другой – педагогической работы. Такое сочетание должно явиться определяющим для выявления принципов музыкальной педагогики.

Музыкальная педагогика отличается определенной сложностью взаимодействия различных компонентов педагогического подхода. Сочетание художественно-творческого и личностного начал делает эту науку не столь простой, как кажется. И зависит педагогический успех прежде всего от умения преподавателя сочетать большое духовно-интеллектуальное напряжение с высоким, как правило, эмоциональным тоном работы, а также от личностного контакта педагога и ребенка.

Принципы педагогической деятельности музыканта зачастую пересекаются с ее функциями. Так, говоря о принципах, нельзя не упомянуть методико-теоретическую деятельность, являющуюся видоизменением познавательной, но отличающуюся более широкой направленностью. Сюда можно отнести также коммуникативную и мобилизаторскую деятельность, где коммуникативная деятельность несет двойную нагрузку, выступая в роли функции общения, способной выделить фазу самопознания, и трансформируя моменты общения в познавательный процесс.

*Принцип познания* педагога-музыканта выражен прежде всего в сочетании получения знаний в области музыкального искусства и личностно-познавательных задач. Эти два вида, по сути, независимы друг от друга, но в музыкальной педагогике они имеют тенденцию к взаимовлиянию и взаимопроникновению.

Ассимиляция этих принципов будет зависеть от опыта работы педагога. Начинающий преподаватель больше настроен на автономию каждого вида познавательной деятельности. Он изучает и анализирует музыкальные произведения с точки зрения поставленных в них профессиональных задач, проецируя их на индивидуальные особенности детей. И с опытом работы у каждого педагога вырабатывается своя система принципов, посредством которых он решает личностно-познавательные задачи.

Активизация музыкально-познавательных процессов происходит после того, как педагог наберет профессиональный опыт и у него возникнет необходимость не только узнать что-либо самому, но и передать свое понимание детям. Педагог видит задачи во всей их полноте, пытается проанализировать все проблемы с точки зрения их детализации. Он проецирует произведение на ученика, пытаясь услышать его ушами ребенка, понять его головой и пропустить его через детский игровой аппарат. Это каче-

ство, по словам К.А. Мартинсена, является «альфой и омегой инструментального музыкально-педагогического искусства» [10].

Взаимопроникновение музыкально-познавательной и личностно-познавательной деятельности преподавателя во многом зависит от его мастерства, степени одаренности, профессиональной и общей культуры. Чем выше эти параметры, тем гармоничнее и естественнее взаимодействие этих факторов.

Прогностическая деятельность может эффективно осуществляться лишь в сочетании с познавательной. Комплекс музыкально-исполнительских знаний и психолого-педагогических представлений о ребенке дает правильное видение задач и перспектив его развития на ближайшее и более отдаленное время.

*Принцип прогнозирования целей и задач* можно обозначить едва ли не как основной, так как в нем концентрируются главные процессы мышления педагога, и здесь же он моделирует комплекс развития ученика. Причем видение перспектив развития ребенка должно сочетаться с его индивидуальностью, учетом его личностных качеств. Недостаточный опыт учителей иногда приводит к тому, что они не в состоянии увидеть ребенка в перспективе его развития.

*Познавательный принцип* педагогической работы требует от педагогов владения навыками формулировки своих мыслей. Необходимо дать правильную, грамотную оценку ребенка, верно охарактеризовать его профессиональные и индивидуальные качества, четко сформулировать перспективы его развития. Этот принцип особо важен для развития ребенка, формирования профессиональных качеств педагога и рейтинга педагогического коллектива, где работает данный преподаватель.

Говоря с ребенком на профессиональные темы, делая ему определенные замечания, педагог должен сначала проанализировать свои мысли, прежде чем их озвучить. Значение имеет любое движение педагога, не говоря уже о тоне и подборе слов. Во внимание принимается возраст ребенка, индивидуальные свойства его психики, склад характера, его настроение в данный момент, состояние здоровья и т. д.

Оценке подвергаются как результаты, так и способы работы учащегося. Оцениваются рациональность, целесообразность и эффективность затраченных им усилий. Все это формирует у ребенка верную мотивацию для успешных занятий.

*Конструктивный принцип* работы педагога предполагает творческий подход педагога к музыкальному материалу и процессу овладения им. *Принцип мобилизации* фокусирует направленность деятельности педагога на мотивацию ребенка к занятиям, на создание у него интереса и потребности в работе.

*Принцип мобилизации* тесным образом связан с процессом воспитания ребенка, поскольку определяется нравственными установками и личностными качествами преподавателя. Педагогу необходимо иметь в своем арсенале различные приемы мобилизующего характера – как прямые и открытые, так и косвенные, незаметные ребенку, воспринимаемые им подсознательно, но не менее действенные. Только подлинная любовь педагога к музыке и детям, его увлеченность своим любимым делом сможет быть передана через искусство общения.

Нынешняя реальность такова, что в последнее время педагоги довольно гибко подходят к выбору программы для учеников, поскольку именно репертуар, помимо познавательного его значения, оказывает большое воспитательное воздействие. Индивидуальные предпочтения ребенка содействуют его заинтересованности в занятиях лишь тогда, когда в его репертуаре есть произведения, доставляющее ему эстетическое наслаждение, даже если есть технические трудности. Педагоги обязательно должны учитывать темперамент, душевную организацию ребенка, и это является определяющим в занятиях по специальности. Если педагог не прислушивается к пожеланиям ученика, он тушит искру его заинтересованности к занятиям. Но речь вовсе не идет о потакании учителя любому желанию ребенка. Педагог должен исходить из целесообразности ознакомления с тем или иным произведением, поскольку, имея план развития ученика, он знает, над чем в данный момент лучше работать, чтобы активизировать потенциал ребенка.

Значение этих двух компонентов в музыкальной педагогике особенно велико, поскольку усилия, которые затрачивает ученик, поистине, велики. Во время работы за инструментом ребенок одномоментно должен охватить несколько задач, мобилизуя прежде всего свою волю и концентрируя внимание.

М.Э. Фейгин в вопросе о коммуникативных качествах педагога отмечает чуткость и тактичность, доброжелательность и за-

интересованность, способность вникать во внутренний мир ребенка, «вчувствоваться» в него, сопереживать ему [13].

Коммуникативная деятельность педагога обретает формы подлинного искусства тогда, когда педагог умело и тонко регулирует психологические механизмы «приема» и воздействия, активно перерабатывает данные обратной связи и на этой основе постоянно корректирует методы и средства своей педагогической работы.

В данном вопросе распространено мнение, что педагогическое мастерство и опыт приходят лишь с годами, со стажем. Безусловно, в этом есть доля истины, но не секрет, что с годами нередко к педагогу приходит и иное: рутина, штампы, консерватизм в убеждениях, препятствующие его профессиональному росту, закрывающие пути внедрения новых принципов и методов. И настоящим мастерством педагога может овладеть лишь тот, кто по-настоящему в этом заинтересован, кто к этому стремится и серьезно работает над собой.

Ряд психологических, физиологических, а также физических характеристик личности определяет успешность профессиональной деятельности человека. А музыкантам-педагогам еще необходимы музыкальные, педагогические и другие знания, которые помогают в их профессиональном деле. Также музыкант как носитель культуры должен иметь высокие нравственные качества, так как его личность является примером эстетического вкуса и этических норм поведения.

Педагог еще более ценен, если в его арсенале имеются такие резервы, как способность предупреждать и разрешать конфликты, нередко возникающие в процессе работы в коллективе либо на уроке с учеником, и владение знаниями психологии и актерского мастерства. Он должен иметь представление о стилях и особенностях общения, о способах решения коммуникативных задач.

Немаловажными принципами в работе учителя является его способность проявить индивидуальный стиль, осуществить педагогические инновации, постоянно повышая свой интеллектуальный уровень. Совмещение таких качеств, как диагност, эксперт в работе с ребенком, консультант и психолог, дают личности педагога возможность управлять процессом и достигать значительных результатов в работе с учеником. И, конечно, ни один ре-

бенок не сядет за самостоятельное домашнее занятие, если он не будет иметь ясное представление о том, чем ему надо заниматься дома, в чем состоит его работа. Преподаватель должен привить ребенку систему знаний и навыков, опираясь на которую ученик сможет самостоятельно разобраться в музыкальном материале. Это еще один принцип, входящий в арсенал преподавателя и составляющий «золотой фонд» его методологических приемов.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каково развитие педагогики на современном этапе?
2. Опишите функции педагога.
3. Каковы должны быть личностные качества учителя в педагогической работе?
4. Назовите особенности профессиональных качеств преподавателя, отражающих специфику музыканта-педагога.
5. Расскажите о соотношении принципов и функций педагогической деятельности музыканта.

## **1.5. ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ МУЗЫКАНТА**

Какие качества педагога-музыканта мы можем отнести к структуре педагогической одаренности и кого можно назвать настоящим музыкальным педагогом? Важнейшими составляющими педагогической одаренности, пожалуй, являются потребность учителя передать знания другим и нахождение способов их усвоения. На первый взгляд способность передавать свои знания ученику как будто не представляет ничего особенного. Со стороны малоопытных преподавателей возможно неверное понимание этого важнейшего качества. Кажется, что достаточно хорошо овладеть своим инструментом, показав определенные приемы игры, нарисовать картинку, сопутствующую кругу образов, и ученику станет ясно, как играть и, главное, о чем играть.

Разумеется, уровень личного мастерства педагога – главное условие успешного преподавания, но у очень талантливых исполнителей нередко можно наблюдать и такое явление, когда они не могут объяснить технологию овладения тем или иным приемом. И оказывается, что собственное мастерство – это только одно из условий. Необходима специфическая способность,

которая заключается в умении передавать свои знания другим людям.

В истории музыкальной педагогики масса примеров гармоничного сочетания крупного исполнительского и педагогического дарования: А. и Н. Рубинштейны, А. Есипова, М. Юдина, Г. Нейгауз, Д. Ойстрах, Я. Зак и др. Немало также примеров и таких, когда крупное исполнительское дарование не сопровождалось педагогическими успехами. Среди них – С. Рахманинов, И. Гофман, В. Софроницкий. Можно привести и такие примеры, когда мощное педагогическое дарование было выше исполнительского: С. Савшинский, Н. Зверев, Ю. Янкелевич, П. Столярский. Все эти примеры свидетельствуют о самостоятельности педагогической одаренности, которая не всегда сочетается с исполнительским мастерством.

Чтобы достичь необходимого результата в работе на уроке, необходимо облечь свои знания в доступную для понимания ученика форму. Преподаватель в процессе своей деятельности должен умело сочетать образное описание музыкального материала с точностью изложения мысли, профессиональным показом на инструменте, а также убедительностью и увлеченностью. Личность ученика индивидуальна, поэтому нужно найти свои слова каждому ребенку и свои приемы объяснения.

«Любовь к детям, – отмечал Г.М. Цыпин, – безусловно, является качеством, в равной мере необходимым для любого педагога. Доброе и теплое отношение к ребенку, как правило, определяет его терпимость и мудрость, способность рассматривать тот или иной поступок, процесс воспитания, обучения и развития в определенной перспективе. Способность педагога заключена еще и в том, чтобы суметь выделить в ребенке все то хорошее и доброе, что в нем есть и помочь и научить его справляться со своими недостатками» [14, с. 15].

Наше время подтвердило тот факт, что проблема эмпатии – способности к сопереживанию, сочувствию – стала одной из центральных и в психологии, и в педагогике. Она является противопоставлением отчужденности, эгоизму, черствости души – может быть, самым распространенным «болезнями» нашего времени.

Умение общаться с детьми в целом и с каждым ребенком в отдельности является профессионально-значимым качеством

преподавателя. Именно индивидуальные занятия на уроках предоставляют возможность для создания духовно близкой атмосферы с детьми, и средством общих интересов служит музыка. Без способности воспринимать и понимать психологию ученика педагогу сложно отследить положительные и отрицательные тенденции творческого роста ребенка. Наблюдение как фактор данной способности позволяет учителю заметить малейшие признаки в мимике ребенка, в интонациях его речи, настроении и вовремя среагировать на рабочий процесс, чтобы скорректировать творческие планы.

Наблюдательность как способность, наряду с предвидением и прогностикой, дает возможность педагогу формировать ход и развитие исполнительских навыков ребенка. Предвидение же опирается на глубокие психолого-педагогические и профессиональные знания, которые дают пищу для воображения и интуиции педагога.

Здесь подробнее стоит остановиться на таких качествах педагога, как самопознание и саморазвитие. Самопознание в первую очередь – фактор саморазвития, включающий многочисленные задачи по самообразованию, где любая новая, получаемая самостоятельно информация соотносится с собственным опытом, собственной личностью, в результате чего и сама личность постоянно развивается.

Но только творческое отношение педагога к своей профессии дает способность к самопознанию и самообразованию. Говоря о профессиональном самопознании, А.К. Маркова выделяет следующие составляющие: осознание правил, норм и модели своей профессии как эталонов для создания личностных качеств. Если педагог слабо представляет, как ему строить свои отношения с окружающими, ему трудно будет оценить себя [9].

Таким образом, личная концепция педагогической деятельности исходит из общей образованности человека. Чем выше ее уровень, тем более объективно педагог оценивает себя и более объективно оценен со стороны коллег, руководства и детей. Формируется четкое представление о себе как о профессионале, с одной стороны, и как человеке – с другой. Осознание собственных сил, потребностей в знаниях, умения и возможности дают педагогу чувство уверенности либо неуверенности. На основе этого оценивается все происходящее в отношении самого себя.

Ощущение знания собственного Я придает уверенность в себе, повышает эффективность педагогического труда и удовлетворение собственной профессией. Недостаточный уровень развития профессионального самосознания дает неустойчивые взаимоотношения в коллективе, нечуткое отношение к ученику и недостаточно ясное понимание перспектив его развития.

В.А. Сластенин выделил четыре подуровня личной организации педагога, куда включил: перечень требований к психолого-педагогической подготовке учителя, характеристику личностных качеств педагога, содержание его профессиональной подготовки и методическую работу в данной области [12].

В.А. Крутецкий и Е.Г. Балбасова классифицировали педагогические способности следующим образом: дидактические, связанные с информационностью и творческой одаренностью учителя; организационно-коммуникативные и личностные, связанные в основном с воспитательной функцией педагога, куда входят педагогическое воображение и способность взаимодействовать с учеником [5].

Зачастую характер личной позиции человека зависит от адекватной оценки собственных способностей, от притязания и амбиций. Амбициозный профессионал больше склонен к самопознанию и повышению собственного эстетического и профессионального уровня. Здесь важен такой компонент, как воля. Она обуславливает не только объем и масштабность творческой работы, но и ее регулярность и качество, ее содержательность и продуктивность. Поддержание высокого профессионального уровня требует от педагога постоянного обновления и совершенствования, обусловленных инновационным характером развития системы дошкольного обучения и воспитания.

Музыкальная педагогика – это творческий процесс, сотворчество с ребенком в сфере музыки, эстетической идеи и искусства в целом. Н.Ю. Посталюк выделяет две особенности творческой деятельности: стилеобразующую и мотивационную. Стилeобразующая особенность характеризует педагога прежде всего как способного выделить проблему и найти пути ее решения. Сюда он включает также самостоятельность суждений, оригинальность мышления, способность к ассоциативному мышлению, легкость в генерировании идей, хорошую память. Мотивационная способ-

ность выражается в эмоционально-волевой сфере, в способности концентрировать творческие усилия, смелость и независимость в суждениях, в стремлении привнести в науку что-то новое и т. д. Сюда же можем отнести и такое качество личности, как артистизм. Талантливое, разнообразное ведение уроков и подача материала – залог плодотворного и интересного общения педагога и ученика. Атмосфера творческой заинтересованности педагога в общении между учениками его класса позволяют существовать в обстановке совместной профессиональной работы и неподдельной активности [11].

Педагогическое мастерство как фактор профессиональной реализации приходит и шлифуется с годами. Потребность же в реализации и совершенствовании своего педагогического опыта будет хорошим признаком дальнейшего творческого роста. Умение учиться на своих ошибках и осмысление собственного педагогического опыта – это важные педагогические принципы.

Таким образом, выделим следующие способности – качества преподавателей, необходимые для работы в сфере музыкальной педагогики: музыкальность, любовь к детям, профессиональное самосознание, артистизм, личностная профессиональная позиция, методологическая культура, музыкально-педагогическое общение, воля, эмоциональная отзывчивость, стрессоустойчивость, уравновешенность, способность к развитию, внимательность, память, воображение, логически-образное мышление, педагогическая коммуникативность, педагогический такт, организаторские качества, социальная ответственность, гуманность, педагогический оптимизм, профессиональная честность, профессиональная мобильность, педагогическая наблюдательность, педагогическое мышление, педагогическое предвидение, педагогическая интуиция, креативность, самооценка и эмпатия.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Опишите такие факторы эффективности педагогического мастерства, как самопознание и саморазвитие.
2. Назовите уровни личностной характеристики преподавателя.
3. Каково значение мастерства педагога в его профессиональной реализации?

## Список рекомендуемой литературы

1. *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л.: Музыка, 1973.
2. *Каган М.С.* Взаимодействие искусств в педагогическом процессе: межвуз. сб. науч. тр. – Л.: Изд-во ЛГПИ, 1989.
3. *Каган М.С.* Человеческая деятельность. Опыт системного анализа. – М.: Политиздат, 1974.
4. *Коломиец Г.Г.* Ценность музыки. Философский аспект. – М.: Либроком, 2009.
5. *Крутецкий В.А., Балбасова Е.Г.* Педагогические способности, их структура, диагностика, условия формирования и развития. – М., 2001. – 198 с.
6. *Лаврентьев Г.В., Лаврентьева Н.Б.* Педагогическая компетентность преподавателя как условие внедрения образовательных инноваций // Вестник алтайской науки. – 2000. – № 1. – С. 34–42.
7. *Лихачев Б.Т.* Педагогика: курс лекций. – М., 1998.
8. *Маралов В.Г.* Основы самопознания и саморазвития. – М.: Академия, 2002.
9. *Маркова А.К.* Психология профессионализма. – М., 1996.
10. *Мартинсен К.А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М., 2004.
11. *Посталюк Н.Ю.* Творческий стиль деятельности: педагогический аспект. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1989. – 205 с.
12. *Сластенин В.А.* Формирование профессиональной культуры учителя. – М., 2003. – 228 с.
13. *Фейгин М.* Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М., 2002.
14. *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности. – М.: Просвещение, 1994.
15. *Шадриков В.Д.* Проблема системогенеза профессиональной деятельности. – М.: Наука, 1982.



# НАЧАЛЬНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ



### 2.1. ОРГАНИЗАЦИЯ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Как правильно организовать систему музыкального воспитания ребенка, как приобщить его к музыке? Какие цели должны ставить родители, обращая ребенка в мир эстетики, звуков и чувств?

Музыкальное воспитание детей призвано прежде всего разбудить в ребенке способность к эмоциональной восприимчивости, ассоциативному мышлению, развить музыкально-слуховые способности и потребность слушать музыку.

От начального этапа обучения зависит желание ребенка заниматься этим непростым делом и его способность развивать в себе музыкальные умения и навыки. Поэтому процесс ввода ребенка в систему обучения должен быть увлекательным, содержащим разнообразные занятия, активно влияющим на эмоциональную сферу, дающим широкую информацию. Начальный период обучения – это прежде всего создание условий и подготовка почвы для дальнейшего музыкального развития. И начинаться этот процесс может уже с 2–3-х лет.

Какие занятия будут наиболее интересны ребенку? Как организовать процесс обучения? Ведь маленький ребенок очень активен, восприимчив, подвижен, он быстро улавливает настроение учителя и его отношение к себе.

Говоря о формировании у ребенка эстетических взглядов и грамотного этического воспитания, попробуем разобраться в сути вопроса, т. е. определить, в чем заключаются ценности малыша и чем педагог должен руководствоваться при занятиях с ним.

Современное культурное пространство, при всей его многоликости, сформировано национальными традициями, опытом и культурным наследием различных стран. Духовное развитие различных государств в силу специфики социального уклада в большей или меньшей степени развивалось либо следуя индивидуальному пути культурного развития, либо интегрируясь в мировой социокультурный процесс.

Опыт российской музыкальной педагогики последних 10–15-ти лет свидетельствует о том, что передовые педагогические тенденции Запада нашли свое воплощение в российской педагогической школе и прежде всего в системе дополнительного образования. Все более востребованным становится обучение музыке детей с 3-х лет. Спрос рождает предложение, и появление в последнее время большого количества дошкольных образовательных учреждений способствует поиску новых педагогических методик в области музыкального воспитания.

Смена ориентиров в 1990-х гг. позволила не столько заниматься профессиональным обучением, сколько наблюдать и корректировать развитие ребенка в соприкосновении с музыкой и окружающим миром. Таким образом, произошел отказ от многих устоявшихся штампов и стереотипов в педагогических методиках.

Такая смена ориентиров обусловлена прежде всего тем, что вовлечение ребенка в мир искусства не может быть принудительным. Необходима неспешность и естественность процесса. Педагог, занимающийся с малышом, должен иметь четкое представление о целях и задачах работы, владеть основами детской психологии, методологией преподавания дошкольникам и знать репертуарный объем музыкального материала. Добавим тут же, что важно увидеть в ребенке пусть не талант, а, возможно, зачатки музыкальных способностей или, что не менее важно, способности трудиться.

Роль музыки в формировании личности достаточно многообразна: эстетическая, развивающая, познавательная, а также воспитательная. Духовное развитие ребенка происходит на определенной интеллектуальной почве, где могут сформироваться его нравственный и творческий потенциал. Музыка отнюдь не ограничивается только игрой на инструменте, она несет в себе огромный эмоциональный заряд, который заставляет душу ре-

бенка учиться резонировать в тон эмоции музыки, ее смыслу и содержанию. Ученые на основе исследований пришли к выводу, что под воздействием музыки даже дети с задержкой психического развития начинают делать успехи.

Прежде всего, занятия с ребенком должны быть продолжением его привычной детской жизни. Тон педагога, характер его общения с ребенком не должны привносить в отношения нотку тревоги и напряжения. Тон в работе с малышом надо взять такой, чтобы не отпугнуть его чем-то серьезным. Урок должен быть коротким, ярким по эмоциям и впечатлениям и разнообразным.

Чем больше фантазии, игры, «колдовства» вокруг музыки, тем доступнее и интереснее будет материал для ребенка. Воспитание его слуха должно основываться на художественно доступном и интересном для ребенка материале. Важно, чтобы новый материал был лаконичен, не загромождался обильной информацией, даже если ребенок достаточно развит для своих лет и все легко схватывает.

Педагогика – это наука, предполагающая поиск путей развития личности и ее творчество. И педагог, прежде всего как психолог, должен почувствовать характер и привычки ребенка, особенности его психики, темперамент и, исходя из этого, подобрать различные формы педагогического воздействия на ученика.

«В зависимости от личных качеств ученика, от уровня его музыкального восприятия, интеллектуального развития и физического состояния педагог устанавливает продолжительность подготовительного периода, терпеливо выжидая момент, когда сам малыш потянется к фортепиано... Главное – не торопиться! Это чрезвычайно важно для успешного обучения» [13, с. 87].

В чем же особенности и главные задачи дошкольного музыкального воспитания? Именно в ранний период (от рождения до трех лет) детский мозг претерпевает интенсивное развитие, когда происходит активный рост мозговых клеток и формируются связи между полушариями мозга. В этот период легко формируются координационные движения, прогрессивно развивается память, внимание, воображение и очень податлив пианистический аппарат.

Дети раннего дошкольного возраста достаточно любопытны, эмоциональны и чувствительны, и именно эти качества по-

зволяют педагогу воздействовать музыкальными образами на душу ребенка, развивая ум, чуткость и доброту. Наблюдая за ребенком, сидящим за роялем и самостоятельно творящим музыкальные образы, мы видим, какие эмоции написаны на его лице, что он переживает в данный момент и как он реагирует на те звуки, которыми пытается нарисовать ту или иную музыкальную картинку. «Ребенок превосходит нас силой чувств. В области интеллекта он, по меньшей мере, равен нам, ему недостает лишь опыта, мыслей у детей не меньше, и они не хуже, чем у взрослых, только они другие. В наших мыслях образы линейные, чувства тусклые и словно покрыты пылью. А дети думают сердцем, не умом. Поэтому нам так трудно найти с ними общий язык, поэтому нет более сложного искусства, чем умение с ними говорить» [7, с. 69].

Детским педагогом может стать далеко не каждый, поскольку работа с малышами требует от наставника особых приемов, методов и подходов. Детский педагог должен обладать целым комплексом различных дарований. И самое необходимое качество, присущее детскому педагогу, – это безграничная любовь к детям. Французский композитор Андре Гретри писал по этому поводу: «Без дара снискать любовь ученика все остальные таланты педагога окажутся бесполезными» (цит. по: [5]). От того, какой педагог окажется рядом с маленьким учеником, зависит судьба ребенка.

Каждый урок педагог должен превращать в минитеатр. В запасе у преподавателя всегда имеется большой выбор различных игр, занимательных упражнений, придающих динамику уроку. А момент переключения с одной игры на другую помогает малышу пребывать в состоянии активности и концентрации. Правильное дозирование нагрузки и неторопливость педагогического процесса – необходимая тактика грамотного педагога. Творческий подход учителя музыки к своей работе способен захватить малыша и подключить его к совместному процессу создания художественных образов.

Игра является для ребенка важнейшим средством всестороннего развития и влияет на формирование всех основных процессов – от элементарных до самых сложных. Во-первых, ребенок получает удовольствие от игры и главным для него становится «Хочу!». Далее он выполняет правила игры – «Надо!». И завер-

шением является достижение результата, т. е. творческое выполнение игровой задачи – «Могу!». Таким образом, у ребенка формируется процесс саморегуляции и самоконтроля, влияющий на личность.

Игры во время музыкальных занятий ориентированы на овладения ребенком двигательных и интеллектуальных умений, на развитие навыков сотрудничества, сенсорных способностей и эффективного взаимодействия на основе познавательных интересов. В процессе игры дети осваивают средства художественной выразительности, характерные для музыки и речи. Это – ритм, динамика, высота и темп. Музыкальные занятия помогают гармонизации и стабилизации внутреннего состояния ребенка, раскрывают его лучшие качества.

Дети, подверженные медленному восприятию информации, нуждаются в активной музыке, повышающей возбуждение в коре головного мозга и стимулирующей жизненный тонус.

Очень активных малышей можно успокоить музыкой умеренного темпа, снижающей возбуждение нервной системы.

Стабилизирующая, спокойная музыка в динамике среднего звучания необходима детям, у которых в течение дня происходит резкая смена эмоционального состояния. Чувство радости, порывы, желание, оживление, приподнятое настроение – все это активизирует ребенка и сопровождает его в каждой игре.

В процессе развития музыкальных игр была создана их условная классификация:

1) игры на развитие памяти (призваны развивать различные виды памяти, такие как двигательная, зрительная, слуховая, способствуют формированию навыков запоминания и сохранения информации);

2) игры на развитие внимания (развивают наблюдательность, быстроту двигательной реакции, фонематический и речевой слух);

3) игры на развитие мышления (способствуют развитию умственных способностей, таких как сопоставления, сравнения, обобщения, анализ и синтез).

Целью игровой части урока является подготовка физического состояния ребенка к воспроизведению действия, т. е. разогрев его мышц, устранение зажатости, восстановление дыхания и переключение внимания с одного вида работы на другой.

Игровая часть урока необходима как средство, сближающее преподавателя и ученика, поскольку преподаватель в данном случае из наставника перевоплощается в друга и соратника по игре, тем самым психика ребенка воспринимает его как равного. Доверие, которое возникает у ребенка к педагогу во время игры, является важным и необходимым условием для последующей совместной работы.

Преподаватели, занимающиеся с малышами, очень ценят этот период в жизни ребенка и пытаются заложить базу знаний, без которой дальнейшее обучение будет неэффективно. Опытным учителем составлен план развития ученика на определенный период, и помимо этого продумывается план работы на каждое занятие в зависимости от индивидуальности ребенка. Каждый ребенок – это новый мир, у каждого свой характер, темперамент и способности. Не всегда подготовка преподавателя к занятию идет по намеченному плану, все-таки каждый урок – это импровизация, которая требует от учителя артистичности, гибкости и душевной щедрости.

Как бы ни была тесна связь педагога и ученика, обойтись без тесного контакта с родителями невозможно. Именно тройственный союз «педагог – ученик – родители» будет эффективен в деле обучения, воспитания и формирования маленькой личности. Внимание педагога не только к ребенку, но и к его родителям позволяет создать атмосферу заинтересованности в занятиях музыкой у всей семьи. А интерес родителей к музыкальному окружению малыша дает ему важную психологическую защищенность, так как стимулирует занятия и создает важную психологическую поддержку. Объединяет же в этом процессе всех одно чувство – любовь к ребенку.

Многолетний опыт ведущих педагогов доказывает, что как только пропадает заинтересованность родителей в результате работы ребенка, пропадает интерес к занятиям у самого ребенка. Музыка – это тяжелый ежедневный труд, как и любое обучение. Дети, вовлеченные в этот непростой процесс постижения эстетических азов, быстро понимают всю тяжесть и сложность данного занятия. Спустя какое-то время у ребенка может пропасть интерес к такому труду. Он начинает понимать, что красивая музыка, выходящая из-под пальцев музыканта, – это результат

очень кропотливых и многочасовых занятий. И только грамотное, умелое руководство педагога, с одной стороны, и любовь и поддержка родителей – с другой, смогут организовать процесс занятий ребенка музыкой. Маленькие дети имеют достаточно развитую интуицию, и их не обмануть ни заинтересованностью педагога, ни его отношением к своему делу, ни добротой и отзывчивостью по отношению к ребенку.

Время подготовительного этапа малыша зависит от уровня его социальной адаптации, от его психики и темперамента. Для каждого ребенка необходим свой объем времени, когда он легко, без напряжения контактирует с музыкой. Именно в этот период закладываются знания характера, настроения музыки, освоения начальных метроритмических блоков. Ребенок получает информацию о композиторах, учится на слух различать и узнавать легкие музыкальные произведения. В этот период идет интенсивная работа над интонацией, соотношением между голосом и звуком на инструменте. Он активен в исполнении детских песенок.

Пение – это одна из наиболее доступных ребенку форм работы на уроке. Многие маленькие дети еще не слышат себя со стороны, поэтому они, даже если и поют фальшиво, ничуть не огорчаются по этому поводу, а потому у них всегда есть желание почувствовать себя артистом и самостоятельно создать музыкальный образ. Определенные интонационные проблемы, связанные с неверным интонированием и ритмическим несоответствием, можно снять, своевременно занявшись развитием слуха.

Существует множество вариантов, способствующих развитию слуха, и каждый творчески одаренный педагог выбирает для конкретного ребенка свой метод. Для одних – это пение ноток сольфеджио, для других – повторение интонаций за педагогом, для третьих – пение песенок под аккомпанемент и т. д.

Существуют упражнения на развитие мышления, когда хорошо знакомые попевки транспонируются от разных звуков. Интересен способ развития музыкального мышления ребенка, заключающийся в вопросо-ответной форме. Ребенку задается музыкальный вопрос, например: «Где ты, Машенька, была?», и ребенок должен создать свой музыкальный ответ со словами и тональной устойчивостью, например: «У подружки чай пила...».

Пение является важным стимулом в развитии метроритма. В процессе пения у ребенка складывается понятие о ритмической организации, о сильных и слабых долях, об акцентах. Для лучшего усвоения ритмической пульсации можно предложить малышу подвигаться в ритм музыки, т. е. подключить его к жанру данного произведения.

Ритм – это тот компонент музыки, который требует гораздо больших усилий в развитии и совершенствовании, чем остальные. Как правило, педагоги детских музыкальных школ прикладывают наибольшее количество усилий при работе с ребенком над ритмом. Поэтому развитие ритмической способности малыша должно с первых уроков находиться под неусыпным контролем со стороны педагога.

Сначала это простые хлопки в долю такта, затем хлопки на сильную и слабую доли. Далее можно усложнить ритмический рисунок хлопков. А результатом будет являться прохлопывание всего ритмического рисунка песенки от начала до конца. Педагог обязательно заостряет внимание на паузах, когда ребенок должен «послушать тишину», так как пауза также является частью ритма.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Опишите особенности организации занятий с ребенком возраста 3-х – 5-ти лет.
2. Каково значение психолого-педагогической подготовки учителя?
3. Назовите задачи дошкольного музыкального воспитания.
4. Опишите формы и методы построения урока.

## **2.2. ОБЗОР МЕТОДИК РАННЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ**

Известный советский музыкальный педагог Л.А. Баренбойм говорил: «Мне всегда казалось, что мы недостаточное внимание уделяем методике работы с начинающими, хотя и не перестаем повторять, что первоначальные фортепианные и общемузыкальные занятия относятся к дальнейшим как фундамент к зданию и что упущения на этом этапе нередко дают о себе знать на протяжении многих последующих лет» [1, с. 137].

Современные книги и статьи по музыкальной педагогике, практика передовых педагогов, новые психолого-педагогические задачи способствуют тому, что происходят радикальные изменения во взглядах на методы и формы начального обучения.

Анализ разных методик начального обучения позволит преподавателям сориентироваться и выбрать подходящий метод развития ребенка, в котором будут достигнуты наилучшие результаты. Но все они сводятся к одному – дать ребенку хороший старт в процессе знакомства с искусством, где его должны научить определенным навыкам любознательности, тяги к новому и, что немаловажно, научить самостоятельности в работе. Все эти знания и умения при наличии максимума любви педагога и родителей приведут к достижению хороших результатов в обучении.

Исследования последнего времени в области педагогики, психологии и медицины говорят о том, что лучшего возраста, чем 3–4 года, для начала процесса обучения не найти. Знания, полученные в этом возрасте, оставляют глубокий след в сознании ребенка и влияют на успех освоения разнообразных видов деятельности на следующих возрастных этапах обучения.

Знакомство с музыкой в возрасте 3–4-х лет, бережное отношение к ребенку, неспешность и нефорсированность в занятиях позволят педагогу раскрыть внутренний потенциал ученика и развить его творческую индивидуальность.

Термин «раннее развитие» предполагает занятия с ребенком в период, когда он только начал сознавать и понимать мир вокруг. Еще лет 10 назад это понятие означало занятия с детьми в таком возрасте, когда другие и не помышляли, что к обучению малыша можно подходить серьезно.

Сегодня большинство родителей осознают важность начального этапа обучения и понимают разницу в эстетическом развитии между ребенком, не занимающимся под руководством педагога, и ребенком, вовлеченным в мир искусства при помощи педагогического воздействия. Довольно много говорится о методике раннего развития, хотя далеко не все убеждены в эффективности такого обучения.

«Специально развивать ребенка нет никакой необходимости, мы, взрослые, всего лишь должны создать подходящую среду для его развития, не подавляя его самостоятельности, и от-

дать его формирование в руки природы. Сам ребенок покажет, что ему больше всего интересно, так как уже с 6-ти месяцев проявляются активные исследовательские способности» [6, с. 50].

В Соединенных Штатах Америки уже не одно десятилетие существуют практические занятия по слушанию музыки женщинами, готовящимися стать мамами. Экспериментальные исследования в этой области подтверждают, что уже во внутриутробный период малыш активен в восприятии музыкального языка. Он тем или иным образом выражает свою реакцию на музыкальные жанры, мелодии и ритмы. Музыка, которую слушают в этот период будущие мамы, расслабляет, способствует поднятию их настроения и улучшению самочувствия.

Занятия музыкой с ранних лет позволяют преподавателю скорректировать слабые стороны или даже дефекты в развитии, так как в этот период устанавливаются психофизиологические параметры будущей личности. Еще одно преимущество состоит в том, что пианистический аппарат у малыша очень податлив к формированию постановки руки, мышцы у него очень пластичны, легко формируются навыки координации движений и еще не сформирована костно-мышечная система.

В трехлетнем возрасте уже можно увидеть проявление индивидуальных качеств ребенка, таких как: память, внимание, богатство воображения и восприимчивость, способность к работе с информацией и прилежание к занятиям. Если ребенок растет в музыкальной среде, то подбор материала на уроках должен быть особенным, соответствующим уровню восприятия малыша. Простые песенки ему не всегда интересны, поэтому педагог должен разнообразить занятия для полноценного развития ребенка.

Работу с ребенком можно начинать тогда, когда у него окончательно сформируются речевые навыки. «Речь – это не только умение связно произнести ту или иную фразу, выразить хотя бы простейшую мысль. Это – показатель общего развития» [13, с. 76]. Считается, что в таком возрасте наиболее эффективной будет групповая работа, так как в процессе игровых занятий у детей быстрее развиваются музыкальный слух и пространственно-зрительные навыки. Уроки, где неразделимы обучение и естественное нахождение ребенка в игровой среде, вовлекают малыша незаметно в процесс обучения и привлекают его к душевному труду

и эмоциональной отзывчивости. Латинская пословица гласит: «Не для школы, а для жизни мы учимся», и ребенок, с детства привыкший добывать знания, сохранит эту страсть на всю жизнь.

Еще совсем недавно педагоги сходились во мнении, что раннее развитие необходимо ребенку. В этот период формируется фундамент, который будет в дальнейшем являться основой его музыкального мышления. Но веяния последнего времени приводят педагогов-психологов в замешательство. Возникло и утвердилось устойчивое мнение, что вторжение родителей в жизнь ребенка, освоение им без его личной инициативы тех или иных знаний является насильственным методом воспитания, который приводит к неврозам и потере интереса.

Безусловно, здесь присутствует доля истины, но здравый смысл и контроль со стороны родителей и педагога подскажут, как поступить, ведь детский мозг прекрасно защищен от перегрузок.

Определяющим фактором для начала занятий является физическое развитие ребенка. Он уже должен быть хорошо координирован, должен умело владеть предметами игры, обладать определенной усидчивостью. Одновременно с физическим развитием родители развивают эмоциональную восприимчивость, придают эстетический вкус.

В основном все методики раннего развития основаны на групповых занятиях, которые включают рисование, ритмику или основы хореографии, музыкальные занятия и т. д. Именно в группе появляется чувство здоровой конкуренции, ребенок становится общительным, любознательным и, как результат, достигает творческих успехов.

Достаточно успешной и эффективной оказалась методика американского врача Глена Домана. Работая в Институте ускоренного развития ребенка, он изначально занимался лечением детей с травмами головного мозга и пришел к выводу, что стимулирование одного из органов чувств способствует усилению активности мозга в целом. Он занимался с детьми 2–4-х лет и наблюдал за результатами их развития при активных творческих занятиях. Г. Доман был поражен, насколько велики возможности ребенка, как огромен его потенциал, который непременно надо сохранить.

Его методика строилась на систематизации знаний, а не на запоминании голых фактов. Делалась подборка иллюстративного материала (например, рисунки определенного художника), и давалась полная информация о нем и об особенностях его письма. Затем делалась подборка музыкальных произведений, и при прослушивании использовались иллюстративные карточки, дополняющие или помогающие в раскрытии содержания произведений.

Такая работа не может сводиться только к занятиям с педагогом, родители начинают осознавать необходимость собственной подготовки при домашних занятиях с ребенком. Помогая ребенку познавать мир, они сами вовлекаются в данный процесс, получая новые знания посредством общения с малышом. И результат эта методика показала замечательный – не один нобелевский лауреат учился по Доману!

Что касается процесса занятий по этой методике, то сочетание определенной информации с прослушиванием музыкальных фрагментов и показом карточек, где акцентируется внимание либо на группе инструментов, либо на образах и содержании, приводит к свободному ориентированию в сфере музыки. Дети, занимавшиеся в детстве по этой методике, впоследствии свободно ориентируются в композиторах, музыкальных произведениях и произведениях живописи, которые им помогали постигнуть азы эстетической культуры.

Основа методики Сесиль Лупан заключена во взаимодействии родителей и детей на этапе обучения ребенка. Ее методика формировалась в процессе воспитания собственных дочерей, но основывалась на различных программах по обучению и воспитанию малышей. Основная мысль данной развивающей программы заключается в том, что для ребенка родители – самые лучшие педагоги. Первоначально С. Лупан опиралась на разработки Г. Домана, но в последствии отошла от них.

За основу ее методики взяты четыре принципа:

- 1) лучшие преподаватели для ребенка – это его родители;
- 2) ребенка не надо контролировать;
- 3) обучение должно быть игрой;
- 4) любознательность надо поддерживать быстротой и новизной.

Разница в этих методиках состоит в том, что Лупан не относится к ребенку как к компьютеру, способному поглощать массу информации, хотя также использует наглядные материалы в виде карточек. Она считает, что методика Домана, апробированная на детях в клинических условиях, может не сработать на детях, занимающихся в семье. Ее же тактика – знания нужно давать ребенку хаотично и тогда, когда он этого захочет. Занятия должны быть легкими и доступными ребенку, не вызывать у него психического перенапряжения.

Главный постулат С. Лупан: «Для занятий нужно минимум приготовлений. Ровно столько, чтобы с малышом можно было заниматься, например, историей во время прогулки» [8, с. 95]. Этот метод предполагает большую отдачу от родителей, поскольку при обучении собственных детей необходимо учитывать разницу в психике, поведении ребенка и его работоспособность. Родитель в данном случае должен быть авторитетом для ребенка.

И еще один важный момент в данной методике – изучение предмета начинается с окружающей ребенка обстановки. Так, история – с собственного рождения, география – с места нахождения собственного дома, музыка – с прикосновения к клавише инструмента.

Итогом данного метода развития ребенка является гармоничное раннее развитие сразу в нескольких областях: физическое (плавание, верховая езда, танцы и т. д.), умственное (логика, письмо, чтение, счет, языки) и эстетическое (музыка, рисование, поэзия). Эта методика, по мнению автора, дает детям инструменты для более полного познания мира – развитые органы чувств.

Следующая методика была разработана немецким композитором и детским педагогом Карлом Орфом. В 1924 г., создав школу гимнастики, музыки и танца «Гюнтершуле», он стал главой музыкального отделения, где работал с начинающими музыкантами. Постоянно контактируя с детьми, он разработал свою теорию музыкального образования.

Главным методом его работы были занятия в оркестровом классе, где у ребенка обострялось чувство ритма, появлялось чувство ответственности за партнера в оркестре.

Автор ввел термин «элементарное музицирование», которым обозначил процесс, состоящий из нескольких элементов:

пения, импровизации, движения и игры на инструментах, и сочинил детские песенки, пьесы и упражнения, которые легко можно изменять и на их основе придумывать новые вместе с детьми. Такие занятия способствовали быстрому развитию творческого начала ребенка, побуждали детей фантазировать, сочинять и импровизировать.

Методика Шиничи Сузуки основана на двух принципах. Первый: ребенок должен быть погружен в музыку ежедневно. Сузуки сравнивает обучение музыке с усвоением родного языка, имея в виду, что дети легко и без усилий учатся языку, находясь в соответствующей среде. Умелая подача информации при общении с родителями, позволяет усваивать достаточно сложные речевые конструкции. Сузуки говорил, что речь ребенка состоит из набора определенных слов, которые он слышит и повторяет по многу раз ежедневно. Так и в музыке – способности малыша развиваются в процессе практики, поэтому заниматься необходимо каждый день. Познавая родной язык, ребенок каждый день говорит на нем. Этот процесс можно сравнить с гомеопатией, где главное – микродозы, но ежедневно! Сначала будут усваиваться простые вещи, навык закрепляется. Затем программа усложняется. Но главное, чтобы у ребенка оставалось ощущение, что он учится легко.

Второй принцип методики Сузуки: вовлечение родителей в процесс обучения ребенка. Он абсолютно убежден в том, что только в гармоничном взаимодействии учителя, родителей и ребенка можно добиться хорошего результата. Родители должны ходить с малышом на все уроки, делать заметки, заниматься с ребенком дома. Таким образом, мама или папа становятся домашними учителями – репетиторами своего юного музыканта. Пребывание ребенка дома должно сопровождаться ненавязчивым звучанием записей классической музыки, создающим в его душе гармоничный фон и естественное восприятие музыкального языка.

Обучение по Сузуки включает индивидуальные занятия, где происходит личное общение педагога и ребенка с исправлением ошибок и заданием ребенку и его родителям на следующий урок, и групповые занятия, на которых дети в игровой форме учатся музицировать вместе.

Значительное преимущество данного метода заключается в том, что ребенок постоянно находится в окружении музыки, причем качественной. Это прежде всего классика, но доступная для детского восприятия. Еще один плюс этой методики – ребенок занимается под постоянным контролем педагога и родителей, т. е. практически исключены последствия неграмотных самостоятельных занятий.

Занятия по методу Сузуки дают очень качественные результаты, дети быстро осваивают инструмент и умело им пользуются. Но такие занятия требуют от ребенка и от родителей самодисциплины. Ребенок стремится к тому роду деятельности, где сразу виден результат, а занятия музыкой требуют кропотливых, порой нудных занятий, и окончательный результат сложится не скоро. Порой родителям приходится прибегать к принуждению, заставляя заниматься малыша против его воли. И еще одна проблема – двигательные функции малыша еще не достаточно развиты, его движения не всегда скоординированы. И в этом тоже его определенная проблема.

Рассмотрим несколько вариантов методик по работе с детьми от 3-х до 6-ти лет российских музыкальных педагогов. Это различные системы занятий, объединенные одной общей целью: ввести малыша в мир музыки легко и нефорсированно.

Методика Л.Г. Капковой строится на воспитании способности воспринимать классическую музыку. Для начала берутся простые классические произведения, яркие, эмоциональные и выразительные, и при прослушивании педагог делает минимум комментариев. Ребенок высказывает свое отношение к услышанной музыке. Если произведение оказалось сложным для малыша, педагог сочиняет сказку-картинку к данному произведению, и затем в диалоге с ребенком становится ясно, насколько смысл произведения стал ему доступен. Музыкальные занятия в сочетании с начальными танцевальными движениями помогают развитию у ребенка эмоциональной чуткости и воображения.

В основе методики В.В. Кирюшина лежат интонационно-слуховые упражнения, помогающие в развитии абсолютного слуха, мышления и памяти. Он предлагает прослушивать музыку под мифы-сказки с применением презентаций – цветных картинок, помогающих понять содержание музыки.

Методика С.С. и Е.С. Железновых получила название «Музыка с мамой». Первоначально авторы пытались создать систему занятий, чтобы, в игровой форме знакомясь с музыкальными произведениями, можно было успешно готовиться к поступлению в музыкальную школу.

Уроки содержали в себе различные варианты работы, но все же упор делался на серьезную работу по развитию музыкальных данных ребенка. По истечении определенного времени авторы поняли, что серьезные занятия для малышей – это большой труд, в то время как родители настроены прежде всего на то, чтобы от занятий дети получали массу положительных эмоций. И схема работы на уроках была пересмотрена.

Железновы создали методику обучения элементарной игре на клавишных инструментах, развития абсолютного слуха, где использовались игровые приемы обучения пению и игре по нотам детей дошкольного возраста.

Что нового появилось в программе Железновых?

1. Родители активно вовлекаются в процесс обучения ребенка, что имеет общие корни с методикой Сузуки.

2. Движение во время урока признается важной и необходимой формой познания. Активное восприятие музыки происходит также и во время движения малыша.

3. Приоритет отдается прослушиванию классических образцов музыкального искусства.

4. Интерес и удовольствие ребенка на занятиях – важнейший критерий методики.

5. На уроках необходимо пользоваться фонограммами, чтобы педагог мог быть активным участником действия наряду с детьми.

6. Знакомство с клавиатурой происходит на примере самых простых детских песенок.

Практический опыт Железновых позволил сформировать основные теоретические принципы методики, где:

1) необходимым условием общего развития малышей, наряду с движением, играми и речью, является музыка;

2) музыка является не только целью, но и средством, т. е. музыка посредством темпо-ритма определяет характеристику образа или танцевальных движений.

Пальчиковые, подвижные и ролевые игры, игра на детских шумовых инструментах, танцы и гимнастика под музыку и пе-

ние – вот те виды деятельности, которые необходимы для полноценного развития малыша.

Исследования в области детской психологии, касающиеся вопросов воздействия музыки на формирование личности ребенка, доказывают, что при таком активном и интенсивном общении педагога-музыканта с ребенком:

1) развивается музыкальный слух, музыкальная память и чувство ритма;

2) укрепляется мышечный тонус ребенка, улучшается его физическое развитие;

3) происходит непосредственное общение с музыкой путем личного контакта с инструментом и опосредованно путем пения, танца и прослушивания музыкального материала;

4) ребенок получает эмоциональное развитие, раскрываются его душевные качества;

5) происходит развитие тактильных, слуховых и зрительных навыков, а также навыков мелкой и крупной моторики.

По мнению специалистов в области детской психологии, в процессе общения ребенка с музыкой на таких уроках происходит активный обмен информацией между левым и правым полушариями, и взаимодействие этих двух полушарий позволяет ускорить процессы восприятия, мышления, распознавания и принятия решений.

Музыка не только несет в себе возможности духовного роста ребенка, начиная с младенческого возраста, но и закладывает основы эстетической культуры. Такие занятия содействуют более тесному взаимодействию родителей и ребенка, так как они вместе заняты решением очень важной задачи – воспитания личности малыша.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каково преимущество ранних занятий с малышом?
2. Сделайте подробный обзор методик:
  - а) Г. Домана;
  - б) С. Лупан;
  - в) К. Орфа;
  - г) Ш. Сузуки;
  - д) Л.Г. Капковой, В.В. Кирюшина;
  - э) С.С. и Е.С. Железновых.

### **2.3. НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАБОТЫ ЗА ИНСТРУМЕНТОМ. ЗНАКОМСТВО С НОТНОЙ ГРАМОТОЙ**

К следующему этапу работы педагога с учеником – этапу игры на инструменте – можно переходить лишь тогда, когда педагог уверен, что настала необходимость приступить к освоению клавиатуры и ребенок готов по физическим и интеллектуальным параметрам к этому сложному учебному процессу.

В работе за инструментом ребенку необходимо концентрировать внимание, пусть и на непродолжительное время. Перед ним будет стоять ряд задач, которые ему придется решать одновременно. Концентрация внимания, воли, умение достичь результата – именно этими качествами должен обладать маленький ученик на первоначальном этапе работы за роялем.

После игровой и занимательной части занятий ученику придется испытать большое напряжение, связанное с одномоментностью решения множества игровых и слуховых задач. На этом этапе педагог должен максимально разнообразить формы и методы работы: например, попросить ребенка подобрать небольшую мелодию, затем сделать с ним гимнастику на расслабление мышц плечевого пояса и спины, а далее попросить сыграть упражнение, как вариант, на перенос руки по октавам вверх – вниз. Затем может последовать информативная часть урока: педагог рассказывает о музыке, приводит музыкальные примеры, дает сравнительную характеристику музыкальным героям в произведениях, например, П.И. Чайковского и Р. Шумана.

Если менять виды работы на уроке, вводя периодически какие-то новые формы, ребенку будет психологически не так сложно приступить к работе за инструментом. Конечно, не нужно забывать и о том, что маленький ученик нуждается в моральной поддержке. Малейший успех на поприще освоения игровых приемов за роялем должен быть отмечен педагогом. Главная задача преподавателя на данном этапе, помимо профессионального обучения, – не допустить потери интереса ребенком.

Процесс познания учеником этой непростой игровой науки не должен останавливаться ни на один урок. Как уже было сказано выше, дети не глупее взрослых, поэтому разговаривать с ними на уроках надо как с равными, не позволяя себе интонации

приказа или строгого подчинения. Ребенок при благоприятных условиях раскрывает педагогу свою душу, и учитель, обсуждая различные темы, должен умело подвигнуть ученика на высказывание собственного мнения. Ребенок может и должен рассуждать на уроках, не бояться высказаться неправильно. Если такое случается, корректная форма поправки и доброжелательный тон преподавателя сделают диалог конструктивным, а результат – успешным.

Безусловно, занятия музыкой – тяжелый, кропотливый труд, и дети, сталкиваясь с проблемами в работе, не всегда могут себя заставить преодолеть нежелание трудиться. Конечная цель любого обучения – это результат, и роль домашних занятий в овладении специальностью велика. Педагог, сам проходивший этот сложный, тернистый путь, должен научить ребенка правильно самостоятельно трудиться, слышать и слушать себя, уметь подводить итог проделанной домашней работе.

Детям свойственно конкретное мышление, и педагог, объясняя ученику определенный материал, должен максимально конкретизировать задачи. Необходимо подобрать такие слова, которые наилучшим образом смогли бы выразить суть поставленной задачи. Цель и задача у педагога – одна, а методов ее реализации – бесконечное множество. Методы и формы работы может подсказать сам ребенок, а преподаватель, внимательно наблюдая за учебным процессом, обучая, учится сам.

Музыка как важнейший вид искусства имеет действенные рычаги для правильного и грамотного воспитания ребенка. В юном возрасте закладываются основы для познания мира и развития многогранной личности. И современные образовательные методики по раннему развитию детей продолжают поиск путей развития педагогики для полноценного развития личности.

Что такое музыка, какие чувства она выражает, каков ее язык и о чем можно говорить на этом языке – вот те вопросы, которые составляют фундамент начального обучения. Пройдя этот этап работы, педагог начинает знакомить малыша с инструментом.

«Весь секрет таланта и гения состоит в том, – говорил Г. Нейгауз, – что в его мозгу уже живет полной жизнью музыка раньше, чем он первый раз прикоснется к клавише или проведет смычком по струне...» [11, с. 64].

Прикоснуться к инструменту, выразить в звуках настроение и попытаться слепить из звуков образ – эта потребность должна непосредственно возникнуть у ребенка, жаждущего превратить звуки в музыкальную речь. Заинтересованное слушание и вслушивание в музыку позволяет ему глубже воспринимать музыкальный материал.

Творческое мышление развивается и обогащается в процессе вхождения в мир музыки, и здесь уже можно говорить о развитии творческих способностей у ребенка. Внимательное вслушивание в музыку способствует созданию учеником интересной интерпретации произведения. А те дети, которые не испытывают интереса к звучащей музыке, не в состоянии творчески ее исполнить. Обычно их исполнение невыразительное, вялое и бессодержательное.

Восприятия музыки – это своего рода формирование музыкально-слуховых представлений, это способность эмоционально откликнуться на звучащий материал. Таким образом, раскрываются и развиваются музыкальные способности ребенка, в частности, звуковысотное и ритмическое движения мелодии, восприятие формы, основных средств выразительности музыкального произведения и координация между музыкально-слуховыми представлениями и пианистической техникой.

Процесс создания под собственными пальцами художественного образа куда сложнее и ответственнее. Поэтому, безусловно, педагог станет индикатором интереса ребенка в занятиях на рояле.

К сожалению, современное обучение игре на инструменте не всегда создает полноценные условия для решения творческих и исполнительских задач, и актуальными являются новые формы работы на уроке, т. е. те разделы, которые направлены на развитие музыкального мышления ученика. Среди них – подбор по слуху любимых мелодий, игра в ансамбле, чтение с листа, импровизация и т. д.

Современные технологичные инструменты дают возможность подражать звучанию любого инструмента, в том числе оркестра. Использование на уроках синтезатора и цифровых инструментов позволят ребенку также развить воображение, тембровый и динамический слух.

В период знакомства с инструментом начинается постановка рук, приспособление к клавиатуре, поиск собственных ощущений и свободное дыхание во время работы за роялем. Здесь хорошим помощником может стать специальная гимнастика для различных групп мышц, которая помогает устранить зажатость во время игры. С одной стороны, она расслабляет мышцы ребенка, с другой – переключает внимание с одного вида деятельности на иной. Ребенок меньше утомляется и будет способен легче запоминать новый материал.

Сочетание работы за инструментом и упражнений на расслабление мышц, участвующих в игровых движениях, позволяет ребенку настроить свой игровой аппарат на свободное и мягкое звукоизвлечение.

Преподаватель с первых уроков работы за инструментом следит за качеством взятого ребенком звука, а также за положением руки, посадкой, выражением лица малыша и свободой его дыхания. Зная природные возможности пианистического аппарата, умея анализировать состояние ученика, понимая причину неудобств и зажатости во время взятия звука или исполнения небольшого музыкального фрагмента, педагог координирует весь процесс, происходящий с ребенком за инструментом, так как зачастую сам малыш не успевает реагировать на собственные ощущения во время игры и даже не замечает напряжения.

Как распознать излишнее напряжение в мышцах ребенка? Первое и главное – это слуховое восприятие. Скованные мышцы игрового аппарата провоцируют форсированный звук. Также напряжение отражается и на лице исполнителя. Для того чтобы ребенок понял разницу в звучащем «зажатом» звуке и свободно извлеченном, надо научить его пониманию зависимости качества звука от изменения состояния руки.

Существует несколько видов упражнений, помогающих определить уровень мышечного напряжения.

Для этого играем мелодию тремя способами:

- а) напряженной рукой, дающей форсированный звук;
- б) слишком расслабленной рукой, дающей вялое, безликое звучание;
- в) свободной, но организованной рукой.

Затем предлагаем ребенку выбрать на слух тот способ звукоизвлечения, при котором наше ухо не терпит дискомфорта. Обыч-

но ребенок делает правильный выбор, его слух точно улавливает приятный и мягкий звук.

Для закрепления верного навыка взятия звука ученик может придерживать руку педагога, чтобы почувствовать, что перемена качества звучания зависит от изменения состояния руки.

Вопрос об организации игровых движений пианистов, а также их профессиональных заболеваний и поисков рациональных приемов игры подробно разбирает в своей брошюре «О воспитании пианистических навыков» [12] педагог и пианистка А. Шмидт-Шкловская. Она приводит множество упражнений, помогающих правильно сформировать осанку и взаимодействие всех частей игрового аппарата.

Также необходимо сказать несколько слов о типичных двигательных дефектах и способах их устранения.

Первое – это скованность плечевого пояса. Проверяем посадку ребенка и «назначаем» упражнения на широкие движения, например, перенос руки через октаву. Сюда подключаем и гимнастические упражнения, расслабляющие плечевой пояс.

Второе – тряска руки. Происходит это по причине несамостоятельности или вялости пальцев. Рекомендуем работу аппарата, объединяющего музыкальный эпизод в одно кистевое движение. И трудимся над активностью и самостоятельностью пальцев, что в дальнейшем способствует их укреплению.

Работа над первыми двигательными навыками зависит от методики, на которую ориентирован педагог. Во многом это его наблюдения за процессом и результатами работы с детьми, и зачастую преподаватели, используя известные методики, вносят элементы собственных методологических опытов и умело применяют их на практике.

Неопытные педагоги делают, на наш взгляд, большую ошибку, начиная знакомство с игровыми приемами с постановки руки на белых клавишах. Разная длина пальцев, индивидуальное расположение первого пальца и слабость пятого не позволяют ученику найти те удобства в движениях, которые помогли бы ему комфортно чувствовать себя за роялем. Поэтому самым удобным, по мнению опытных пианистов-педагогов, является положение руки в позиции Ми мажора, где три пальца ставятся на черные клавиши, а первый и пятый обрамляют эту композицию на белых.

Но все же погружение в клавиатуру нужно начинать с одного звука, с устойчивого третьего пальца и формирования округлости кисти. Контроль за постановкой руки и свободой погружения пальцев в клавиатуру – это процесс, во многом обуславливающий дальнейший успех ученика в процессе овладения игровыми приемами.

Обучение первым двигательным навыкам обычно начинается с приема нон легато, так как именно этот прием связан с использованием пластичного и свободного движения всей рукой. Поднятие мягкой свободной руки и плавное погружение кончика пальца в клавиатуру помогает извлечь певучий, объемный звук.

Прием нон легато устанавливает координацию руки и пальцев и в первое время устраняет заботу о распределении веса руки в сочетании с амплитудой поднятия пальцев над клавишей. При знакомстве с клавиатурой нужно попросить ребенка сыграть звук сначала одним пальцем, проверяя пальцевую устойчивость и удобство аппарата при извлечении звука, а затем начать работу остальными пальцами. Наиболее эффективной является следующая пальцевая последовательность: 3, 2, 4, 5, 1.

При освоении клавиатуры педагогу необходимо помнить о том, что в игре принимают участие обе руки попеременно, причем нужно чередовать последовательность рук – один раз начинаем с правой, другой раз – с левой. Развитие рук должно проходить одновременно.

Начиная знакомить ребенка с игрой на инструменте, педагог должен сразу обозначить для него спектр важных для исполнителя задач: аппликатуру и ритм. Если не поставить во главу угла эти две первостепенные задачи, то впоследствии можно столкнуться с серьезными техническими и образно-ритмическими проблемами.

Здесь необходимо сказать о слуховом контроле ребенка за качеством звука. Все внимание ученика должно быть сосредоточено на извлекаемом звуке. Вслушиваться в звук – это главная задача любого музыканта, и все исполнительские приемы подчиняются только этому требованию. Протяженность звучания является показателем верного звукоизвлечения. Каждый звук имеет три стадии звучания: начало, продолжительность и конец. Ребенок должен научиться слышать все три его состояния, не упус-

кая важные моменты протяженности и завершения звучания. По мере освоения данного навыка необходимо облекать упражнения в ритмическую форму, закладывая в упражнения определенный темп движения.

Следующий этап работы со звуком – это легато. Здесь увеличивается количество стоящих перед малышом задач, так как важным моментом в исполнении становится согласование силы взятия следующего звука с моментом затухания предыдущего. У ребенка обостряется внимание и увеличивается напряжение, так как вслушивание в звук есть трудная задача, связанная с контролем и большой концентрацией внимания. «Если вы музыкант и притом пианист, а значит, любите звук рояля, то и эта возня с одним-единственным звуком, прекрасным фортепианным звуком, это вслушивание в чудесное дрожание «серебряной» струны – уже великое наслаждение, вы уже находитесь у преддверья Искусства» [11, с. 75].

Формирование навыков ученика, способствующих бережному прикосновению к клавише, определяет отношение ребенка к звуку. Взятие звука, когда палец является продолжением струны, по мнению выдающихся педагогов-пианистов, считается единственно правильным, и ребенок должен при помощи объяснения педагога и собственного внимательного вслушивания понять, как это надо делать.

Работа над легато призывает к стремлению петь на инструменте, выразительно произносить мелодическую интонацию. И одним, на наш взгляд, из верных приемов легатного соединения считается прием «открытия» пальца, благодаря которому звук берется с некоторой задержкой, подчеркивая свою объемность и наполненность. Ребенка необходимо с первых же уроков приучать к такому внимательному и бережному отношению, иногда демонстрируя для примера жесткий, кричащий звук и объясняя прием, вызвавший такое звучание.

А. Шмидт-Шкловская на своих занятиях с учениками занималась именно поиском звука и, соответственно, активной работы слуха. «Поиски звука всегда связывались с поисками определенного тонуса мышц, состояния руки, мускульного ощущения от движения, с помощью которого извлекается данный звук. В итоге такой работы создавалась прочная связь, когда одно только пред-

ставление о звуковой краске сопровождалось соответствующей настройкой, ощущением в руке. Таким образом, "изнутри наружу", в поисках звука и ощущения, находилась внешняя форма движения» [12, с. 85].

Работа над звуком есть самая важная, но и самая сложная для ребенка задача. И именно дозированная работа в плане обучения верным приемам звукоизвлечения и вслушивания даст положительный результат. Переутомление ребенка вызовет у него только одну реакцию – раздражения и отторжения.

Вот здесь и встает перед педагогом задача – сочетать различные виды деятельности, переключить внимание ребенка на что-то легкое, знакомое или приятное, чтобы он мог отдохнуть и отвлечься. Педагог должен чувствовать, как и сколько информации нужно дать, чтобы она была усвоена.

Обучение приемам легато необходимо подкреплять упражнениями по 2–3 звука, подключая одновременно с пальцевой работой кистевые движения на «выдохе». Прием «вдох – выдох» ребенок должен усвоить с первых уроков игры легато, поскольку именно этот принцип заложен во все окончания звучания фраз.

Прием связной игры рекомендуется исполнять поднимающимися пальцами при помощи кистевого объединяющего движения. В этом случае будет внятное звукоизвлечение, и при этом в руке не будет накапливаться напряжение.

Следующий момент в работе с учеником – это прием игры стаккато. Этот прием дети уже понемногу применяют в своем исполнении, но ему надо уделить отдельное внимание.

Существуют два наиболее применяемых приема игры. Это кистевое и пальцевое стаккато. И проходить их надо одновременно, так как это разные по мышечным ощущениям способы, и, соответственно, качество звука на выходе тоже разное.

Кистевое стаккато играется всей рукой в инструмент. Движение рукой плавное и крупное. При работе над этим видом штриха ребенок должен представлять медленное движение рукой в воде или кадры замедленной съемки. Самое главное в этом приеме – свобода плечевого пояса, а также чувство целостности и неразделимости руки от плеча до кончиков пальцев.

Для освоения этого приема можно попросить ребенка поиграть с большим мячом, отбивая его всей рукой от пола, скон-

центрировав внимание ученика на плавности движения руки и работе плечевого пояса. На клавиатуре полезны такие упражнения, как взятие звука в разных октавах, своего рода перелет руки в разные регистры.

Прием пальцевого стаккато играется фалангой из инструмента. И наибольшая опасность при этом способе – поджатие мышц руки. Точный короткий звук принуждает мышцы быстро сокращаться, и ребенок не успевает проконтролировать момент их расслабления. Вот где, действительно, необходимо внимание педагога! Моменты напряжения – расслабления, вдоха – выдоха являются основополагающими в игре за роялем.

Одновременно с усвоением штриховых принципов постоянно проходит работа над формированием свода кисти и положением локтя, поскольку каждое новое упражнение заставляет ребенка по-иному приспосабливаться к игровым движениям. В данном случае контроль и корректировка движений со стороны педагога просто необходимы. Двигательные дефекты, возникающие у ученика в процессе работы над музыкальными пьесами, могут глубоко укорениться в приемах игры, и устранить их впоследствии будет очень сложно.

Есть мнение, что нужно начинать изучение штрихов одновременно, и даже, что начинать знакомство желательно с приема игры стаккато. Это вполне возможно, так как каждый ребенок имеет свои специфические особенности строения руки, и поэтому методологический подход должен быть персональным.

Округлому формированию кистевого свода во многом способствуют постановка 1 и 5-го пальцев. Любой пассаж в технической пьесе будет сопряжен с подкладыванием первого пальца. Поэтому его местоположение и позиция должны быть усвоены ребенком сразу. Исключений в постановке первого пальца быть не может. В любом случае наши теоретические выкладки сопрягаем с конкретным моментом звучания. Учащийся должен привыкнуть к тому, что любое прикосновение к клавишам оценивается его ухом, а педагог объясняет причину верного или неверного звучания. «Умение слушать и слышать свое исполнение и одновременно корректировать художественно-звуковую и техническую стороны игры – способность, нуждающаяся в развитии с первых же шагов обучения» [9, с. 75].

Работа преподавателя над формированием аппарата ученика имеет очень простое объяснение – это хороший, качественный фундамент в построении здания реализации его образных впечатлений. А процесс вслушивания и пения на инструменте – достаточно длительный и весьма трудоемкий.

На начальном этапе обучения из существующих методов и приемов хочется выделить следующие:

- 1) подготовка ребенка к восприятию новых художественных и пианистических задач;
- 2) исполнительский показ;
- 3) словесное объяснение;
- 4) закрепление умений и навыков;
- 5) прием вычленения простого в сложном.

Все эти методы направлены на то, чтобы новое стало узнаваемым и постижимым, недоступное – доступным, сложное – простым, а непонятное – понятным. Задача педагога здесь – подготовка слуха, внимания и мобилизация игрового аппарата ребенка.

Особенно сложно подготовить внимание малыша к новому музыкальному фрагменту в первые месяцы занятий. Восприятие его не направлено на столь комплексное решение стоящих задач, таких как: звуковедение, включающее подъем пальцев, работу кисти и ответственность за гибкость руки и мягкость звука; метроритмические задачи; вопросы аппликатуры, фразировки и, наконец, самое важное, образного содержания.

Сложность начального этапа работы над произведением состоит в том, что язык, которым ученику придется рисовать круг образов, для него незнаком, смысл звуков, составляющих образ, пока непонятен. Остаются одни задачи вместо ожидаемого наслаждения от собственной игры. И здесь на помощь приходит педагогический показ с объяснением и художественными ассоциациями. Метод показа также является средством для овладения конкретными исполнительскими задачами и трудностями.

Прежде всего, педагогу необходимо словесно описать то действие, которое заложено в музыкальной фразе. Можно прибегнуть к близким ребенку образным сравнениям и ассоциациям. Особенно важна роль исполнительского показа в соединении с комментариями преподавателя для выработки технических навыков.

Развитие двигательных навыков учащегося тесно связано с таким важным методом работы, как закрепление приобретенных умений. Полезно добиться от ученика качественного усвоения нового материала непосредственно на уроке, так как в этом случае гарантированно получаем грамотную работу над данным эпизодом дома. Недопонимание или неотработка на уроке поставленных педагогом задач грозит усвоением ребенком неверных технических приемов.

Качественная и грамотная работа педагога на уроке способствует началу самостоятельных занятий, когда ученик понимает, что ему надо сделать и как добиться хорошего результата.

Еще 20 лет назад знакомство с нотной грамотой начиналось с традиционного «до» первой октавы. И изучение нотоносца носило сугубо теоретический характер, основанный на вызубривании поступенного расположения нот на нотном стане.

Существуют разные способы освоения нотной записи. Т.Б. Юдовина-Гальперина считает, что традиционный подход к выучиванию (зазубриванию) названий семи звуков по порядку архаичен. В результате такого метода обучения любой ребенок в поисках нужной клавиши начинает счет по порядку от клавиши «до». Основываясь на собственном опыте, Юдовина-Гальперина рекомендует начинать знакомство с нотами с увлекательной игры.

Основная задача педагога, по словам автора книги «За роялем без слез, или я – детский педагог» [13], – учить ребенка так, чтобы он и не подозревал о том, что его учат. Информация должна преподноситься ребенку легко и ненавязчиво. Изучение нот на клавиатуре не должно вызывать у него «холодка» в сердце, он не должен бояться промахнуться или назвать неверную ноту. Страх, возникающий в душе ребенка в результате строгих требований, приводит в конце концов к решению ребенка бросить занятия музыкой, так как напряжение не вызывает в нем положительных эмоций.

Таким образом, отношение к обучению нотной грамоте как к механическому зазубриванию нот, развитию зрительного и двигательного автоматизма вне всякой связи с богатым эмоциональным миром музыки, вне осмысленности и образности лишь притупляет восприятие и приводит к тому, что дети не хотят учить

ноты, зубрить их и механически повторять, тем более дома, в отсутствие педагога.

Знакомство с нотами должно начинаться, конечно же, не на нотоносце и не на бумаге, а только на клавиатуре, чтобы научить ребенка самостоятельно и без труда ориентироваться в «нотно-клавиатурном лабиринте».

Сегодня существует множество творческих подходов к запоминанию нот, помогающих без особого напряжения и насилия в игровой стихотворной форме быстро запомнить расположение нот. Совершенно не обязательно их запоминать в том порядке, в котором они стоят на клавиатуре. При применении стихотворной формы заучивания процесс обучения превращается в увлекательную игру, будит фантазию, вовлекает в волшебный мир музыки, в музыкальную сказку со своими постоянными героями и знакомыми образами.

Осваивать нотную грамоту через игру – естественный для малыша способ знакомства с миром, куда более результативный способ обучения, чем неинтересное зазубривание.

Среди большого разнообразия творческих методов освоения нотной грамоты используется иллюстрированный способ записи нот и обозначение ступеней условными знаками, сочиняются музыкальные сказки, придумываются музыкальные ребусы и т. д. Можно использовать картинки – «веселые нотки», в названиях которых заложены названия музыкальных звуков. В выборе обучающего направления сейчас недостатка нет. Важно, чтобы в процессе ознакомления с нотным станом во главу угла ставилась главная задача – развитие внутреннего слуха и координация игровых движений ребенка.

Творческий подход к данному вопросу оградит малыша от механического заучивания нот на линейках, т. е. будет способствовать развитию креативных способностей, а не накоплению разрозненных знаний.

С самого начала знакомство с нотами желательно совместить с изучением длительностей. Ритмическая упорядоченность должна идти в ногу со звуковысотной фиксацией. Соответственно, здесь же рассматриваются и объясняются ключи и размеры.

Начинать проще с размера четыре четверти, затем делить его, уменьшая, соответственно, и длительности нот. Длительно-

сти объясняются путем рисования пирамиды, на вершине которой целая нота, от нее две стрелочки к половинкам и т. д. Конечно, сейчас описание вышеприведенной пирамиды обросло художественными ассоциациями, но принцип деления нот по длительностям остался прежним.

Теоретический материал тесно связан с практикой, поэтому последовательность звуков, увиденная ребенком, может быть им пропета или сыграна на клавиатуре, причем создание ритмической комбинации можно смело ему поручить.

Освоение учеником нотной записи и ритмического рисунка – вполне решаемый вопрос, все дело только во времени. Кому-то его надо больше, чтобы запомнить, кто-то схватывает на лету. Самое главное в данном случае – это все же привести в равновесие знание и видение нот и воспроизведение их на клавиатуре.

Развитие слуха, освоение нотного стана, ритмическое согласование нот – это кропотливая и систематическая работа. Видение графического расположения мелодии значительно облегчает задачи ученика, знакомящегося с нотным текстом. Не следует ждать от ребенка быстрого результата беглого чтения нот на нотоносце и переноса их на клавиатуру. Это такой же навык, вырабатываемый со временем, как и любой другой в фортепианном исполнительстве. Поэтому нужно набраться терпения и регулярно и систематически ускорять процесс чтения нот с листа путем ежедневных тренировок.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Обозначьте этапы предварительной подготовки к занятиям на инструменте.
2. Опишите особенности работы над звуком на начальном этапе обучения.
3. Каковы первые шаги в занятиях по организации игровых движений?
4. Какие Вы знаете методики освоения нотной грамоты?
6. Назовите методы запоминания нот.
7. Назовите отличия форм проведения урока в методиках А. Шмидт-Шкловской и Т.Б. Юдовиной-Гальпериной.

### Список рекомендуемой литературы

1. *Баренбойм Л.А.* Путь к музицированию. – М.: Советский композитор, 1979.
2. *Буренина А.И.* Мир увлекательных занятий. Вып. 1: Мир звуков, образов и настроений. – СПб., 1999.
3. Возрастная и педагогическая психология / под ред. А.В. Петровского. – М., 1980.
4. *Выготский Л.С.* Педагогическая психология. – М., 2007.
5. *Зими́на А.Н.* Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста. – М., 2000.
6. *Капкова Л.Г.* Обзор педагогических систем и методик раннего развития ребенка: лекция. – М., 2006.
7. *Корчак Я.* Как любить ребенка. – М., 1991.
8. *Лупан С.* Поверь в свое дитя. – М., 1993.
9. *Милич Б.* Воспитание ученика-пианиста. – М.: Кифара, 2002.
10. *Минаева В.М.* Развитие эмоций дошкольников. Занятия. Игры: пособие для практических работников дошкольных учреждений. – М.: Аркти, 2001.
11. *Нейгауз.* Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1975.
12. *Шмидт-Шкловская А.* О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985.
13. *Юдовина-Гальперина Т.Б.* За роялем без слез, или я – детский педагог. – СПб.: Союз художников, 2002.

### ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ



#### 3.1. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ

Фортепианный педагогический репертуар для начинающих пианистов сегодня поистине необозрим. Существует множество сборников для обучения игре на фортепиано. Это авторские издания и хрестоматии с соответствующим подбором детских пьес, а также сборники детских пьес японских, французских, канадских, латиноамериканских и других национальных композиторов. Развитие у ребенка музыкантского чутья, слуха, памяти, технических навыков – вот те задачи, которые преследуют составители этих учебников. Помимо этого, постоянен в работе учащихся определенный перечень произведений, составляющих основу школьного репертуара.

Чем заинтересовать ребенка? Как выявить и раскрыть лучшие стороны его дарования? Как научить его ориентироваться в этом огромном потоке музыкального материала?

Преподаватели детских школ искусств, опираясь на необходимость всестороннего развития пианизма у юного музыканта, подбирают пьесы таким образом, чтобы познакомить ученика с различными жанрами, направлениями и стилями в музыке.

Каждый ребенок индивидуален по характеру, манере общения, темпераменту, соответственно, у него будет предрасположенность к той или иной образной сфере в силу составляющих черт его характера. Кому-то больше нравятся веселые пьески, кому-то грустные, кому-то живые и яркие, кому-то медленные и певучие. Но педагог, изучив наклонности, музыкальные увлечения и характер ребенка, все-таки должен всесторонне развить его, нау-

чив скрытого и замкнутого ученика играть веселую, энергичную музыку, а живого и активного – медленную и кантиленную.

При выборе программы педагог руководствуется, с одной стороны, художественной ценностью произведения, а с другой – доступностью для понимания ребенка (имеется в виду образное содержание и техническая сложность).

Хороший контакт с инструментом, возможность уверенно чувствовать себя за роялем, ясно и убедительно выражать свои мысли музыкальным языком – вот те задачи, которые относительно ребенка должен ставить в своей работе преподаватель.

Из большого количества музыкального материала для начинающих педагог выбирает те пьесы, которые заинтересуют ребенка, позволят проявлять в работе над ними собственную творческую инициативу.

Начальный этап обучения – это знакомство ребенка с миром мелодических образов, развитие у него элементарных навыков выразительного исполнения, помощь в овладении простейшими игровыми приемами.

Исполняя одноголосные мелодии, ребенок получает первое представление о характере мелодий, фразе, мелодическом дыхании, вырабатывает слуховое различие простейших длительностей. Одновременно с усвоением простых и доступных мелодий ученик постепенно познает принцип нотного письма и запоминает расположение нот на нотоносце. Кроме того, преподаватель занимается с учеником подбором по слуху несложных песенных мелодий.

Работа на начальном этапе преследует две задачи: постепенное усложнение круга мелодических образов и закрепление приобретаемых музыкально-двигательных навыков.

Начиная с приема нон легато, педагог ставит ребенку руку, и торопиться в этом процессе нет никакой необходимости. В сборниках «Фортепианная игра» под редакцией Николаева, «Фортепиано» в редакции Милича и других нотных подборках для начинающих имеются такие упражнения на постановку руки. Первые небольшие пьесы исполняются попеременно каждой рукой в отдельности и являются полезными начальными упражнениями для развития самостоятельных свободных движений каждой рукой. Ученик вслушивается в разный характер секундовых и

терцовых интонаций, большую полноту звучаний половинных нот, глубоко погружая пальцы в клавиатуру.

Следующий этап работы усложняет задачи, так как исполнительский багаж ребенка пополняется приемом легато. В пьесах, таких как «Дед Мороз» В. Витлина, «Марш» У. Гаджибекова, исполнение уже идет тремя пальцами (2–3–4), появляются новые технические задачи. Плавное интонирование штрихом легато должно осуществляться при помощи обобщающего движения руки самостоятельными пальцами.

Пройдя азы игрового приема легато, можно приступить к этапу, включающему в себя 1 и 5-й пальцы. Ориентируясь на ранее усвоенную организацию движений на трех опорных пальцах, педагог должен уделить особое внимание постановке 1 и 5-го пальцев. Дальнейшее усложнение фактуры связано с появлением более объемных интонаций, новых образных характеристик мелодий, мелких длительностей и новых звуковых технических приемов. Здесь можно уже давать первоначальные навыки подвижной легатной игры (например, «Два петушка», «Армянская детская песня»).

Кропотливая работа над динамическими контрастами начинается в таких пьесах, как «Как кума-то к куме», «Вечерком», «Красна девица», «Венгерская народная песня». Знакомство с разнообразием штрихов и динамики, приспособление к игровым приемам можно продолжить в пьесах аналогичного характера.

Теперь остановимся на процессе формирования усложнения репертуара, так как на начальном этапе лучше пройти больше пьес на определенный вид работы, закрепить его, поиграв большое количество разнообразной музыки, дать возможность ребенку хорошо усвоить штрихи и приемы. Следующий этап работы над произведением – исполнение двумя руками одновременно. Ученик знакомится с новой для себя звуковой сферой, обогащенной регистровым разнообразием и усложненной различными приемами пианистической техники. Здесь ему прививаются первые навыки слышания простейшей полифонии и гармонической вертикали, а среди игровых методов исполнения появляется прием овладения самой несложной координацией рук и звуковыми ощущениями.

Появление в программе пьес гамофонно-гармонического и полифонического склада, таких как народно-хоровая подголо-

сочная полифония, а также наличие контрастного сопоставления голосов и самой простой имитационной структуры значительно усложняют восприятие и воспроизведение музыки. Круг задач значительно возрастает, а арсенал «подручных» средств еще совсем не велик. Ребенку сложно уловить содержание полифонической музыки, и на преподавателя ложится ответственная задача объяснить характер и образ пьесы и пробудить интерес ребенка к такой музыке.

Усложнение репертуара влечет за собой и увеличение количества исполнительских приемов. Так появляется новая проблема, касающаяся большого количества учеников – это синхронное звучание левой и правой рук. Для того чтобы закрепить этот навык, необходимо пройти несколько пьес подобного характера – пьес с подголосочной, имитационной полифонией, мелодией в синхронном изложении во встречном или противоположном направлении. Контроль должен быть над точным одновременным взятием звуков правой и левой руками, над одновременным снятием одинаковых длительностей, над четким удержанием длинных нот.

Разнообразие репертуара ученика способствует развитию его музыкального мышления, двигательнo-технических способностей, слуха и чувства ритма. Всестороннее и полноценное освоение им исполнительских навыков поможет ему быстрее ориентироваться в большом объеме музыкального материала.

Что мы подразумеваем под разнообразным репертуаром, и какие его основные черты?

Прежде всего, педагог, продумывая перспективу развития учащегося, должен включить в его репертуар музыку различных стилей, эпох и национальностей. Разнообразные жанры и формы позволят ученику обогатить свои представления о характере и особенностях музыки, а национальные ритмы расширят диапазон образов и представлений, заложенных в музыкальный текст.

Что касается развития ученика в младших классах, то, скорее всего, не стоит штурмовать программные вершины, усложняя репертуар непосильными для ученика произведениями. Безусловно, у ребенка есть свои предпочтения и любимые мелодии, которые он бы хотел играть, но взвешенное отношение учителя к плановому развитию ученика позволит увидеть целесообразность либо несостоятельность такого душевного порыва.

Исполняемый репертуар ученика должен быть ему по силам, т. е. в процессе прохождения произведения учащийся должен демонстрировать полученные умения и навыки, освоенную технику, ясность художественного замысла.

Но необходимо заметить, что вполне допустимо включить в рабочий план произведения повышенной трудности, которое открывало бы для ребенка определенные перспективы, развивая в нем исполнительские способности. Но, во-первых, такое произведение целесообразнее пройти в классе, тщательно отработав сложные места, и, во-вторых, работа должна занять несколько большее время, чем произведения основного репертуара.

Одновременно с этим можно включить в программу более легкую для исполнения пьесу, чтобы ученик смог определить этапы работы сделать самостоятельно, а педагог – вынести некоторые суждения по вопросу качества усвоенного на уроках материала.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Приведите пример репертуарного плана учащегося.
2. Каковы основные задачи педагога при выработке репертуарной политики?
3. Каковы взаимосвязи профессионального роста ученика и грамотного подбора репертуара для него?
4. Опишите задачи педагога при выборе программы для учащегося.

## **3.2. РАБОТА НАД ПЬЕСАМИ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА**

Плановое обучение ученика неразрывно связано с подбором репертуара для его комплексного развития. Произведения различных стилей и жанров способствуют гармоничному освоению учащимся всех пианистических тонкостей и нюансов. Пьесы кантиленного характера позволяют освоить приемы игры, придающие звуку мягкость и пластичность, и обогатить эмоциональную сферу новыми образами и впечатлениями.

Какие задачи ставит педагог, подбирая медленные пьесы ученику, каким образом должна проводиться работа над соответствующим репертуаром?

Задачи, обозначенные в пьесах кантиленного характера, выходят за рамки только технической работы, такой как научиться играть легато, формируя фразы, поднимая пальцы и чувствуя дно клавиши. Медленная, кантиленная музыка – это прежде всего разнообразный мир образов, погружение в состояние покоя и тишины. В силу детской возбужденности и активности, как правило, ребенку это удастся не сразу. Следовательно, постигнуть приемы и образный мир кантилены – большой труд и педагога, и ученика, и этой работе нужно уделять достаточно внимания.

Неторопливость движения, особый характер звукоизвлечения и песенная природа тематизма дают возможность ребенку проявить свои душевные качества. Образная сфера кантиленных произведений значительно обогащена в жанровом отношении, и лирические пьесы становятся понятны и доступны ученику. Музыкальные средства в таких произведениях значительно объемнее в мелодико-интонационном, гармоническом и полифоническом отношениях.

Множество жанровых оттенков, яркость и выпуклость кульминационных фрагментов, объемная линия мелодического развития помогают ученику нарисовать довольно внятную картинку сюжетной линии даже при наличии довольно скромных способностей.

Безусловно, такая музыка требует ритмической гибкости, мягкости, лиричности, также не обойтись без ощущения широкого дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений. Такое исполнение лучше удастся детям с ярко выраженной музыкальностью.

Гармоническое «окружение», оттеняя интонационную выпуклость мелодии, само по себе несет многообразные выразительные средства, нередко является одним из главных способов раскрытия музыкального образа. Это дает ребенку возможность облегчить задачу творческо-слухового восприятия и усвоения драматургии звучащего материала.

Работа над миниатюрами кантиленного характера благотворно сказывается на развитии музыкальности, эмоциональной восприимчивости и художественно-исполнительской инициативы ученика и способствует повышению его интереса к выразительным возможностям музыки. По сравнению с пьесами техни-

ческого плана, они быстрее разучиваются и запоминаются благодаря яркой образности сочинений песенного характера. Многообразная палитра выразительных средств, раскрывающих их содержание, расширяет опыт музыкального восприятия ученика и способствует активизации его творческого воображения.

Соблюдая последовательность действий в работе над подобным музыкальным материалом, педагог добивается от ученика сочетания освоения нотного текста, достижения технического мастерства и создания художественного образа.

Первоначально при знакомстве ребенка с медленными пьесами педагог должен много внимания уделять информативной стороне работы, рассказывая и описывая образ, лежащий в основе сюжета. Но собственное участие педагога ни в коей мере не ограничивает участия в диалоге ребенка. Он должен представить свой образ, предложить свою интерпретацию содержания. И затем совместно можно прийти к характеристике сюжетной линии или образа, заложенного в пьесе.

Зачастую содержание произведения можно связать со словом: пьеса может быть уже названа, и это облегчит ее понимание и интерпретацию художественного содержания; также иногда бывает очень выразительная мелодия, под которую сам собой ложится литературный текст – либо стихотворение, либо яркая ассоциация.

Включение в содержание словесной характеристики поможет яснее понять и конкретизировать создание музыкальной образности. Иногда название или придуманный образ пьесы подчёркивает отдельные детали (так называемые жанровые признаки): наличие самостоятельной, развитой мелодии, вокальную природу её звукоизвлечения, повествовательный характер изложения, присутствие аккомпанемента и некоторую событийность.

Таковы, например, циклы «Детского альбома» П. Чайковского, «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Детской музыки» С. Прокофьева и различные пьесы яркого эмоционального характера. Помимо этого, возможность применить словесное описание может активизировать в ребенке стремление «пропеть» мелодию пальцами, добиться «перетекания» одного звука в другой и связать фразы между собой. Этому соответствуют приемы и физическое ощущение руки, кисти и пальцев, при которых пальцы должны оставаться в постоянном контакте с клавишами.

Вопрос педализации в пьесах кантиленного характера заслуживает особого внимания. Как правило, авторы уже дают собственное педальное обозначение, и педагог должен объяснить ученику, почему именно выписанная педаль наиболее верно и точно помогает найти правильное звучание.

Фактура в кантилене представляет собой очень благоприятный материал для освоения искусства педализации. Запоздывающая и прямая педаль могут быть использованы уже в пьесах П. Чайковского, начиная с самых простых, входящих в его «Детский альбом». В дальнейшем педагог включает в репертуар произведения с использованием более сложных приемов педализации, где уже необходимы интонационная выпуклость мелодии, синтаксическая ясность ее членения, чистота звучания гармонии, где педальные фрагменты чередуются с беспедальными.

При работе над художественной стороной произведения, куда входит и педализация, педагогу необходимо научить ребенка слышать связь педализации не только с интонированием мелодии и сменами гармоний, но и с темпо-динамической стороной исполнения.

Успех в работе над воплощением художественного образа может быть достигнут лишь в случае непрерывного развития музыкальности ученика, его эмоциональной отзывчивости, интеллекта, постоянного совершенствования приёмов его фортепианного туше. Будучи увлечённым содержанием и образами пьесы, ученик более настойчиво работает, совершенствует пианистическую технику, стремясь ярче передать в своём исполнении художественный образ произведения.

Несколько слов хотелось бы сказать по поводу свободы исполнения. Почувствовать характер и настроение пьесы, создать соответствующую интонацию, дыхание, фразы и образ можно только при наличии свободных рук и всего игрового аппарата. Создание певучих фраз, игра мягким разнообразным туше координируется гибкой кистью и стремлением создать форму произведения.

Первоначально это сделать с начинающим ребенком довольно сложно, поскольку он увлечен довольно большим количеством задач и не имеет еще прочно устоявшихся игровых навыков. Но ставить перед ним такие задачи просто необходимо, так как со временем он научится их реализовывать.

И, конечно же, нельзя не сказать о ритме, паузах и свободе дыхания. С первых же занятий над произведениями необходимо настроить ребенка на то, что кантиленная музыка предполагает особое отношение к ритму. С одной стороны, есть абсолютно четкие правила, которые гласят, что ни в коем случае нельзя позволять себе ритмические вольности, так как это грозит нарушением ритмической дисциплины, а соответственно, и метро-ритмическим хаосом. Но, с другой стороны, педагог понимает, что в медленной музыке можно дать ребенку возможность послушать звучание чуть дольше положенного, где-то повести вперед, чтобы не растерять фразировку, дать возможность прислушаться к собственному дыханию и услышать, как дышит музыка.

Одним словом, свобода ритмического рисунка вполне допустима, но с одной оговоркой – неусыпный контроль педагогического уха и мера в ритмической свободе ученика.

И наконец, рассмотрим вопрос о паузах и ферматах, так актуальный в медленной музыке. Еще Ф. Лист указывал, что паузы и ферматы не есть дети произвола, что они являются показателем определенных авторских намерений, с которыми исполнитель не может не считаться. Продолжительность пауз и фермат прежде всего зависит от звукового контекста, в котором они находятся. Они могут служить разделом между отдельными частями эпизодов, могут создавать напряжение, а могут и способствовать постепенному угасанию звука. В данном случае продолжительность паузы или ферматы будет диктовать художественный замысел произведения.

Научить ребенка понимать смысл пауз и фермат, дослушивать их до конца, заставить публику слушать паузу вместе с ним – это колоссальная работа педагога. Но, начав следить за свободой дыхания в маленьких пьесах, этот навык найдет свое применение в других многочисленных жанрах и формах. Овладев возможностью слышать паузу, пианист заставит сопереживать вместе с собой и публику, которая по достоинству оценит такого исполнителя.

Еще одной особенностью кантиленных пьес является многоплановая фактура, где могут сочетаться унисон, гомофонный склад изложения и полифонические элементы. Задачи, стоящие перед такой работой ученика, отнюдь не сводятся к быстрому пе-

реключению внимания и перестройке игрового аппарата, а коренятся в приобретении навыка протяженного и горизонтального мышления. Как правило, это произведения уже более развернутых форм, и исполняются, когда ученик уже обладает определенными пианистическими приемами и опытом исполнения кантиленной и полифонической музыки.

Таким образом, на примере медленной, певучей и спокойной музыки учащийся приобретает ценнейший опыт глубокого проникновения в суть произведения, так как к этому располагает сама музыка. Он учится активизировать пианистические возможности, расширяя фактурный и стилистический диапазон. Ученик обогащает палитру своих педальных основ, учится придавать звучанию тончайшие оттенки, и, наконец, расширяется диапазон его мышления, так как кантиленная музыка позволяет рассматривать образ более многопланово и объемно.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каковы задачи педагога в работе над кантиленой?
2. Опишите особенности работы над туше.
3. Каковы задачи в работе над формой и образом?
4. Какова роль пауз и фермат в кантиленной музыке?

### **3.3. ПЬЕСЫ С ЭЛЕМЕНТАМИ ПОЛИФОНИИ**

Структуру любого музыкального произведения составляют, как известно, мелодия и фактура. Фактуру можно разделить на гомофонно-гармоническую и полифоническую. Работать над фактурой ученик начинает с первого года обучения. Вслушиваясь в музыкальные голоса, он учится вести голосоведение и строить звучание на разных динамических уровнях.

Работа над полифонической фактурой начинается с простейших пьес, где правая рука ведет мелодический голос, а левая лишь дополняет тему. Приучая ребенка слушать ведущий голос в одной руке, просим его интонировать и тему другой, объясняя, что любой голос способен существовать самостоятельно, независимо от их количества. Этим объясняется и весь синтаксис полифонии.

В процессе знакомства с полифоническим репертуаром необходимо на отдельных примерах показать характерные приемы, простейшие сочетания полифонического изложения и объяснить ученику, что полифоническая музыка является очень выразительной и содержательной.

В чем трудность исполнения полифонической музыки?

При работе с полифонией в двух руках одновременно или почти одновременно звучат равноправные темы. Нет того момента передышки, где внимание ребенка могло быть сконцентрировано на чем-либо одном, где другой голос имел бы второстепенное значение. Сложность составляет способность пианиста слышать и воспринимать как отдельные элементы фортепианной ткани, т. е. горизонталь, так и единое целое – вертикаль.

В репертуарном наборе ученика работа над полифонией является одним из сложнейших звеньев. Серьезный подход к работе с такими пьесами, умение одновременно охватить массу задач – это труд педагога. Не стоит форсировать темп прохождения полифонических пьес, следует добиваться точного исполнения всех стоящих задач.

Особая роль в школьной программе отводится изучению кантиленной полифонии. В репертуар ученика входят полифонические обработки для фортепиано народных лирических песен и несложные кантиленные произведения.

Занимаясь над такими пьесами, ученик приобретает навыки хорошего голосоведения и владения эпизодическим двухголосием в партии отдельной руки, а также контрастными артикуляционными штрихами, он учится слышать и ощущать целостное развитие всей формы.

Детям в первые годы обучения нередко приходится многократно объяснять, каково значение того или иного голоса, как он должен звучать. Приходится добиваться правильной фразировки, нужного характера звучания, четкого выполнения всех штрихов и тембрового разнообразия. Большое внимание педагог уделяет выработке соответствующих навыков и напевности голосов.

Особое внимание к точности голосоведения заставляет тщательным образом контролировать аппликатуру. Подмена и перекалывание пальцев, удержание голосов поначалу кажутся ребенку трудными. Но пренебрежение верной аппlikатурой при-

водит к неверному исполнению авторского текста, поскольку ребенок не в состоянии удерживать нужные звуки, не имея системы знаний в данной области. Внимательное отношение к аппликатуре даст ученику возможность качественно и в меньший временной отрезок справиться с произведением, избежав переучивания неверных пальцев.

Контрастное голосоведение главным образом встречается при изучении полифонических произведений И.С. Баха. Как правило, это пьесы из «Нотной тетради А.М. Баха». Знакомство с характерными для Баха структурами непрерывного, метрически однотипного движения голосов является новой ступенькой в овладении полифонией. Например, в «Маленькой прелюдии» до минор из второй тетради трудность составляет сохранение непрерывности движения мелодического рисунка на фоне мелодии другого голоса.

Большую трудность для учеников в деле освоения полифонической фактуры представляет имитационная полифония, или каноны, где в точности вторая рука вторит первой. И задачей ученика становится охват вниманием ряда исполнительских задач и готовность их осуществить.

Значительная роль в подобных произведениях отводится динамике. В полифонии Баха основную звуковую структуру составляет архитектурная динамика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим «освещением». Так, во многих полифонических пьесах подобного вида яркость и звучность эпизода заменяется на аналог тихого и прозрачного звучания. В то же время горизонтальное ведение голосов периодически включает небольшие динамические колебания. В интерпретации некоторых редакторов встречается волнообразное динамическое построение. Но, наверное, более правильно было бы соблюдение динамической нюансировки, свойственной времени написания этих произведений. Такое исполнение больше бы соответствовало замыслу авторов и стилю эпохи того времени.

Работа над инвенциями и фугеттами является частью работы над имитационной полифонией. В отличие от контрастного двухголосия здесь каждая из двух полифонических линий часто обладает устойчивой мелодико-интонационной образностью.

При сопоставлении структурной и выразительной сторон тематического материала слух ребенка приспособливается к восприятию многоуровневого музыкального изложения. Одновременно с этой задачей педагог тщательно работает с учеником над артикуляцией.

Вообще артикуляции в полифонии необходимо отвести весьма существенное место. С первых же занятий над пьесами необходимо приучать слух ученика к четкому и активному звукоизвлечению. Именно слуховой опыт в вопросах артикуляции в дальнейшем не позволит превратить полифоническую фактуру в «кашу», где все голоса путаются друг в друге и смысл произведения искажается до неузнаваемости.

Исполнение полифонического произведения требует от ученика максимальной психологической мобилизации, поэтому важно выработать у него внутреннюю слуховую настройку на основной темп, который он должен почувствовать с первых звуков. Выбор неверного темпа во многом усложнит задачи исполнителя. Если это будет излишне живой темп, то справиться со всеми перипетиями, составляющими исполнительские приемы и достижение образной точности, будет весьма проблематично. Излишне замедленный темп не позволит ученику объединить фразы в единое интонационное построение и достичь более точной образной характеристики. Выбор темпа во многом исходит из ощущения жанрового строя и характера всего произведения.

Каким образом происходит работа над произведениями полифонического склада?

Прежде всего необходимо разложить пьесу на определенные смысловые отрезки. Преподаватель должен разъяснить музыкально-смысловую и синтаксическую суть темы и противосложения в каждом выбранном отрезке. Одновременно объясняются приемы работы, характер голосоведения и значение каждого из выделенных разделов в общей структуре произведения.

Поняв характер темы, способы ее звукового решения, учащийся стремится подобрать свои пути реализации данных задач. Приспосабливаясь к характеру тематического материала, он вместе с педагогом подбирает наиболее целесообразную аппликацию, позволяющую не прервать мелодическую фразу, работает над артикуляцией, динамикой и фразировкой. Одновременно с

темой ученик работает аналогичным образом над противосложением и интермедией.

Когда работа по частям будет закончена, необходимо компоновать фразы, укрупняя смысловые эпизоды и готовясь к игре целиком. Выбирается подходящий для данного этапа работы темп, и задачи решаются в более живом темпе. Окончательный вариант работы над полифонией должен представлять произведение, полностью соответствующее стилю, жанру и эпохе композитора.

Научить ребенка любить полифоническую музыку и понимать ее – это серьезная работа педагога, закладывающего фундамент в области овладения полифонией. Сложный музыкальный язык и весьма абстрактные художественные образы полифонических произведений должны стать для учащегося привычными и понятными. Следует помнить о том, что работа над полифонией приносит большую пользу в области технического мастерства и дает незаменимые навыки для развития гибкости кисти и пальцев, а также для музыкально-исполнительской подготовки в целом.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Обозначьте роль полифонии в формировании музыкального мышления ученика.
2. С какими видами сложностей встречается ученик при работе над полифонией?
3. Назовите виды полифонии и методы работы над ними.
4. Какова роль аппликатуры в полифонической музыке?

## **3.4. РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ**

Более способные ученики начальной школы в конце первого года обучения могут приступить к изучению произведений крупной формы – вариаций, сонатин. Эти формы предполагают наличие у ребенка определенных технических навыков, умение удержать форму произведения целиком, а также способности перестроиться с одного образа на другой, не ломая общую структуру произведения и не теряя единой драматургической линии.

Прежде чем приступить к произведениям крупной формы, педагог должен объяснить ребенку, что это за форма, по каким принципам она строится, каковы закономерности, в чем трудно-

сти. Помощь нужна также в раскрытии круга образов, в создании различных по характеру тем. Как правило, в произведениях крупной формы ребенок сталкивается с техническими трудностями. Педагогу, учитывая предстоящие трудности, следует дать ученику упражнения или этюд на аналогичный вид техники.

В сонатинах для начинающих уже встречаются элементы альбертиевых басов. Здесь требуется объяснение, как исполнять этот вид аккомпанеента, каким образом надо поучить трудное место, чтобы избежать мышечного зажатия руки.

При работе с вариациями основная трудность заключается в том, чтобы сделать каждую вариацию индивидуальной, не нарушая целого восприятия музыки. Как правило, в вариациях присутствует медленная часть, возможно даже с элементами полифонии. Стоит обратить особое внимание на звучащую кантилену, на выстраивание фразы, на мягкость звука.

Очень важным моментом при работе над вариациями является наличие единого темпа на протяжении всего произведения. Различие характеров вовсе не означает темпового хаоса. Если звучит быстрая вариация – длительности нот в ней уменьшаются. Чем медленнее темп, тем длиннее длительности. Тем самым темп всех вариаций един, возможны только смены характеров за счет штриха, динамики, нюансировки и т. д.

Таким образом, продумывая и отбирая репертуар для ребенка младших классов, преподаватель стоит перед важной и сложной задачей – заложить в ребенка основы для свободной игры, следя за посадкой и контактом пальцев с клавиатурой, а также научить его мыслить во время исполнения. Его игра должна представлять осмысленное законченное повествование, а не превращаться в механический процесс.

Яркая эмоциональная восприимчивость детей младшего школьного возраста, гибкость их приспособления к двигательным навыкам позволяют целостно развивать музыкально-слуховую и техническую сферу в их единстве, начиная с первого года обучения.

Развитие учащихся 1–2-х классов проходит тем успешнее, чем доступнее для них средства и методы педагогического воздействия. При отсутствии у ребенка музыкальных представлений основная роль в методике должна отводиться систематической

подготовке его к восприятию и пониманию новых музыкально-слуховых и музыкально-грамматических явлений.

Столь же важна и последующая стадия – закрепление в процессе урока формирующихся музыкальных представлений, двигательных приемов и навыков. Принцип комплексного развития музыкальных и двигательных способностей – основа начального обучения пианиста. Вместе с тем уже первые этапы воспитания музыкального мышления ребенка связаны с необходимостью современного развития элементарных основ мелодико-интонационного, полифонического, музыкально-ритмического и гармонического слышания. Точно так же при формировании техники юного пианиста необходимо соблюдать принцип естественного усвоения двигательных навыков.

Творческая и методическая подготовка педагога к учебным занятиям тем полноценнее, чем глубже и доступнее он может раскрыть ученику образное содержание произведений, выразительность их музыкального языка, чем быстрее поможет найти пути преодоления исполнительских трудностей.

Изучение пьес малых форм, как правило, не вызывает у ребенка затруднений в трактовке, да и вопросы формообразования при помощи грамотных действий педагога тоже вполне решаемы. Что касается сонатной формы, то здесь нужны иные качества пианистического подхода и слухового контроля. Сопряжено это в первую очередь с необходимостью целостного охвата музыки на достаточно протяженных для ребенка интервалах звучания, со слышанием горизонтали музыкального построения и способностью быстро перестраиваться с одного вида технических групп на другие.

Изучение произведений крупной формы начинается с конца первого класса. Это небольшие сонатины и вариационные циклы, в основе своей состоящие из темы и двух вариаций. Какие задачи должен ставить перед учеником преподаватель, и какие качества пианизма развивают произведения крупной формы?

Сонатное аллегро (а именно эта форма лежит в основе сонатного цикла первых частей, которые проходят учащиеся) предполагает наличие смены образного строя партий (в самых простых сонатинах их может быть две, в произведениях чуть сложнее – три). В легких сонатинах главная и побочная темы не име-

ют большого образного, тематического и фактурного контраста, иногда даже дополняют друг друга, но, тем не менее, во второй теме может измениться фактура, может быть другая динамическая линия, и эти факты уже представляют определенную трудность для ребенка.

Сложность в работе над крупной формой составляет и ритмическое разнообразие тем, которое придает особую яркость и выразительность образам. Именно вариантность ритмических комбинаций создает многогранность образа, составляющего основу содержания музыкального произведения.

В сонатинах начального этапа ознакомления таких композиторов, как Гедике, Мелартин, основу составляют две темы, и контрастом служит только изменение ритмического рисунка. Сонатины Кабалеvского, Жилинского, Щуровского, Кулау и другие состоят уже из трех тем и разрабочного эпизода.

Для того чтобы ребенок мог достичь большего понимания образов, композиторы прибегают к приему мелодизации фактуры, применение которого является активным средством воздействия на слуховое восприятие ученика. Как правило, образно-эмоциональному строю этих произведений присущи ритмическая четкость, определенная моторика, строгая закономерность чередования фактурных приемов и штрихов. И перед учащимся стоит задача – выявить единство и контрастность исполнительских приемов игры и подчинить их своему аппарату.

Проходить сонатные циклы следует поэтапно, осваивая все принципы отдельно взятой темы, например главной, и разбирая трудности и пути их преодоления. Педагог объясняет механизмы работы над тем или иным видом технической трудности и соотносит эту работу с нахождением объекта смыслового содержания. Главная, побочная и заключительная партии в основном не слишком технически разнятся друг с другом, тематический же контраст, и, следовательно, пианистические приемы у них разные. Несмотря на это ученик должен достичь единства в контрасте этих тем, так как ему необходимо ощутить различные грани одного и того же образа.

Освоение формы сонатного аллегро является для ученика едва ли не главной проблемой во всей работе над крупной формой, так как помимо задачи единства образа существуют еще задачи единства темпа и выдерживание стиля композитора.

Сонатины технического характера таких композиторов, как Клементи, Диабелли, Кулау и др., четко разграничивают музыкально-смысловую и структурно-синтаксическую стороны основных тем. В таких произведениях эмоциональная суть каждой партии выражается через мелодико-ритмическую образность. Как правило, тематизм партий выражен различными пассажами, контрастирующими лишь фактурно. Такие темы раскрываются через разнообразие артикуляционных штрихов и изменение ритмо-интонационной сферы. В результате работы над такими произведениями ребенок учится гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи.

С теоретической точки зрения ученику уже на первом этапе работы с крупной формой необходимо вооружиться знаниями о строении части, а также он должен узнавать темы в разработочных эпизодах для того, чтобы понимать степень и методы их развития.

Отдельного внимания требуют сонатины и сонаты Гайдна, Моцарта и Бетховена. Этим композиторам принадлежит ведущее место в работе над крупной формой. Здесь мы уже наблюдаем сложные для учащегося явления контрастности внутри партий, где в одной теме могут соприкасаться оттенки различных настроений, выраженные не только в образно-эмоциональной сфере, но и в фортепианной фактуре. Не проработав до мелочей образные и технологические исполнительские приемы, преподаватель не может претендовать на понимание учеником структуры развития разработочного эпизода, а в дальнейшем и усвоения репризы.

Трудность состоит еще в том, что музыкальный материал у разных авторов развивается у каждого по своим законам, и основная задача педагога заключается в том, чтобы научить ребенка это понимать, дать ему полную картину стилистического, фактурного и образного разнообразия венских классиков.

Раскрывая стилистические особенности автора, педагог не может обойтись без сравнительной характеристики всех трех представителей венской школы. Музыкальные фрагменты, исполненные наставником, будут служить более показательным и наглядным примером звучания живой музыки после теоретических объяснений.

Преподаватель, работая с учеником над произведениями, требующими определенной технической оснащенности, должен предварительно пройти произведение самостоятельно, разобравшись в технических сложностях. Тогда и показ будет более эмоционален, настроен на демонстрацию драматургического содержания, а не на преодоление ряда технических проблем.

Проблематика сонатин венских классиков определяется во многом развитым чувством ритмической мерности движения. Частая смена фактурного изложения провоцирует возникновение темпо-ритмических трудностей. Наличие пульсации, контроль метро-ритмической стороны исполнения придают музыке стилиевые и жанровые черты и определяют характер произведения. Чувство метрической пульсации воспитывается педагогом с первых лет обучения, и снисхождение и уступки в вопросах ритмической организации грозят в дальнейшем разбалансировкой темпового движения и потерей формы.

Как развить в ребенке дирижерское начало? Как приучить его дослушивать до конца музыкальные построения? Прежде всего, задаем ученику пульсацию и определяем длительности, которыми он должен овладеть, чтобы не потерять темповое управление. Как правило, это мелкие длительности, но такие, чтобы было удобно с ними работать. Они лежат в основе всего ритмического рисунка произведения и являются цементирующей основой темпа.

После прохождения определенного рубежа работы, когда ритм укладывается и становится для ребенка органичным, можно укрупнить пульсирующую единицу. Соответственно, увеличится темп, появится легкость звучания и изменится характер музыки.

Работа над увеличением ритмических группировок вырабатывает у учащегося дирижерское начало и позволяет научиться «предслышать» дальнейшее развитие музыкального сюжета. Увеличение ритмообразующей единицы может быть укрупнено от восьмой длительности до такта. Счет по тактам для ребенка – это как фигуры высшего пилотажа для летчика, это уже искусство слышать, воспринимать и воспроизводить музыку целиком.

И еще несколько слов о темпе. Работа над крупной формой в классе предполагает, помимо формообразующих и технических

задач, четкое знание темпа, ведь именно он определяет характер произведения и дает точное описание образным характеристикам. Чуть медленнее темп – и уже образ может быть более сентиментален или романтичен; чуть живее – это вброс излишней дозы адреналина и появление не всегда уместного нерва в теме.

Теперь остановимся на вариационных циклах. Как правило, в основе вариаций лежат песенные мотивы, и композиционные приемы варьированного изложения тем развиваются двумя путями. Первый – это наличие жанровых вариаций, имеющих лишь косвенное родство с темой, и второй – это сохранение интонационной основы темы. Исходя из этого и ведется работа над структурой вариационного цикла.

Для того чтобы понять и определить исполнительские задачи, надо в каждой из вариаций найти черты интонационно-ритмического, гармонического и фактурного сходства либо жанрового различия с темой. Тема может быть изменена в структурном или гармоническом отношении. Она может обрасти новыми артикуляционными приемами. В данном случае предстоит работа над особенностями штриха и аппликатуры, способствующими наиболее точному попаданию в образ.

Вариации могут содержать различное жанровое начало. В таком случае контраст, выраженный проникновением в стиливую канву другого образного строя, несет в себе освоение иных фактурных приемов и новой образности. В репертуаре учеников средних и старших классов вариационные циклы уже содержат среди прочих медленную вариацию. Главное правило – это сохранение темпового единства, безусловно, при владении кантиленой и мягким, певучим туше.

Итак, работа над крупной формой прежде всего развивает у учащихся чувство формы, дает понимание и возможность воплощения образа через призму различных стилей и жанров. Произведения крупной формы обогащают исполнительский арсенал пианиста различными видами технических и фактурных комбинаций, позволяют настроить ученика на единство метрической пульсации, развивают у ребенка дирижерское начало и, наконец, позволяют расширить способы и приемы описания музыкальной картинке путем освоения приема контрастности и сопоставления различных граней одного и того же образа.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каковы роль и место крупной формы в репертуаре учащегося?
2. Назовите трудности в работе над крупной формой и расскажите о способах их преодоления.
3. Какова специфика работы над сонатинами?
4. Расскажите о вариациях, их структуре и способах работы.
5. Каковы основные этапы работы над сонатной формой и вариациями?
6. Каково значение ритма в произведениях крупной формы?

### **3.5. ПЬЕСЫ ПОДВИЖНОГО ХАРАКТЕРА**

Основные темы образного строя, используемые в технических пьесах, имеют жанровые корни, поэтому их музыкальный язык понятен и доступен детям младшего школьного возраста. В произведениях моторного склада, как правило, простая гомофонная фактура и несложные художественные образы. Разнообразие составляют жанры и технические приемы исполнения.

Связующим звеном таких миниатюр можно считать определенную остроту ритмической пульсации, частые смены штриховых комбинаций, яркий динамический контраст и доступность формы.

В данных пьесах освоение ритма, темпа и двигательных навыков происходит в полном единстве. Именно технические произведения позволяют учащемуся понять и осознать связь приема звукоизвлечения и пальцевой активности от темпа. Медленный темп на первых этапах разучивания предполагает более глубокое прикосновение и проникновение в клавишу. Ускорение же темпа позволяет облегчать прикосновение, добавляя артикуляционную активность.

Педагогом должно быть полностью продумано техническое развитие ученика и, исходя из этого, подобран его репертуар. Педагог в данном случае руководствуется не только художественными достоинствами выбранных пьес, но и задачами развития технической базы и устранения в пианизме технических проблем.

Гибкость ученика в усвоении технических приемов позволяет педагогу ориентироваться в качестве игровых комбинаций,

необходимых ребенку при закреплении формирующихся технических навыков. Подбор пьес с повторяющимися техническими фигурами помогает ученику основательно усвоить сложную игровую комбинацию.

Максимальная польза от подвижных пьес извлекается тогда, когда педагог обращает внимание не только на технические сложности, но и на другие нюансы произведения, такие как качество звука, детализация голосоведения, фразировка, даже в самых элементарных технических фигурах. Все это сопутствует успешному преодолению технических неудобств.

При работе над техническим репертуаром ученик должен понять, что достижение нужной беглости и ловкости, необходимой в каждой конкретной пьесе или этюде, – не цель, а лишь средство для качественного и выразительного исполнения сочинения.

Работу над пьесами ученику полезно начинать со специального технического разбора, т. е. выяснения особенностей фактуры, характера пассажей, моментов стыковок мелодических и пассажных фигураций. Выяснив на начальном этапе работы некоторые важные вопросы, касающиеся звуковой окраски, пульсации движения, элементарных нюансов, а также технических средств, которые следуют из характера и раскрывают образное содержание музыки, мы вооружим ребенка комплексом знаний, помогающих в его самостоятельной работе дома.

Однако от первого прикосновения к пьесе до концертного исполнения нужно довольно большое количество времени. И именно в процессе разучивания произведения ослабляется интерес ученика к данному произведению и к музыкальным занятиям в целом. Интерес ребенка нацелен на скорейшее получение результата при минимальных затратах физических сил и психической энергии, а разучивание, детализация и оттачивание исполнительских приемов требуют однообразной и кропотливой работы. И на данном, самом продолжительном и важном, отрезке работы необходимо избавить ученика от ощущения однообразия, сделать так, чтобы труд доставлял радость, а время занятий проходило незаметно и с удовольствием.

Как этого достичь? Существует очень простое решение – научить ребёнка работать с инструментом, т. е. наполнить процесс осмысленными, интересными и доступными заданиями. Так-

же индивидуальный подход к каждому ребенку позволит педагогу выбрать необходимые способы работы и более действенные и доступные пониманию ребенка механизмы интеллектуального воздействия.

Как уже говорилось ранее, пьесы подвижного характера не лишены жанрового разнообразия. Это танцы, такие как польки, мазурки, это марши, вальсы и другие звукоизобразительные миниатюры. Как правило, эти формы уже состоят из трех частей, и ребенок должен продемонстрировать понимание этой структуры.

Помимо этого, возвращение от среднего эпизода, пусть еще недостаточно контрастного, но все же имеющего свою мелодику, к теме первого раздела обязывает ученика восстановить характер, моторику и образную сферу. Объединение разделов в целое формообразующее построение вызывает у учащихся определенные затруднения, но при верном подходе к занятиям вырабатывает ощущение темпо-ритмической целостности, которое способствует освоению навыков мелкой моторики.

Какие задачи стоят перед педагогом и учеником в деле усвоения технологических приемов игры?

Первое – это выбор средств для работы над технически сложным местом. Это может быть комплекс средств, состоящий из представления звучания и формирования пианистического приема.

Второе и не менее важное – это определение задач по усвоению и развитию различных сторон мелкой техники. Это упражнения, этюды, цепочки технических комбинаций, позволяющие приспособиться к неудобному месту и найти комфортное для себя положение руки и корпуса.

Следующая задача – это выбор ритмических, темповых, динамических и артикуляционных средств. Нельзя превращать работу над музыкой в бездумное, неанализируемое проигрывание с отсчитыванием количества сыгранных повторов. Все без исключения повторения должны иметь цель и контролироваться головой.

Важным моментом в двигательном усвоении исполнительских приемов является перефразировка пассажа или поиск более удобной игровой комбинации. Зачастую такой прием имеет успех, и пассаж, над которым приходилось ребенку долго трудиться, становится удобным и больше не вызывает психологического дискомфорта.

Вопрос аппликатуры в подвижных пьесах нельзя оставлять без внимания, поскольку согласование аппликатурных приемов с мелодико-интонационным и синтаксическим строением пассажа является одной из предпосылок его двигательного-технического ресурса.

Говоря о технических произведениях, мы прежде всего имеем в виду темп. Он определяет характер, задает настроение и выявляет жанровость пьесы. К темпу педагог ведет ребенка постепенно, по мере усвоения им технических способов игры. С увеличением темпа облегчается прикосновение, удлиняется фраза и укрупняется динамика. Если в медленном темпе ребенок играл выпукло, нарочито выразительно, динамически ярко и контрастно, то быстрый темп предполагает наличие у ученика других навыков при комплексе вышеперечисленных приемов. Это – укрупнение динамических построений, большее однообразие в исполнении схожих между собой технических формул и масштабность мышления при работе над формой пьесы.

Темп произведения заставляет ставить еще и художественные задачи, которые во многом помогают справиться с техническими неудобствами. Наличие художественно-звуковых задач позволяет заниматься поиском различных способов прикосновения к клавиатуре, что способствует обогащению пианистической базы учащегося.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Опишите образный строй и жанровые корни пьес подвижного характера.
2. Каковы технические трудности в пьесах подвижного характера?
3. Каково значение аппликатуры в пьесах подвижного характера?
4. Назовите методы усвоения технических приемов игры.

### **3.6. СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА**

Каждый опытный педагог, занимающийся с учениками не один год, знает, что без технического оснащения, без развития беглости пальцев практически невозможно донести и раскрыть содержание любого произведения. Иногда понятие «техника»

связывается лишь со скоростью, силой и выносливостью в фортепианной игре. Необходимыми свойствами техники признаются также чистота и отчетливость исполнения. Но такой взгляд на данный вопрос крайне ограничен.

Понятие «техника» неизмеримо более широкое и включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Понятие «технические ресурсы» более широкое, нежели беглость и скорость. Это прежде всего верные пианистические приемы, способствующие удобству исполнения различных фактурных комбинаций, являющиеся органичными для исполнителя и помогающие раскрытию содержания произведения. Вне музыкальных задач техника не может существовать.

Фортепианное исполнительство ставит перед пианистом самые различные задачи: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, а также владения всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре. Техническое совершенство пианиста – это еще и его воля. По словам И. Гофмана, «техника без музыкальной воли – это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству» [4, с. 18].

Таким образом, отводя понятию «техника» весьма широкий смысл, мы понимаем под ним сумму необходимых средств, позволяющих передать музыкальное содержание, и считаем, что всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания.

Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать. Представляя себе звучание произведения, музыкант уже в своем воображении видит произведение в деталях, чувствует и понимает его стилистические особенности, темп, характер и прочее. И сиюминутные задачи пианиста – учить медленно и крепко – не должны уводить его от музыкального идеала. Только тогда многочисленные тернии, встречающиеся на пути пианиста и кажущиеся непреодолимыми, окажутся пройденными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной.

Следовательно, соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста сводится сначала к пониманию музыки,

а затем в процессе технической работы – к дополнению художественными красками основной идеи произведения.

Закономерен вопрос: почему одни пианисты обладают совершенным техническим арсеналом, когда другие не только не достигают таких высот, но не могут ровно сыграть простой пассаж или добиться, чтобы аккомпанемент в произведении звучал тише мелодии? Где скрываются технические способности музыканта и что помогает или препятствует их развитию?

Ответов на этот вопрос множество, среди которых: «у пианиста большие, хорошие руки», «он очень много занимается, поэтому и добивается нужного результата»; нередко лавры технического оснащения ученика отдаются его педагогу, грамотно построившему процесс развития пианиста.

Безусловно, все эти доводы не беспочвенны, но это только часть успешного развития музыканта. Ни трудолюбие, ни хороший педагог, ни большие, удобные руки сами по себе не превратят обычные, пусть грамотные и кропотливые, занятия в комплекс технически совершенного исполнения. Поэтому главным в развитии техники все же является сочетание ряда способностей.

Среди прочих на первом месте назовем музыкальный талант пианиста, его художественные потребности. Это комплекс способностей, позволяющий музыканту сыграть наилучшим, несовершеннейшим образом. Его стремление к исполнительскому идеалу не позволяет мириться с техническими недостатками, соответственно, рождает высокую интенсивность и трудоспособность, граничащую с самозабвением.

Существует цепочка причинно-следственных связей, выявляющих сущность технической одаренности. Прежде всего это внутреннее слышание и представление пианистом звучания музыкального произведения. Такое слышание ведет к постоянному анализу собственного исполнения и рождает изобретательность в преодолении трудностей и своих недостатков. Каждый момент игры такого музыканта дает ему неизмеримо больше, чем другому, он быстрее приобретает различные навыки и умения.

Говоря о комплексе технических способностей, нельзя не отметить физиологические качества рук пианиста. Игра на рояле выдвигает определенные требования к физическим параметрам рук: их величине, силе, эластичности и т. д. По мнению большин-

ства специалистов, для успешного развития техники пианиста необходимо свободное владение октавой, а также обладание так называемой пальцевой растяжкой, чтобы можно было без особого напряжения брать четырехзвучные или пятизвучные аккорды. Это и называется в фортепианной педагогике профессионально пригодными руками.

В комплекс технически виртуозной игры входят также слухо-двигательные психические связи музыканта. Исполнение на любом инструменте невозможно без предваряющих его мысленных представлений о данном музыкальном тексте. Музыкальный образ сначала запечатлевается в слуховой памяти, а затем в нужный момент воспроизводится в реальном звучании определенной последовательности: мозг – движения рук – звучание на инструменте.

Теперь несколько слов о слухе. В понятие слуховых способностей входит ряд компонентов, таких как звуковысотность, гармонический и тембровый слух, а также чувство ритма. Анализируя способности крупных виртуозов, специалисты пришли к выводу, что они, помимо прочего, обладают слухом, все составляющие которого высокоразвиты и находятся в гармоническом единстве. И очень существенным моментом является способность слуха ясно и отдельно воспринимать всю музыкальную ткань, все звуки быстрого музыкального потока.

Таким образом, способность конкретного восприятия музыкальной ткани превращается у профессионала в способность управлять своими игровыми движениями. А точность и скорость игры зависят от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант не может обладать «скоростным» слухом, то его пальцы, как бы много их не тренировали, склонны выходить из повиновения и совершать ошибки.

Стимуляцией активности рук является потребность музыканта в полном подчинении волевым приказам мозга. Заповедание таких приказов и их нечеткое осознание превращается в невнятность или ошибочность звукоизвлечения. Наблюдения показывают, что при ослаблении или утере слухового внимания происходят сбои. Часто в голову лезут посторонние мысли, и теряется четкая драматургическая канва.

Момент исправления ошибки или неточности, возникших в результате такого сбоя, обнажает механизм прямого влияния

слуха на действия рук и является доказательством наличия связи между приказами мозга и способностью рук быстро подчиниться таким приказам.

Подводя итог вышесказанному, мы можем констатировать, что способности к виртуозному владению техническими приемами – это совокупность данных, включающих в себя мышечно-двигательные возможности, художественные представления и predisposedность психики к воспроизведению любых исполнительских навыков.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Что такое техника?
2. Каково влияние технических способностей музыканта на уровень его профессионализма?
3. Опишите разницу в понятиях «техничность» и «виртуозность».
4. Каково влияние слухового контроля на качество исполнения?

### **3.7. РАБОТА С УЧЕНИКОМ НАД ТЕХНИКОЙ**

Считается, что фундаментом современной техники является контакт с клавиатурой, под которым следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через кончик пальца с клавишей. Одним словом, это умение направить вес руки в клавишу и пользоваться весом свободной руки. Контакт с клавиатурой первоначально может быть нарушен в момент, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара.

Игра на рояле требует от музыканта крепких, активных пальцев, которые станут основой для приобретения всего многообразия технических приемов. Только пальцевый удар придает быстрым последовательностям ясность и блеск. Такая работа сопряжена с занятиями в медленном темпе высоко поднятыми пальцами и активизацией их при опускании на клавишу. Данный прием «прописывают», когда надо научить ученика активности пальцев в сочетании со свободой руки. Работа над звуковой ясностью и пальцевой активностью – это лишь предпосылка игры на рояле, а не сама игра. При занятиях такими упражне-

ниями никак не обойтись без четкого контроля со стороны головы, и внимание над происходящим не должно быть утеряно ни на миг.

Усвоить основные приемы пальцевой техники становится главной задачей педагога на начальном этапе работы с учеником. Именно пальцевый удар, а не подмена его различными движениями руки является альфой и омегой в развитии пальцевой активности и самостоятельности.

Необходимо научить ученика упражняться в быстроте пальцевого удара при полной свободе. Упражнения над независимостью каждого пальца должны подчиняться основной задаче – максимально сильные пальцы при свободной руке. Но такая работа, как правило, проводится только в медленном темпе. В быстрых же темпах высокий подъем пальцев вреден, так как забирает много времени и препятствует беглости.

Как только ученик осваивает определенные приемы и навыки, в его репертуаре появляются относительно подвижные произведения. Это пьесы, этюды и сонатины, где главной задачей становится новая для него область – области техники. Во многом правильная постановка руки, округлая кисть и приподнятый первый палец способствуют более качественной работе в деле освоения технических приемов, но нередки случаи, когда дети приспособляются к своему аппарату и играют довольно бегло при более вытянутых пальцах.

Общеизвестно, что технические пьесы нужно исполнять собранной рукой, подобранными и нацеленными пальцами, где каждый палец должен быть точно нацелен на середину клавиши, и внимание исполнителя контролирует постановку первого пальца, так как именно его положение в значительной степени влияет на ровность пассажей.

Знакомясь с пьесами технического характера, параллельно необходимо вести работу над гаммами, что, в свою очередь, облегчит преодоление трудностей в пьесах. Хорошим подспорьем в развитии беглости являются упражнения Ганона, которые способствуют развитию пальцевой техники и звуковой четкости. Но следует сказать, что работа над техническими упражнениями, этюдами и гаммами притупляет слуховую бдительность и превращается в механическое проигрывание, а впоследствии –

в «забалтывание». Поэтому главной задачей педагога становится забота о постоянном контроле головы и повышенное внимание к тому, как ученик преодолевает технические проблемы – механически или анализируя процесс игры.

В фортепианной практике не существует такого способа работы, где бы ни участвовал момент анализа и контроля. Даже многократно занимаясь над одним и тем же техническим эпизодом, ученику необходимо знать, что он делает и для чего.

Преподаватель в первые годы занятий с ребенком учит его играть удобно для себя, свободно управлять своим пианистическим аппаратом. Существует целый ряд правил обучения техническим приемам, а также исключения из этих правил, но целесообразность движений, удобство для исполнителя в соответствии с представленными звуковыми задачами являются критерием продвижения к вершинам технического мастерства.

Пожалуй, наиболее существенным моментом в преодолении технических трудностей и формировании мобильного игрового аппарата является минимизация пианистических движений. Поскольку каждое игровое движение ученика должно быть оправдано, необходимо, чтобы он понял, что никакое движение, никакая сила фиксированного звука не может компенсировать точность прикосновения кончиков пальцев и их чуткость, которые и позволяют добиваться большей ясности и разнообразия звучания.

Минимизация игровых движений, отсутствие артистически вычурных излишеств, участие всего пианистического аппарата, причем свободного, помогают быстрее развить навыки беглости и достичь виртуозности.

Внимание педагога, направленное на организацию работы пальцев и кисти, не исключает его заботы об участии предплечья, плеча и спины в общем процессе игры на фортепиано. Безусловно, степень их участия различна, но только пальцевая игра – «перле» – при недостаточном использовании мышц верхних частей руки и плеча привела бы к скованности пианистического аппарата и однообразному звуку.

Весь процесс обучения ребенка четко отслеживает педагог, и под его контролем должно проходить развитие технического арсенала ученика. Анализируя причины технических проблем,

педагог умело подбирает репертуар, который должным образом развивает двигательные навыки ученика.

После внимательного изучения нотного текста ученик должен ясно представлять себе, какие виды техники используются в данном произведении, с какими трудностями ему придется столкнуться и как их преодолеть. Он «прилаживается» к той или иной технической игровой модели, находит нужное и удобное для себя движение и ощущение и потом их закрепляет. Любое художественное произведение, включая и этюды, необходимо представить себе внутренним слухом и потом добиваться реализации своих художественных замыслов на инструменте.

Одну из основных трудностей в этюдах составляет работа над аппlikатурой. Необходимо тщательно рассматривать аппlikатурные моменты, объясняя ученику, что решение аппlikатурных задач, как правило, является ключом к преодолению технических трудностей. Ученик иногда довольно долго не понимает, насколько важно найти удобную аппlikатуру и приспособиться к ней. Порой неоднократно приходится разъяснять, что в этюде нужно привыкнуть к нужной аппlikатуре и не допускать случайных ее изменений.

При изучении технических произведений, в частности этюдов, первостепенное значение имеет не только понимание того, в чем заключается трудность, но также работа над отдельными оборотами и разделами произведения. Педагогу нередко приходится показывать повороты кисти, определенные движения. Ученик пробует повторить эти приемы в классе; убедившись в их целесообразности, он начинает таким образом закреплять их дома.

Одним из многочисленных видов технических неудобств является изменение мелодического рисунка. Пальцы и весь пианистический аппарат привыкают к выполнению основной задачи – той ритмической или мелодической фигурации, на которой построен этюд. Но вот в привычное построение вклинивается новый технический эпизод, изменяющий привычную конфигурацию. Сам по себе он может быть простым, но слуховое и двигательное переключение может вызвать определенное затруднение. Соответственно, приходится тщательно работать не только над преодолением технических трудностей в основных фигурациях, но и над сменой одного мелодического рисунка другим.

Внимательно прослушивая эпизод, ученик должен осознать момент изменений, приучить пальцы и руки к тому, чтобы эти переходы становились удобными и не нарушали звуковые линии.

Уделяя пристальное внимание многочисленным техническим приемам работы, не следует забывать о необходимости учить этюд целиком. Ведь в обеспечении работы пианистического аппарата и в умении играть сравнительно крупные произведения с непрерывной технически трудной фактурой часто заключается одна из главных задач, которую ставит перед исполнителем работа над этюдом. Работая над этюдом в целом, надо тщательно следить за удобством пианистических ощущений и технической свободой на протяжении всего произведения.

Увлечение рядом приемов и способов работы над техническими трудностями, стоящими перед учеником, не должно идти в разрез с характеристикой образного содержания этюда, которое достигается динамическим контрастом и творческим подходом исполнителя к произведению. Преподаватель должен привить именно творческое отношение к техническим пьесам, так как художественные задачи порой помогают преодолеть технические трудности.

Далее рассмотрим принципы технического развития ученика на примере *этюдов*.

Начиная с первых уроков по специальности, педагог намечает программу технического развития ученика. Все приемы постановки руки, работа над свободой аппарата и качеством звукоизвлечения настроены прежде всего на приобретение навыков технической игры.

Говоря о фортепианной технике, мы отнюдь не имеем в виду лишь развитие беглости, это понятие куда более широкое и многогранное. Но без развития пальцевой беглости, хорошей артикуляции, четкости и ровности исполнения ученик не сможет выразить и донести основную идею произведения. Поэтому вопрос технического совершенства, включающий именно работу на уроке над беглостью, решается прежде всего в разделе этюдов.

Приступая к занятиям над техникой, мы должны постоянно помнить о том, что только контроль и осмысление результатов каждого проигрывания помогает видеть проблемы и определять пути их решения.

По словам Ф. Бузони, «для технического совершенствования требуются в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей – психически ясное представление о задаче – истина, которая может быть ясна не всякому фортепианному педагогу, но которая известна каждому пианисту, достигшему своей цели путем самовоспитания и размышлений» (цит. по: [4, с. 73]).

Этюды, гаммы и любые другие упражнения на пальцевую активность входят в программу учащихся с первого года обучения, и задачи, ставящиеся перед учеником, должны быть ему в полной мере объяснены. Ребенку должна быть ясна цель этюда, методы и средства достижения этой цели, характер и темп исполняемого произведения. Безусловно, преподаватель предварительно исполняет этюд в темпе. Характер данного произведения, его звуковой образ, приемы игры и качество звука – вот те характеристики, на которые педагог фокусирует внимание ученика.

Приемы разучивания отдельных трудных эпизодов должны идти в определенной последовательности, и педагог четко следит за намеченным планом работы, фиксируя успехи ребенка и отмечая возникшие трудности и проблемы.

Первый год обучения игровым навыкам – это, как правило, большая работа над произведениями в классе, так как ученик еще не готов к самостоятельной работе дома. В классе же самым тщательным образом разбирается этюд, поясняются все задачи и контролируются приемы исполнения. Одновременно могут быть даны упражнения, аналогичные фигурациям, встречающимся в этюде. Ребенку легче усваивать мелкие технические комбинации, а преодолев определенную трудность и справившись с ней, он без труда перенесет этот навык на такую же группировку в этюде.

Полезно давать этюды с похожими техническими комбинациями для обеих рук. Пальцевая беглость должна одновременно развиваться в обеих руках. Особое внимание стоит уделить активизации пальцев левой руки.

Процесс исполнения музыкального произведения имеет один простой принцип: напряжение – расслабление. Состояние игрового аппарата и проверка его свободы должны быть постоянно в поле зрения преподавателя.

Самой главной ошибкой учеников и, соответственно, недосмотра педагогов является подмена выражаемого чувства мышеч-

ным напряжением. Для многих из них слово «стараться» имеет смысл «напрягаться». Причем наряду с мышечным напряжением у ребенка останавливается процесс свободного дыхания. Но напряженными должны быть слух и внимание к образным и двигательным ощущениям, а не мышцы. Опытный педагог может сразу определить напряжение, возникшее в результате переизбытка старания, по искажению мимики лица и неровности дыхания.

Методика работы над технической стороной этюда тесно связана с типом и строением этюда и с технологией его фигурационных модулей. Немаловажную роль в успешном усвоении материала играют способности ребенка, его внимание, усидчивость и характерные особенности строения руки.

За предварительным ознакомлением с этюдом и выявлением его технического строения следует тщательный разбор текста с соблюдением верных приемов исполнения, помогающих в дальнейшем техническому овладению материала.

Работа с инструктивным материалом требует от педагога и ученика четкой последовательности в работе. Это определенное время для работы в медленном темпе с соблюдением динамических и ритмических характеристик, это верная аппликатура, штрихи и нюансировка.

А.Б. Гольденвейзер советовал учить этюд, разделив его на отдельные эпизоды или небольшие законченные отрывки. Если ребенок сталкивается с проблемами нечеткой артикуляции, неровности, неудобства, полезно поиграть этюд отдельными руками, обозначив для себя трудности в исполнении и работая над ними [3].

Занимаясь таким образом, ребенок в конечном итоге приходит к качественному проигрыванию этюда в среднем темпе, уверенно знает нотный текст, соблюдает необходимую звучность, хорошо артикулирует и испытывает комфортное состояние аппарата во время игры. Направляя свое внимание на звуковой результат, учащийся подсознательно будет совершенствовать движения, физически приспособляясь к выполнению намеченной цели, не вмешиваясь сознанием в то, как он делает те или иные движения, а думая лишь о том, что у него получается.

Только в случае освоения учеником нотного материала в среднем темпе можно переходить к различным заданиям трени-

ровочного характера для дальнейшего технического совершенствования исполнения.

Какие технические приемы в процессе работы над этюдом должен освоить ученик? Прежде всего необходимо сказать о минимизации движений, поскольку речь в инструктивных этюдах идет о быстрых темпах. И. Гофман в своей книге «Фортепианная игра» пишет: «Хорошо можно играть только при наибольшей экономии сил. Экономия эта совершенно отсутствует у многих пианистов, играющих напряженной рукой. У меня расслабление следует тотчас после прикосновения к клавишам» [4, с. 85].

Техническая игра изначально предполагает собранную руку и точные и чувствительные кончики пальцев. Такое положение способствует быстрому изменению состояния кисти при необходимости перехода от одной фигурации к другой. Во многом этому способствует положение первого пальца, за состоянием и постановкой которого педагог должен постоянно следить. Именно первый палец во многом служит камнем преткновения для ровности пассажей, так как его «лежачая» позиция вынудит руку сделать лишнее движение кисти вниз, а при переходе на второй палец – необходимость опять поднимать кисть.

Существует множество способов проучивания пассажей для того, чтобы добиться их ровности. Один из них – игра пассажа пунктирным ритмом. Данный способ может временно перестроить слух на нетипичный метроритм и вызвать новые ощущения в мышцах, но дать результат, который бы явился эффективным для работы над другими подобного рода фигурациями, он не может.

Ровность в пассажах дают собранная рука, чуткие кончики пальцев, верно поставленный первый палец и слуховой контроль.

Не лишен рациональности метод, предлагаемый Т. Лешеттиским, где при встрече с технически неудобным поворотом, сменой направления движения или сменой мелодической фигурации можно призамедлить темп, что будет способствовать выработке ощущения свободы руки и пальцев. Работая данным способом, ученик избегает резких остановок из-за ментальной проблемы быстрого реагирования на технические изменения и при этом воспитывает отношение к быстрым фигурационным пассажам как к гибкой и ритмически живой звуковой линии.

Среди разнообразных приемов выработки ровности пассажной техники применяется проигрывание эпизода громким или легким стаккато. Здесь применяется прием работы пальцев, когда чувствуются их кончики, и кисти, включая весь механизм мышц руки.

Процесс работы над этюдами отнюдь не сводится лишь к элементарным задачам исполнения нотного текста и технически чистой игры в быстром темпе. Каждый этюд, кроме всего прочего, представляет из себя художественное произведение в отношении нюансировки и качества звука, фразировки и общего характера интерпретации.

Занимаясь с учеником развитием техники, педагог должен приучать его к самостоятельной работе на основе полученного опыта. Для этого полезно дать этюд для самостоятельного разбора на схожий вид техники и затем разобрать все положительные и отрицательные моменты его работы без педагога.

Как правило, этюды надо давать не по одному. Два, три этюда, одновременно находящиеся в руках ученика, способствуют хорошей тренировке для развития физической выносливости.

Чему в конечном итоге должен научиться ребенок под руководством своего наставника? Прежде всего, беглость в его игре должна сочетаться с ритмо-динамической точностью исполнения. Пальцевая подвижность должна сочетаться со свободой, пластичностью, а также ритмичностью игры и организованностью движений всего игрового аппарата. Ученик, работая над подвижными пьесами, должен знать технологию применения боковых движений в сочетании с эластичными, пружинящими движениями кисти.

В целом весь комплекс технического арсенала ученика требует огромного количества его моральных и физических усилий, а служит лишь одной цели – точному проникновению в художественный образ произведения и его выразительному исполнению.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Назовите технические приемы и методы работы над ними.
2. Какова роль техники и свободы игрового аппарата в формировании профессиональных качеств музыканта?
3. Опишите механизм работы над техническим произведением.

4. Назовите виды технических неудобств и способы их преодоления.
5. Какова роль этюдов в активизации игрового аппарата?
6. Какова система занятий над этюдами?
7. Назовите проблемы и трудности в освоении этюдной техники.
8. Назовите методы пассажной техники.

### **Список рекомендуемой литературы**

1. *Баренбойм Л.А.* Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1978.
2. *Баренбойм Л.А.* Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1985.
3. *Гольденвейзер А.Б.* О музыкальном искусстве: сб. ст. – М.: Музыка, 1975.
4. *Гофман И.* Фортепианная игра. – М.: Музыка, 1961.
5. *Мартинсен К.А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М., 2004.
6. *Медушевский В.В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки: сб. статей. – М., 1980.
7. *Новикова Г.П.* Музыкальное воспитание дошкольников. – М., 2000.
8. *Шмидт-Шкловская А.* О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985.



## Глава 4

# РАБОТА С УЧЕНИКАМИ СРЕДНИХ КЛАССОВ



### 4.1. О ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ

Знания и навыки, приобретенные учеником в начальных классах, – это та система базовых комплексных игровых движений и приемов, благодаря которой у ребенка формируется свой индивидуальный художественный способ исполнительства.

Начальная школа определяет характер взаимоотношений педагога с учащимся, вариантность общения и методику преподавания, учитывает личностные характеристики ученика. В первые годы обучения выявляются сильные стороны маленького музыканта, это могут быть эмоциональность и художественное чутье, может быть врожденная беглость или способность к пальцевой активности. Подбор определенного репертуара способствует разностороннему развитию ученика, стимуляции сильных его сторон и выявлению и упразднению слабых. Начальный этап работы – это еще и показатель умения наставника заложить зерна самостоятельности в рабочий домашний режим учащегося.

Начальный этап – это своего рода проверка ученика на прочность, сможет он настроиться на кропотливую, серьезную работу, которая требуется в деле освоения музыкального искусства, или поймет, что у него нет ни моральных, ни физических сил. В последней ситуации виновником может быть и педагог, уроки которого проходят вяло и безынициативно. Владея основами психологии и имея определенный опыт общения с учениками, преподаватель на занятиях улавливает любые изменения в их настроении и контролирует реакцию ребенка на поставленные перед ним творческие и учебные задачи.

Минуя начальный период обучения, ребенок уже начинает проявлять способность к объединению образно-эмоционального и рационального восприятия музыки. Он способен не просто услышать выразительность и красоту музыкального произведения, но и проанализировать причину этой выразительности. Ученик уже способен оценить качества исполняемой музыки.

На данном этапе работы с учеником становятся очевидными проблемы, над которыми стоит кропотливо потрудиться, и педагог подбирает репертуар ученику с учетом их последующего устранения. Каждый раз педагог пытается выявить то звено в общем направлении обучения, которое на данном этапе тормозит движение ученика. Но одновременно он стимулирует индивидуальное и оригинальное в исполнении учащегося, пробуждая тем самым интерес ребенка к творчеству и личную инициативу.

Работа с детьми с хорошими музыкальными данными и поступательным процессом музыкального развития и с детьми со средними способностями и возможностями протекает по-разному. К обеим категориям обучающихся педагогу необходимо найти свой определенный подход, который, не нарушая его контакта с учащимся, даст возможность ученику с интересом и в посильной, индивидуально оправданной форме приобщаться к музыке.

Заинтересовать ребенка с хорошими музыкальными данными значительно проще, так как у него больше средств для реализации поставленных педагогом задач. Если есть пробел в каком-либо звене этой цепочки способностей, он не задумываясь заменяет его другими вариантами игры. Ученик со средними и слабыми музыкальными данными, не справляясь с поставленными задачами, которых бывает сразу несколько и которые надо решать одновременно, испытывает постоянный стресс, напряжение, своего рода комплекс, так как ему не удастся выполнить задание в полной мере.

Здесь и приходят на помощь педагогические способности учителя, который сумеет найти ту основную линию, своего рода психологическую установку в обучении таких учеников. Таким образом, с одной стороны, преподаватель поддерживает интерес ребенка, умело выстраивая репертуарный план, с другой стороны, пытается развивать слабые стороны музыкального исполнительства, балансируя между «не могу» и «надо».

Навыки ученика средних классов уже предполагают наличие знаний, помогающих самостоятельно решать различные текстовые и технические задачи. Какова же работа над произведением на данном этапе развития учащегося?

Рассмотрим этапы работы, чтобы уяснить для себя, что должен уметь ученик, а в чем ему может помочь наставник. Разбор произведения уже частично должен быть выполнен самостоятельно. Что мы подразумеваем под словом «частично»? Прежде всего, это разбор текста с правильными нотами, ритмом и частичным пониманием сюжетной или жанровой основы. Скорее всего, ошибки в разборе будут там, где меняется ритмический рисунок, например, с восьмых на триоли и в аппликатуре

Знакомство с произведением должно начинаться с воспроизведения его в исполнении педагога, который одновременно может объяснить основу сюжетной линии, главные трудности и поинтересоваться у ученика его впечатлением о пьесе. После прослушивания произведения у ребенка создается определенное представление о характере, жанре, темпе, и слух его реагирует на красоту и благозвучие гармоний. Первое знакомство с произведением дает ребенку важный творческий импульс, который воздействует на его дальнейшее усвоение и помогает в постижении будущей трактовки.

Разбор пьесы с учеником средних классов делится на три этапа работы: детальный анализ и нахождение удобства в исполнении, оттачивание деталей и преодоление технических неудобств, эстрадная готовность произведения.

Проникая в образный язык музыки, ученик находит средства выразительности в динамике и агогике. Иногда учащийся, поняв художественную идею и особенности музыкальной речи, легче усваивает детали. Как правило, в процессе разбора становятся очевидными определенные погрешности в игре. Связано это с потерей слухового контроля или неграмотным прочтением нотного текста. Но в любом случае преподаватель пытается натолкнуть ученика на самостоятельное обнаружение собственных ошибок. Важно не указать на ошибку, а сыграв данный отрывок, помочь ребенку услышать другое, правильное, звучание и определить, в чем проблема.

Работа с продвинутым учеником облегчает педагогу решение проблем за счет их оптимизации, т. е. наравне с разбором нот

одновременно можно ставить задачи грамотной аппликатуры и динамики. Иногда преподаватель позволяет ученику использовать собственную аппликацию на момент разбора, но когда пьеса набирает темп, эта аппликация оказывается неудобной, а переучивают ее дети с большим трудом. Опытные педагоги, хорошо зная репертуар, могут где-то и пренебречь написанной аппликацией, но есть ключевые или технологические моменты в произведении, где от правильной аппликатуры зависит очень многое – фразировка, темп, возможность яркого и выразительного исполнения.

Второй этап работы – это отработка эпизодов и поиск единства драматургической линии в исполнении. Здесь работа может быть и в среднем и более живом темпе. Это будет зависеть от задач, диктуемых данным уроком. Педагог обращает уже больше внимания на выразительность исполнения, отрабатывая на этот предмет каждую фразу.

Ученик средних классов должен знать, как надо заниматься перед выступлением на сцене. А преподаватель все больше слушает пьесы целиком, стараясь не прерывать игру. Замечания могут быть сделаны после исполнения, ведь ученику полезно ощутить форму пьесы и собрать свою волю и внимание на все произведение от начала до конца.

Предконцертный режим занятий также обговаривается с учеником. Проигрывания в быстром темпе чередуются с работой в среднем, по необходимости они раскладываются на эпизоды, и неудобные моменты отрабатываются. Ребенок должен уметь начинать с любого места, а для этого нужна тренировка.

Вся работа с учениками средних классов уже построена на их умении самостоятельно трудиться, т. е. самостоятельно разбирать текст нового произведения, уметь разбираться в динамике, аппликатуре и фактуре. Педагог в предыдущие годы работы с учеником уже должен снабдить его комплексом определенных знаний, помогающих в самостоятельной работе.

Существует несколько способов организации процесса занятий на уроке. У каждого преподавателя своя методика работы с учениками. Кто-то проходит все произведения на каждом занятии, ограничиваясь мелкими замечаниями, кто-то подробно останавливается на деталях, успевая поработать лишь над одним-двумя сочинениями.

Первый способ (работа над частью программы) имеет свои преимущества прежде всего в том, что отрабатываются конкретные эпизодические фрагменты, будь то элементы полифонии, изменение движения технической фигурации или отработка фразы. Глубина и качество проработки отдельных эпизодов произведения сосредоточивает внимание ребенка на художественной сути и конкретных способах ее усвоения. Слуховая память, фиксирующая на таких занятиях звуковые, ритмические и динамические тонкости произведения, способна в домашней рабочей обстановке восстановить детали работы в классе.

Работа над деталями постепенно приводит в систему аппликатурные принципы, помогает учащемуся уяснить для себя характерные особенности ритмики, голосоведения и артикуляции. Особое внимание нужно уделить работе над технической стороной произведения, где в понятие «техника» включены не только беглость, а также и тактильные ощущения во время исполнения медленной музыки и изучение приемов игры для обретения удобства в исполнении. Такая работа сопряжена с аппликатурными задачами, и именно в детальной проработке и фрагментарном проучивании отдельных эпизодов можно сочетать все необходимые и важные методы работы.

Следя за прогрессом развития ученика и качеством его поступательного движения в процессе работы на уроке, преподаватель периодически проигрывает произведение или его часть, чтобы ребенок ориентировался на конечный результат, слышал настоящий темп, стиль и анализировал художественную сторону пьесы.

Второй способ работы на уроке – проигрывание всей программы целиком. Эта методика имеет успех, когда программа находится уже «в пальцах» ученика, т. е. им выполнен большой объем работы по организации аппарата, нахождению приемов и способов игры, отработке деталей пьесы и т. д. Основной задачей здесь уже является способность ученика сыграть все произведение целиком, где он демонстрирует все качества исполнителя: волю, умение создать форму, выразительность и эмоциональность исполнения.

Безусловно, этот способ работы не сводится лишь к общим замечаниям, здесь также проходит работа над деталями, но на

другом исполнительском уровне, когда уже есть базовый исполнительский комплекс приемов и навыков, усвоены цели и определены задачи достижения следующего профессионального уровня. На данном этапе происходит воспитание умения мыслить «горизонтально», охватывая произведение целиком и одновременно контролируя слухом сложные в звуковом и техническом отношении эпизоды. На первый план уже выходит художественная сторона произведения.

Что касается репертуара, то для учащихся, медленно усваивающих сложные исполнительские навыки, необходимо с целью прочного их закрепления подбирать ряд произведений с родственными фактурными приемами. Для учеников, воспринимающих музыку недостаточно эмоционально, желательно оживлять программу яркими жанровыми пьесами.

Пьесы, наполняющие репертуарный список ученика, должны тщательно подбираться педагогом с учетом перспектив его развития и заинтересованности в занятиях. Педагог, чутко следящий за развитием ребенка, берет установку на развитие отдельных, чаще всего длительно формирующихся навыков, таких как развитие мелкой моторики, навыков исполнения кантиленной музыки, работы над педалью и т. д. Тщательное продумывание плана развития учащегося является важнейшей задачей в вопросе музыкального развития ученика.

Программа учащегося может состоять не только из перечня необходимых для сдачи на зачетах и экзаменах произведений, но и из более легкой пьесы, где ученик способен сам разобраться, и пьесой, составляющей значительную трудность для исполнителя. В таком произведении должно быть одно, максимум два звена в работе, представляющих для ребенка значительные неудобства. Это может быть пьеса, сложная по фактуре или по ритму, или такая, в которой ребенку пока не по силам одолеть все технические преграды. Но такое произведение явится серьезным стимулом для ученика в его профессиональном росте и заставит оценить его возможности с позиции перспектив. Но необходимо сказать, что по художественной и смысловой доступности такое произведение должно быть ребенку по плечу. Смысл и содержание он должен обязательно понимать.

Вся работа над музыкально-слуховым и техническим развитием ученика на данном этапе связывается с обогащением ра-

нее приобретенного опыта и задачами, возникающими на данном отрезке обучения. В программном репертуаре появляются пьесы, состоящих из трехчастных построений, усложняется фактура, в полифонии возникает двухголосная имитация, чаще встречаются пьесы моторного склада и активного характера.

Педагогом проводится все та же кропотливая и серьезная работа над динамикой, ритмом, формой, фактурой, а так как база знаний учеников уже другая, то новые знания усваиваются уже с учетом ранее имевшихся, т. е. происходит более глубокая работа над навыками, ранее приобретенными, и знакомство с новыми приемами для усовершенствования методов и моделей игры.

С усложнением фактуры в работу вступает активная педагогизация. Навыки работы с педалью ребенок осваивает уже в конце первого – начале второго года обучения, но на данном этапе он детализирует приемы педальной игры, связанные не только с жанровостью данной пьесы, но и с моментами агогики и дыхания.

Для развития музыкального мышления ребенка в его репертуар включена музыка разных стилей и эпох. Воспитание разнообразных приемов исполнения сопряжено с усложнением деталей в мелкой технике и элементов аккордовой фактуры. Именно в этот период развития учащегося становятся заметными его возможности для дальнейшего профессионального и общемузыкального обучения. Именно в этот период ребенок способен к интенсивному восприятию информации и демонстрации своих навыков как модели дальнейшей работы.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каковы этапы работы над произведением?
2. Опишите способы работы с одаренными детьми.
3. Каковы методы работы с детьми со средними музыкальными данными?
4. Каково значение самостоятельной работы при подготовке к выступлению?
5. Какова роль репертуарной политики педагога в интересе учащегося к занятиям и повышению его профессионального мастерства?

## 4.2. ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Ранее, говоря об обучении детей младшего школьного возраста, мы касались вопроса работы над пьесами с элементами полифонии. В начальной школе закладываются навыки игры и понимания полифонии как жанровой структуры. Ученики средних классов уже способны слышать и воспринимать отдельные элементы фортепианной ткани, т. е. горизонталь, и единое целое – вертикаль. Они уже знакомы с такими видами полифонии, как подголосочная, имитационная и контрастная, на которых и строился весь полифонический репертуар начальной школы. В программе средних классов эти виды полифонии как отдельные и самостоятельные почти не встречаются. Полифония уже состоит из сочетания двух или нескольких видов.

Воспитание слуха и навыков ученика лишь тогда эффективно, когда преподаватель включает в программу произведения, оказывающее наибольшее воздействие на формирование музыкантского мышления ученика. Педагог не ограничивается удобным для учащегося репертуаром, а составляет программу из разнообразных по трудности и задачам пьес.

Многообразие форм и жанров полифонических произведений дает возможность научиться слышать и исполнять и быстрые пьесы, и пьесы кантиленного характера. В средних классах школы ребенок уже знакомится с полифонией токкатного плана, такой как инвенции, маленькие прелюдии и т. д. В этих пьесах каждая из двух полифонических линий часто обладает устойчивой мелодико-интонационной образностью.

При работе внимание ребенка сконцентрировано на реализации технических задач и на раскрытии выразительности данной музыки. Надо сказать, что в быстрых полифонических произведениях среди прочих трудностей, таких как ровность, пальцевая активность, аппликатура, синхронность рук, стоят свои, чисто полифонические, задачи. Это – проведение тем в каждом голосе, выявление противосложений и интермедий, выстраивание общей концепции всей пьесы.

В произведениях моторного характера преобладает структура непрерывного однотипного движения голосов. Сложностью в данной структуре будет построение фразировки с учетом ды-

хания между фразами. Остановок внутри произведения может и не быть, но любая структура построения фразы предполагает наличие возможности обновить дыхание или образно завершить формообразующее построение. Однотипный характер изложения музыкальной речи все же не отменяет выразительности интонирования. И моменты агогических тонкостей подскажет предварительная работа над структурой пьесы.

Работа над любым музыкальным произведением должна начинаться с определения формы, а следовательно, нахождения кульминаций и моментов отступления или затихания, т. е. эпизодов, создающих контраст кульминационных моментов.

Инвенции, токкаты и прелюдии быстрого характера нуждаются в выносливости исполнителя, его организованном аппарате и умении правильно распределить свои силы. Тема в каждой руке должна быть предварительно прослушана. Ученику необходимо знать, как она развивается, а если имеются технические трудности, то как над ними поработать.

Немало кропотливого труда педагога и ученика, как правило, вкладывается в работу над координацией движений в произведениях моторного характера. В данном случае помогает медленное проигрывание с акцентировкой. Темп должен постепенно увеличиваться согласно устранению неполадок в технической или координационной игре.

Полифонические пьесы моторного характера нуждаются в точной динамической окраске. Как правило, они звучат у учащихся довольно однообразно. Выявить динамические вершины и добиться этого в исполнении ученика – вот важная задача педагога в работе над полифонией.

Что касается произведений кантиленного характера, то там, как правило, используются имитационная полифония, встречающаяся в обработке народных лирических песен, канон и простое двухголосие. Каковы принципы построения таких полифонических структур и какова методика работы над ними?

В теме пьесы с имитационным видом полифонии уже заложено смысловое зерно, тот мотив, который в дальнейшем обрастет подголосками. Образный строй, интонации, тональность и темп зададут тип звукоизвлечения, согласно которому будет выстраиваться вся полифоническая структура.

Имитация во втором голосе основной темы может быть исполнена двумя способами:

1) буквальное повторение темы в той же тональности без тенденции к развитию и динамического изменения;

2) повторение темы в другом ладу мажоро-минора с тенденцией ее развития.

Дальнейший этап – это разработочный эпизод, где сочетание тем определяет характер их развития. Большую роль в развитии тематизма играет грамотный анализ нюансировки, придающей гибкость и выразительность мелодической линии.

Ясное звучание каждой темы в отдельности и их самостоятельность в полифоническом изложении достигаются внимательным вслушиванием в каждую из них и работой над каждой темой индивидуально. Занимаясь таким образом, ученик приобретает навыки слышания полифонической фактуры, учится различным артикуляционным приемам, штриховому и динамическому разнообразию.

В репертуаре учащихся средних классов присутствуют произведения с контрастным голосоведением, где один голос имеет ярко выраженный тематизм, свою устойчивую линию, а второй голос не соприкасается по тематике с первым и развивается самостоятельно. Прежде всего, это пьесы из «Нотной тетради А.М. Бах». При работе над этими произведениями требуется ясность артикуляции и определенность во фразировке. Тонко найденные артикуляционные штрихи, вслушивание в интонационные изгибы мелодии помогают раскрыть выразительные богатства полифонического голосоведения.

К произведениям более сложным по интонационному строю и характеру голосоведения относятся инвенции, маленькие фуги и фугетты. Они отличаются самостоятельностью голосоведения и четким строением формы. Обязательны наличие темы, противосложения и интермедии. Чем отличается строение формы от простой имитации или канона? Главное отличие кроется в артикуляционности произношения музыкального материала. Один голос звучит, к примеру, легато, другой – нон легато. Штриховое разнообразие дает более контрастное восприятие темы на фоне другого голоса.

Развитию тем сопутствует и наличие контрастного эпизода, называемого интермедией. Как правило, она исполняется в

отличной от темы звуковой манере. Если тема яркая, динамичная, то интермедия тихая и более однородная.

Многие редакторы полифонических произведений выставляют контрастные штрихи в теме и противосложении, чтобы подчеркнуть выразительность главного голоса. Иногда противосложение имеет самостоятельный тематический материал, основанный на какой-либо ритмической или интонационной формуле, которая тоже запоминается и придает новизну.

Инвенции, фугетты и фуги, в отличие от более простых полифонических строений, содержат двухголосие в тесном расположении, т. е. в одной руке. Навык удержания звука на фоне звучащей мелодии (все в одной руке) – очень сложный прием, требующий определенной подготовки и аппарата, и слуха. Такие эпизоды в средних классах встречаются не часто, но это уже первые опыты сложных полифонических комбинаций.

Проучиваются такие эпизоды разделением голосов одной руки на два голоса в разных руках. Пока слух не сможет органично воспринимать звучание ведущего голоса на фоне задержанного, объединять голоса в одну руку нецелесообразно. Отсюда вытекает еще одна существенная особенность полифонических пьес – это важность аппликатурных принципов. Верная аппликатура поможет учащемуся точно воспроизвести авторский замысел, придать теме гибкость и избавиться от позиционной игры.

Полифонический жанр является одним из самых сложных для работы с учеником, входящим в новую для него сферу художественных и слуховых восприятий и постигающим новые исполнительские приемы. Образы, запечатленные в жанре полифонической музыки, достаточно сложны для понимания ученика. Только слуховой опыт и определенное количество аналогичного репертуара приоткроет ему завесу понимания сложного музыкального языка. Полифония – это помощник в создании нашего интеллектуального багажа, это жанр, формирующий тип мышления, опирающийся на рассуждение и рациональность, это музыка разума.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каково значение полифонии в формировании музыкального мышления учащегося?

2. Расскажите о строении и художественном содержании полифонических произведений.

3. Опишите полифонические приемы и расскажите о методах работы над ними.

4. Расскажите о полифонических пьесах моторного характера.

5. Что такое кантиленная полифония?

6. Расскажите об инвенциях и фугеттах.

### **4.3. ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ**

Крупная форма – это жанр, требующий уже определенных технических навыков и знаний структуры формы и ее развития. Знакомство с крупной формой, в основном в виде вариаций, происходит уже в конце первого – начале второго класса. В средних классах школы появляются более сложные по структуре формообразующие произведения, усложняется фактура и увеличивается объем музыкального материала.

Сонатины в репертуаре учеников третьих, четвертых классов и нетрудные сонаты для сильных учеников пятых классов – это уже серьезная школа в плане освоения новых фактурных, образно-эмоциональных и драматургических принципов. Чем отличаются произведения крупной формы от всех остальных? Прежде всего объемом, быстрой сменой образно-эмоциональной и технической сфер и созданием единой концепции развития при наличии яркого разнообразия.

Как правило, репертуар учащихся средних классов составляют первые части сонатин и сонат, т. е. форма сонатного аллегро. Наличие в экспозиции двух тем, возможно контрастных по образу, заставляет ученика продумать приемы игры, которые бы подчеркнули разницу в образном строе. Тематизм двух тем может сопровождаться различной фактурой, что потребует от учащегося быстрой внутренней перестройки и мобилизации всего игрового аппарата.

В основном темы главной и побочной партии носят песенный характер, легко интонируются и запоминаются на слух. Но аккомпанемент этих тем отличается активной моторикой. Нередко сопровождение темы состоит из альбертиевых басов, которые несут определенную трудность в координации рук.

Разработке присущи четкий ритм и строгая закономерность чередования фактурных приемов и штрихов. С одной стороны, единство ритма цементирует темп, не дает тенденции к его раскачиванию, с другой стороны, он обязывает ученика справляться с любыми трудностями технического и образного порядка. Исполнению сонатного аллегро должны быть присущи четкая штриховая артикуляция и умение владеть разнообразными фактурными приемами. Темпо-ритмические трудности составляют одну из главных проблем этой формы.

Работа над сонатной формой должна вестись планомерно и последовательно. Не стоит пренебрегать проучиванием главной и побочной тем в отдельности, останавливаясь на всех деталях и подробностях, ведь эти темы составляют основу образного содержания, а их развитие в разработке позволяет найти новую грань звучания в репризе.

Само название «сонатное аллегро» предполагает наличие быстрого темпа и четкости метроритма. Учащемуся необходимо научиться на протяжении всего произведения удерживать стабильный темп и четкий метроритм. Во многом это будет зависеть от преподавателя, контролирующего темповое единство и приучающего ученика слышать мерность пульсации.

В основе тем вариационных циклов лежат песенные интонации. Существует две тенденции в развитии этих тем: введение жанрово характерных вариаций, имеющих лишь отдаленное родство с темой, и сохранение интонационного остова темы в отдельных вариациях или их группах.

Каждая вариация в отдельности имеет свою смысловую структуру, свой индивидуальный образный строй. Это подчеркивается интонационным строем вариации, темпо-ритмической структурой, фактурными приемами и т. д. Каждая вариация имеет свои специфические черты, по сути, индивидуальность каждой составляет одну из граней целостности всего цикла.

Единство темпа при различии и индивидуальности вариаций в отдельности является главным и необходимым условием построения вариационной формы. В средних классах задачи, стоящие перед учащимися, усложняются в соответствии с увеличением количества пианистических трудностей. Учащиеся средних классов учатся выстраивать форму на более сложных по струк-

туре вариационных циклах. Следовательно, вариационные циклы содействуют развитию в ученике ощущения единства формы, темпа и освоению разнообразных исполнительских приемов, помогающих точнее раскрыть образный строй музыки.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каковы жанрово-стилистические особенности крупной формы?
2. Опишите способы работы над вариационными циклами.

## **4.4. ОСОБЕННОСТИ ПСИХИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА**

Каждый педагог, работающий с детьми, должен иметь представление о психологии взаимоотношений и, соответственно, о возрастных особенностях психики детей. Если раньше переходным считался возраст подростков от 12 до 14-ти лет, то сейчас он «помолодел» еще на год – полтора и охватывает период с 10 до 14-ти лет. Это период в жизни ребенка, когда активно формируется его личность, он утверждается в обществе, определяет для себя главные цели и задачи, у него складывается круг общения, формируются эстетические взгляды и творческие ориентиры.

Данный период несет в себе множество проблем, связанных с изменением у подростков взглядов на жизненные ситуации, стремлением к самостоятельности в принятии решений и значительным изменением в их физиологии. Что касается физического развития ребенка, то в этот период происходит существенная анатомо-физиологическая перестройка организма – идет процесс полового созревания, и ребенок в короткий срок превращается во взрослого. Часть головного мозга, так называемый гипофиз, особенно его передние доли, начинает усиленно вырабатывать особые гормоны, которые стимулируют деятельность желез организма. Повышение эндокринной активности влечет за собой интенсивный рост костей и клеток мышечной ткани. Это момент неравномерного их развития, что, в свою очередь, содействует выработке новых двигательных координаций, отчего подростки становятся угловатыми, неуклюжими, а гармония и слаженность движений нарушаются.

Что касается проекции вышеперечисленных качеств развития организма на формирование игрового аппарата пианиста, то этот возраст является наиболее податливым и благодарным для выработки сложных движений и виртуозности. Именно в этом возрасте многие выдающиеся музыканты начинали свою исполнительскую карьеру и блистали виртуозностью.

Подростковый возраст – это период повышенной эмоциональности, частой возбудимости и смены настроений, излишней плаксивости у девочек и общей неуравновешенности. Реакции подростков становятся остро аффективными, они периодически обостряются и сглаживаются по мере взросления. Педагог должен с уважением относиться к психологии подростка в этот период и считаться с его мнением.

В это время у ребенка происходит процесс становления собственных взглядов и убеждений, и неуравновешенность, прикрываемая развязностью, – это чаще всего внешнее проявление, за которым затаилась неуверенность в себе, тревожность и полная незащищенность обнаженной психики, которая стала удивительно чуткой и восприимчивой.

Исследования показывают, что в этот период между подростками и взрослыми возникает барьер непонимания и трудность общения, у подростков появляется упрямство и желание доказать свою правоту. И особенно важно, что в этот период как никогда необходим диалог между ними и взрослыми. Бесконфликтность, понимание и великодушие – вот те качества, которые должны продемонстрировать взрослые по отношению к подросткам. Понимание подростка в его стремлении к самостоятельности и независимости принесет свои положительные результаты во взаимоотношениях, построенных на доверии.

Важным информационным каналом для подростка является общение. Именно в общении происходит утверждение собственного Я и отстаивание своей независимой, индивидуальной позиции. Подросток начинает претендовать на равноправие в отношениях не только со сверстниками, но и со взрослыми и родителями. Он начинает очень трепетно относиться к некоторым сторонам своей личной жизни и может выстроить концепцию поведения со взрослыми так, чтобы оградить себя от их вмешательства. Познавательное развитие и учебная деятельность в жизни

подростков претерпевают качественные изменения: продолжает развиваться теоретическое и рефлексивное мышление, активно начинают развиваться творческие способности.

Подростки, активно проявляющие себя в области эстетического, подвергаются еще более сильному воздействию благодаря самой музыке и тому, что она значительно обостряет эмоциональную восприимчивость. Мир эмоций и музыкальных образов, в котором такой подросток находится значительно чаще, чем его ровесники, окрашивает впечатления ученика в более яркие цвета. Этому способствует раннее формирование подростка как личности. Создавая драматургию произведений, оттачивая детали и подробности в них для большей конкретности образа, подросток обогащает и формирует свой внутренний мир, способный к отражению огромного круга впечатлений.

Большое количество времени, проводимое за инструментом, зачастую лишают ребенка нормальных контактов с детьми его возраста, необходимых игр, формирующих навыки поведения в коллективе и очень важных для психической разрядки от постоянного напряжения. Эмоциональность и восприимчивость подростка, сочетающаяся с не всегда адекватным поведением и реакциями на окружение, делает таких детей более ранимыми и беззащитными среди их ровесников.

Переходный возраст можно охарактеризовать как своеобразную эмоциональную бурю – как по силе переживаемых чувств, так и по их неуправляемости. Привычки, чувства и привязанности, характерные ранее для ребенка, приобретают двойственный, противоречивый характер. Пограничность чувств, впечатлений и реакций дает подростку возможность одновременно любить и ненавидеть кого-то из родных, педагогов и друзей. У ребенка появляются новые интересы, связанные с его окружением, во многом меняются ориентиры, появляется потребность в самоутверждении, и занятия музыкой становятся для него обременительными.

Теперь надо сказать несколько слов о взаимоотношении педагога и ученика на уроках специальности. В силу ранее перечисленных изменений в физиологии и психологии ребенка педагог составляет план развития ученика согласно перспективам его профессионального роста и с учетом особенностей возраста. Есть подростки, которые не сильно подвержены психологиче-

ским коллизиям и спокойно переносят нагрузку, предлагаемую педагогом. У них адекватное отношение к собственным силам и возможностям. Они последовательно и грамотно выполняют указания наставника, находят в себе новые резервы для профессионального роста.

Вторая группа учащихся начинает себя недооценивать. Любая неудача (на уроке или на выступлении) переживается ими болезненно. Они не чувствуют в себе сил для преодоления трудностей в работе, и при выборе программы они пытаются ограничиться произведением, заведомо удобным для себя. Это группа учащихся с заниженным уровнем притязаний, их эмоциональная реакция на неудачу – слезы или депрессия.

Следующая группа подростков – учащиеся с завышенным уровнем собственной оценки. Их цели и задачи превышают их способности и возможности, а оценка их собственных сил расхождается с оценкой преподавателей. Это, как правило, дети – максималисты, которые претендуют на превосходную степень оценки не только в музыке, но и во многих других областях. Завышенная планка нагрузки не всегда оборачивается успешным завершением, и если подросток потерпел неудачу в своем стремлении выполнить пока непосильную задачу, то реакция – стресс или психическая травма.

Чтобы избежать стрессовых ситуаций, слез и депрессий подростка, необходима грамотная линия поведения преподавателя, умело выстроенный репертуарный план, мягкость и тактичность в поведении на занятиях. Репертуар ученика должен содействовать его дальнейшему профессиональному росту, обогащать его исполнительские навыки и повышать интеллектуально-эстетический уровень ребенка. В то же время он должен быть по силам ученику и помогать его самоутверждению.

Что такое контакт между педагогом и учеником? Прежде всего, это понимание психологии ребенка, видение положительных и отрицательных черт его характера. Это способность и возможность построить двустороннюю связь «педагог – ученик», где фокус внимания сконцентрирован не на персоне педагога как уважаемого и авторитетного специалиста, а на личности ученика, формирующегося и развивающегося под воздействием педагога. Правильный тон в занятиях, чуткое отношение к внутрен-

нему миру подростка и постоянная работа над повышением собственного профессионального уровня делают педагога кумиром в лице его учеников.

Регулярные занятия, совместная работа на уроке приводят не только к укреплению творческих связей учителя и ученика, но и к так называемому замыливанию слуха наставника, когда он начинает выдавать желаемое за действительное. Любовь к ученику, вкладывание своей собственной энергии, сил и знаний иногда способствует изменению восприятия учителя, когда он видит только положительные стороны его развития, не замечая изъянов в игре. Может быть и обратная ситуация, когда неприязнь к ребенку заставляет замечать только промахи, но игнорировать положительные стороны его развития.

Работа педагога над собственным внутренним миром, воспитание в себе таких качеств, как объективность, терпимость и такт, обеспечат ему возможность понимать ученика и влиять на него своим примером, вдохновляя исполнительскими качествами и воодушевляя личностными. Успех в обучении приходит лишь тогда, когда в этом заинтересованы и преподаватель, и учащийся, а работа на уроке и творческие занятия дома приносят подростку радость достижения новых вершин в исполнительском искусстве.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Какова психология детей подросткового возраста?
2. Расскажите об особенностях психики подростка и влияния на него его окружения.
3. Каковы должны быть взаимоотношения преподавателя с учащимся-подростком?
4. Каковы причины возникновения конфликтов учителя с учащимся подросткового возраста?

### **Список рекомендуемой литературы**

1. *Гофман И.* Фортепианная игра. – М.: Музыка, 1961.
2. *Леви В.Л.* Искусство быть другим. – СПб.: Питер, 1993.
3. *Мартинсен К.А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М., 2004.

4. *Медушевский В.В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» // *Восприятие музыки: сб. статей.* – М., 1980.
5. *Рогова Е.И.* Общая психология. – М., 1998.
6. *Черемошкина Л.В.* Проблемы структуры интеллекта // *Проблемы общей и организационной психологии.* – Ярославль: ЯрГУ, 1999.
7. *Шмидт-Шкловская А.* О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985.

# РАБОТА С УЧЕНИКАМИ СТАРШИХ КЛАССОВ

---

## 5.1. Методы подхода к РАБОТЕ СО СТАРШЕКЛАССНИКАМИ

Ранее мы рассматривали категории различных музыкальных способностей и в способы индивидуальных подходов к работе преподавателей в зависимости от уровня развития ученика. На границе перехода от средних в старшие классы становится все более очевидным различие учащихся в способностях и уровне музыкально-исполнительского развития. Организация работы на уроке происходит согласно показателям гармоничного или целостного развития ребенка, где демонстрируются такие его качества, как мобильность в занятиях, способность к быстрому восприятию и воспроизведению музыкального задания, самостоятельность в работе и эмоциональная устойчивость во время эстрадного выступления.

Разделим всех учащихся условно на три категории согласно вышеперечисленным параметрам.

Первая категория – это дети с быстрой реакцией, гибким мышлением, креативностью в интерпретациях музыкальных произведений, стремлением к самостоятельному изучению дополнительной нотной литературы и т. д. Одним словом, это способные, трудолюбивые и интеллектуально одаренные ученики. Такие учащиеся проявляют стремление к техническому совершенству и к эмоциональности в исполнительской трактовке произведений. Переход этой группы учеников в старшие классы ставит перед педагогом задачи интенсификации занятий и качественного увеличения объема пройденных пьес. Усиление эмоциональных градаций и усложнение формы и фактуры в произведе-

дениях тоже будут неперенными спутниками в работе таких учеников.

Ко второй категории учащихся мы отнесем детей с наличием музыкальных способностей, но с замедленным развитием технического потенциала. Здесь большая часть внимания педагога будет сфокусирована на решении технических проблем. Необходимо выстроить для такого учащегося долгосрочный план его развития, куда будут включены разного рода упражнения, этюды на различные виды фактуры, гаммы и упражнения Ганона. Нельзя забывать и о работе над художественной стороной произведений, что бывает иногда сильной стороной таких детей. Опираясь на образно-эмоциональную сферу в занятиях над пьесами, выстраивая ассоциативный ряд в создании художественного образа, педагог таким образом поможет ребенку быстрее овладеть технической стороной произведения, которая будет во многом зависеть от понимания образа.

И третья категория учеников – это дети, музыка в жизни которых не станет их профессиональным увлечением, а пройдет фоном. Эти учащиеся должны наполнить свой интеллект музыкально-эстетическими понятиями, уметь при желании сыграть с листа и видеть в музыке важную составляющую общей музыкальной культуры. Обучение игре на фортепиано для этой категории учеников направлено на воспитание у них музыкального вкуса, умение разбираться в стилевых и жанровых особенностях музыки и творческом почерке наиболее популярных композиторов прошлого и современности. Их репертуар составляют широко доступные по содержанию, форме и приемам исполнительского письма произведения.

Переход ребенка из одной возрастной категории в другую требует умного и внимательного руководства со стороны педагога. Потенциал и интеллектуальные возможности ученика позволяют наставнику расширять диапазон изучаемой музыки, где уже присутствуют другие масштабы исполняемых произведений и увеличивается жанрово-стилистическое разнообразие.

Анализ приобретенных учеником умений и навыков позволит преподавателю сделать выводы о том, как дальше строить процесс обучения, на что сделать акцент и как выстраивать личностное общение.

Мы говорили ранее о том, что личный контакт, такт и деликатность в преподавании помогают значительно увеличить производительность труда ребенка. Личный пример наставника, уважение, которым он пользуется в глазах ребенка и его родителей, саморазвитие и расширение кругозора помогут ему проводить генеральную педагогическую линию, ориентированную на быстрое и качественное развитие ученика, при наименьших эмоционально-негативных последствиях. Существуют периоды в обучении ребенка, когда количество задач и степень их трудности переполняют объем усваиваемой ребенком информации. Тогда возникает состояние нежелания заниматься, и учащегося часто посещают мысли о завершении процесса музыкального обучения.

Навыки, приобретенные в средних классах, должны уже стать опорой в грамотных самостоятельных домашних занятиях. Если на стадии знакомства с произведением педагог доступно показал и объяснил ученику смысл и характер пьесы и сумел его заинтересовать, он уже самостоятельно сможет произвести разбор, где будет обозначена верная трактовка интонирования, штрихов, динамики и аппликатуры. Высоким считается уровень самостоятельной работы если при всех вышеперечисленных качествах разбора, будет ясно выражена форма произведения. Работа педагога будет заключаться в оформлении жанрово-стилистических черт произведения и достижении технического совершенства.

Постараемся проследить поэтапность работы педагога с учеником над произведением с момента ознакомления с произведением до подготовки к выступлению.

Знакомство с новой пьесой, безусловно, должно произойти в классе в присутствии педагога, который проигрывает ученику новый материал, помогая эскизно представить образное содержание, особенности и выразительные средства для воплощения образа. Проигрывание не ставит перед педагогом и учеником задачи детализации фрагментов и вычленения технических неудобств. Главной задачей педагога является факт усвоения учеником образного содержания прослушанного произведения.

Конечно, на данном этапе необходимо очертить определенные ориентиры, на которые будет опираться ученик в домашнем разборе. Подробный анализ деталей произведения на этом этапе не принесет никакого результата, так как произведение для ученика не знакомо.

В разборе нового материала большое значение имеет навык чтения с листа. Ученик, прилично читающий с листа, значительно быстрее разбирается в деталях и видит целостность музыкальной панорамы, чем ученик, не умеющий или умеющий плохо разбирать нотный текст. На этот этап работы отводится довольно большой объем времени, и это самая неинтересная, скучная и трудная для ребенка работа.

Ученик, легко читающий с листа, быстро проникает в суть музыки, стремясь охватить образное содержание исполняемого произведения и отдельные наиболее яркие его проявления в мелодии, гармонии, ритме и форме.

Плохое чтение с листа влечет за собой фрагментарный разбор, где трудно улавливается сюжетная линия и интонационный материал. Ученик фрагментарно выхватывает из текста эпизоды, в которых сложно определить цели и задачи. Длительному разбору еще сопутствуют слабые слуховые способности, когда проигранная интонационная линия никак не может уложиться в голове. Следовательно, суть и замысел пьесы долго остаются непостижимыми.

Поэтому одной из основных задач педагога является обучение ученика навыкам чтения с листа. Эта работа не пройдет даром, она поможет ученику в дальнейшем быстрее и с наименьшими потерями осваивать нотный текст. Умение читать с листа, вне зависимости от уровня одаренности ученика, ускоряет восприятие прочитываемого текста и активизирует его музыкальное развитие в целом. На начальном этапе чтения нотного текста ученик должен научиться видеть слышать. Вслед за этим навыком идет пианистический прием – видеть ощущать, т. е. следить за горизонтальным движением мелодии и способом изложения аккомпанемента. Затем к этому навыку присоединяются аппликатурные принципы строения мелодического рисунка, т. е. уже появляются определенные комплексные навыки.

Как правило, ученики не видят дальше следующей ноты, не говоря уже о прочтении глазами следующего такта, но надо сказать, что навык чтения с листа воспитывается и совершенствуется, все зависит от систематичности таких занятий.

Разбор нотного текста занимает достаточно длительный период в общем объеме времени. Но уже на этом этапе ученик

уясняет для себя структуру и общий характер музыки. Большое значение имеет степень трудности текста. Жанровые пьесы и этюды учащиеся разбирают быстрее, чем полифонические произведения и крупную форму.

После получения общего представления о характере музыки и о специфике исполнительских трудностей начинается этап разделения произведения на смысловые куски. Работа над отдельными фрагментами выявляет отдельные технические фигуры, трудные и малоудобные фактурные эпизоды.

Если ученик имеет уже достаточный опыт самостоятельного разбора и делает это довольно качественно, то в работе над усвоением технических фигураций в этюде он может разобраться самостоятельно. Помощь наставника ему нужна лишь в моментах смены позиционности. Аппликатурные принципы в пьесах быстрого характера должны быть четко соблюдены, но в зависимости от строения кисти возможен подбор индивидуальной аппликатуры, которая наилучшим образом поможет учащемуся справиться с технической трудностью.

Что касается остальных форм музыкальных произведений, то успех освоения текста напрямую зависит от количества проведенного за инструментом времени. Нотный материал постепенно перерастает в творческую интерпретацию. Но в этой работе непременно должны присутствовать анализ музыкального текста и художественное отношение к нему. Педагог на этом этапе корректирует направление работы, выбранное учеником, и знакомит его с новыми пианистическими приемами, необходимыми в игре уже довольно сложной нотной литературы. Проигрывание трудных мест и демонстрация художественного исполнения отдельных фрагментов педагогом на этом этапе просто необходимы.

Уже во время детального проучивания отдельных кусков ученик начинает собирать их в целостное построение, определяясь в структуре и форме произведения. Но сбор отдельных эпизодов влечет за собой потерю некоторых деталей и мелочей. Педагог должен не упустить проникновения в текст неверных нот. Напряжение при игре произведения целиком возрастает в несколько раз, поэтому очень важно следить за свободой аппарата учащегося, так как именно в это время у него начинают подни-

маться плечи и прижимаются локти. Могут также возникнуть проблемы в звуковой и технической сферах, так как его внимание будет сконцентрировано уже на форме и художественном образе, что неизбежно приведет к техническим потерям.

Начало собирания частей в единое целое выявляет наличие «швов» на границах эпизодов. Стоит обратить внимание на то, чтобы плавно перевести один эпизод в другой, найти у них смысловое единство.

Опытные педагоги ориентируются во временном процессе работы над произведением и знают, сколько времени надо потратить на тот или иной этап работы над текстом, чтобы вовремя подвести ученика к эстраднему выступлению. Этап подготовки к выступлению в корне отличается от всех предыдущих занятий, так как он мобилизует в учащемся все стороны его творческой природы.

На данном этапе работы педагог уже не фиксирует внимание на мелочах, а пытается организовать исполнение произведения целиком. Главными качествами в целостном исполнении становятся: единство темпа, ясность ритмической пульсации, выразительность интонирования и свободное управление сложностями техники.

Исполнение произведения целиком способствует поиску выразительности, выявлению кульминационных моментов, ведению генеральной драматургической линии. И очень важно, что при цельном проигрывании воспитывается исполнительская воля, и аппарат ученика уже регулирует работу мышц согласно предстоящей нагрузке.

Что касается вопроса о предконцертном волнении, то можно выделить два аспекта: волнение за себя и волнение за исполняемую программу. Ученики старших классов уже в полной мере осознают всю долю ответственности, которая на них ложится. Они демонстрируют на эстраде все то, чему научились за этот период, и им хочется показать себя с наилучшей стороны. В каждом подростке присутствует доля тщеславия, и этот факт значительно усиливает эстрадное волнение.

Мысли ученика в большей степени, направлены на то, в какой мере удачным будет его выступление, кто сидит в зале, как на него реагируют и что скажут после его выступления. Такие мыс-

ли вызывают паническое состояние, ученик перестает думать и анализировать игру во время выступления, его одолевает страх, а отсюда парализуется память. Выпадение текста из памяти может произойти на любом этапе игры, начиная с первой ноты, когда ученик забывает с какой ноты начать, и заканчивая заключительными аккордами. В наибольшей степени такие проблемы коренятся в неверной психологической подготовке учащегося.

Последние уроки перед выступлением направлены на организацию целостности программы. Определенное количество занятий педагог должен посвятить именно этим задачам. Но если он видит возникшие проблемы в тексте или штрихах, не стоит проходить мимо, нужно тут же их поправить, чтобы ошибки прочно не укоренились в памяти ребенка.

Обязательным условием подготовки к выступлению являются дежурные места в тексте, откуда ученик всегда сможет начать в случае проблем с текстом. Разбор на фрагменты и детальный анализ, касаемый гармонических функций, аппликатурных принципов, изобретение новых исполнительских приемов в этот период необходимо исключить. Такое демонтирование порождает чувство страха, неуверенности в себе и нарушение самообладания и памяти в эстрадной обстановке.

Важным моментом в предконцертный период является режим домашних занятий. Та форма, при которой ученик проигрывает в быстром темпе произведение от начала до конца, не пригодна. Такие занятия ведут не к устойчивому запоминанию, а к потере художественной свежести и эмоциональному напряжению. В домашней обстановке необходимо в среднем темпе проигрывать сложные места, чтобы избежать «забалтывания». При таком подходе закрепляется прочность пианистических ощущений и уверенность в результатах. Чем выше уровень подготовки и степень самообладания ученика, тем больше вероятности, что программа будет сыграна на хорошем уровне. Чем менее уверен в себе ученик и слабее его исполнительские способности, тем больше вероятность нештатных ситуаций на эстраде. Неплохой закалкой перед выступлением бывает проигрывание программы перед учениками своего класса. Уже здесь учащийся будет изрядно волноваться и заодно проверит себя на прочность.

В старших классах все больше проявляется умение ученика работать самостоятельно, и именно теми умениями, которые

заложил педагог в предыдущий период обучения, будут работать ученики, набираясь нового опыта самостоятельной работы. Чрезмерная опека учащегося в период начального обучения влечет за собой его инфантилизм в сфере самостоятельных занятий. На новом возрастном этапе такому педагогу необходимо изменить характер руководства, усилив требования в области профессионализма.

Существует множество подходов к работе с учениками различной степени одаренности. Иногда приходится лишний раз убедиться, что разновидности дарований учащихся требуют применения индивидуализированных, порой резко противоположных методов педагогического воздействия. Технически слабых и безынициативных учеников приходится постепенно вводить в мир музыки, не спеша наполняя копилку игровых приемов. Творчески и технически одаренные учащиеся иногда сами подсказывают педагогу, как строить дальнейшую стратегию работы.

Хочется сказать несколько слов о качественной подготовке и творческом подходе педагога к урокам. Обладание профессиональными знаниями, включающими умение анализировать произведение с позиций образно-содержательного и музыкально-теоретического строя, владение пианистическими приемами, чтобы свободно показать необходимое произведение или его эпизод, становятся необходимым требованием к работе преподавателя музыки. Также без знания психологии вряд ли можно наладить хороший контакт с учащимся и довести процесс обучения до уровня исполнительского мастерства. Педагог, без сомнения, должен владеть словом, умея точно и грамотно объяснить задачи и аргументировано отстоять свою точку зрения.

Зачастую молодые педагоги, плохо знающие репертуар, сводят выбор программы к знакомым или пройденным ими когда-то произведениям. В современном мире информации и большого разнообразия источников не стоит сокращать поле видения музыкальных сюжетов. Педагог должен самостоятельно проводить большую работу, знакомясь с произведениями различных стилей и эпох и анализируя произведения на предмет художественных и технических задач. Педагог должен быть уверен в своей правоте, иначе его неуверенность быстро передается ученику, и он тоже начинает ощущать дискомфорт при работе над пьесой.

Показ и рассказ должны идти рука об руку, а интеллект педагога во многом определит правильность постановки задач и выбор путей их решения.

Таким образом, качество работы ученика и успешность его обучения – это труд и педагога, и учащегося. Только творческая увлеченность обоих процессом работы над произведением определит пути личностного профессионального роста и единственно верную методику для его достижения. А художественная сторона ребенка тем успешнее будет развиваться, чем более эмоционально педагог сможет построить процесс обучения, чем больше он сможет силой своей творческой личности убедить ученика в правоте своих идей.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Дайте характеристику категорий старшеклассников с точки зрения целостного развития ребенка.
2. Каковы тактика и стратегия в выборе репертуара для старшеклассников?
3. Охарактеризуйте основные этапы работы над произведением.
4. Какова роль и воздействие личности педагога на ученика?

## **5.2. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ НАВЫКОВ ПОЛИФОНИЧЕСКОЙ ИГРЫ**

В средних классах ученик должен был усвоить основные принципы полифонической фактуры, уметь слышать голоса в имитационной и контрастной полифонии, разделять динамические градации в теме и противосложении и знать основные принципы построения полифонического произведения.

В старших классах происходит совершенствование сферы художественных и слуховых представлений. Усложнение репертуара заставляет ученика работать над различными техническими приемами, которые в полифонии тесно связаны с аппликатурными принципами. В программе появляются прелюдии, инвенции, трехголосные фуги, а достаточно продвинутые учащиеся приступают к ознакомлению с циклами прелюдий и фуг.

Постижение образно-интонационного строя полифонических произведений и особенностей их трактовки требует кропот-

ливой работы. Структура текста такова, что музыкальные построения (по сравнению с гомофонно-гармонической фактурой) менее четко расчленены и мелодическое движение голосов отличается непрерывной текучестью.

Что становится главным в работе над полифонией и на что стоит обратить внимание? Как правило, игра среднего по способностям учащегося сводится к «выпячиванию» тем, редко – к их интонированию. До смысла темы, ее интонации дело почти не доходит. Сложно проследить агогические приемы, не всегда мысль ученика улавливает контрапункт тем, и зачастую интермедия существует вне контекста от основного материала. Ребенок почти не владеет художественной идеей, ему не понятны принципы темообразования и интонирования.

Вот над этими проблемами придется поработать педагогу. Если ребенок уже постиг часть полифонических премудростей, то наставник, проанализировав предыдущий период развития ученика, ставит исполнительские задачи на ближайший и долгосрочный период, например, на полгода и пару лет. Без построения перспектив развития ребенка педагог будет слишком «близорук», он не сможет грамотно и последовательно развивать учащегося.

На каждом уроке работы с полифонией должно отрабатываться горизонтальное ведение голоса, выстраиваться полифоническая вертикаль и проводиться работа над неформальным исполнением и художественным интонированием. Вместе с тем аппликатурные принципы должны доводиться до автоматизма. Важной частью работы также становится артикуляция. Проведение темы одним штрихом, а противосложения – другим, разделение этих двух тем по разным динамическим уровням, четкая ритмическая окраска всего полифонического материала – это те виды работы, где ученику придется приложить максимум усилий.

Очень сложным для учеников становится знакомство с трехголосием, где все вышеперечисленные задачи усложняются наложением еще одного голоса. Как правило, страдает средний голос, он менее слышен, а большую трудность составляет распределение его по рукам. Сам факт уплотнения полифонической ткани большим количеством голосов сразу же потребует от ученика интенсивного сосредоточения слухового внимания на каждом из них и его гибкого распределения в наиболее сложных эпизодах многоголосия.

Трехголосные фуги сложны двумя удержанными противосложениями, иногда построениями с двумя темами. К фактурным трудностям в полифонии еще можно отнести регистровую сближенность голосов, сочетание двух голосов в партии одной руки или распределение одного из них между партиями рук, установление необходимого уровня динамики между голосами и выявление гармонической вертикали.

Работая над полифонической фактурой, прежде всего надо разобраться в характере темы, ее принципах развития и всего того, что этому сопутствует, как то: динамика, артикуляция, уплотнение фактуры и др. Форма и динамическая стратегия, помогающая разворачиванию драматургической линии, – это каркас, держащий все внутреннее наполнение. Надо отметить, что не стоит дробить динамику на мелкие оттенки. Более крупное проведение динамической линии способствует более выпуклой и ясной форме. Но это не значит, что ученик не должен чувствовать, как развивается музыкальный материал. Все внутренние изгибы темы, конечно, отмечаются педагогом и чувствуются учеником, но злоупотреблять микродинамикой в полифонии не стоит. Это связано со стилизацией произведений под ту эпоху, когда инструментам были технически неподвластны мелкие нюансы.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Каковы принципы работы старшекласников над полифоническим произведением?
2. Что такое «горизонтальное» слышание и как нужно работать над совершенствованием данного качества?
3. Опишите особенности работы со старшекласниками.
4. Каковы сложности работы над трехголосием и полифоническими циклами?

## **5.3. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ В РАБОТЕ НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ**

Произведения крупной формы являются основной частью программы учащихся старших классов. Именно в этой форме работы выявляются сильные и слабые стороны развития учеников. Если в средних классах школы в основном проходились сонати-

ны и небольшие вариации, то в старших классах начинают постигать мастерство через изучение сонатного аллегро Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Именно в произведениях этих авторов можно понять, насколько ученик техничен, интеллектуален, какова сила его духа и сценическая воля. Произведения венских классиков помогают упорядочить приемы стилизации, воспитать выносливость, правильно распределить силы и научиться объединять различные образы в единое целое.

В работе над формой сонатного аллегро осмысливается ее трехчастная структура (экспозиция, разработка, реприза) и затем постепенно вырисовываются контуры и образные характеристики основных партий (главной, побочной и заключительной). Учащийся осваивает процесс проникновения в сложные тематические связи путем активизации интонационной, ладо-тональной, ритмической и фактурной контрастности.

Чувство метроритма и стабильность темпа на протяжении всего звучания произведения, пожалуй, является одной из труднорешаемых задач. Именно контраст образной сферы, ритмического рисунка и частая смена фактурных приемов нарушают четкую ритмическую структуру и мешают ученику почувствовать драматургическое единство.

В старших классах ученику доступен анализ сложных музыкальных произведений, его слух готов к восприятию непростой музыки, поэтому педагог для усиления эмоционального воздействия на учащегося может прибегнуть к показу ряда музыкальных фрагментов из произведений данного автора для создания более полной картины его стилистических и художественных принципов.

Формирование художественно-звуковых навыков, необходимых для исполнения более сложной кантиленной ткани, проходит на примере медленных частей сонат. В них происходит сочетание интонационно выразительной мелодии с несложным гармоническим фоном.

Какие задачи стоят перед учеником при исполнении средних частей? Прежде всего, это умение провести единую мелодическую линию, овладеть приемами широкого выразительного интонирования. Это вопросы агогики и широкого дыхания, где

даже при наличии пауз необходимо сохранять целостность интонационного развития.

Финалы несложных сонат обычно имеют форму рондо, где тематизм носит преимущественно оживленный, песенно-танцевальный характер. Как правило, рефрен и эпизоды объединяет общность ритмической пульсации, активное движение и единство темпа. Песенно-танцевальный характер позволяет ученику без особого труда проникнуть в образный строй музыки и донести эмоционально-художественный образ до слушателя.

В старших классах к вариационным циклам обращаются не так часто, как к форме сонатного аллегро. Интересны вариации Глинки, Берковича, полезны для изучения вариации Бетховена. Внимание учащегося направляется на работу с технической и структурной сторонами музыкального материала. Форма сонатного аллегро предполагает темповое единство, четкую ритмическую пульсацию и небольшой круг образов, включающий различие между главной, побочной, связующей и заключительной темами. Вариации – это большое разнообразие образов, взаимообогащающих и дополняющих единое художественное пространство произведения.

Объем музыкального материала каждой вариации уже значительно превышает тот, что составлял вариационные циклы в средних классах, а значит, увеличивается образное содержание каждой вариации. Как правило, внутри вариации сохраняется единство темпа и ритма, но могут быть использованы различные виды фактуры.

Часть вариаций интонационно может быть полностью самостоятельна и лишь отдаленно напоминать тему. Они могут быть осмыслены как отдельные небольшие пьесы, отличающиеся характерной жанровой основой. Вариации, где присутствует ярко выраженный тематизм, отличаются разнообразием фактурных приемов, что придает изменчивость и новизну музыкальной ткани.

Работа над вариационными циклами позволяет ученику научиться мобильности в перестройке эмоционального состояния при единстве художественных задач. Приобретение исполнительских навыков, где в цикле присутствует и жанровая основа, и кантиленная музыка, и зачастую полифоническая и техническая вариации, очень существенно пополняет технический арсенал ученика.

Каковы основные принципы работы над вариационным циклом и каковы его основные трудности? Прежде всего, вариационный цикл предполагает тематическое единство всех вариаций, несмотря на различные типы фактуры, ритма и эмоционального состояния. Каковы бы ни были ритмические единицы в отдельно взятой вариации, собирая их в единое целое, надо выстроить темп, чтобы чувствовалось метрическое единство. Но при этом каждая вариация должна быть наполнена своими красками, особым колоритом и собственной идеей. Что касается остановок в конце каждой вариации, то они должны больше напоминать многоточие, чем точки; паузы на границах вариаций необходимо отслеживать специально, воспринимая их как музыкальный материал, а не как передышку в игре.

Чем больше идей у исполнителя будет в каждой вариации, тем интереснее будет звучать весь цикл. Данная форма позволяет не только раскрыть в ученике новый технический потенциал, но и подняться на новую ступеньку в решении художественных задач.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Назовите задачи, стоящие перед учеником в работе над крупной формой (структура, технические трудности, метроритм, стиль и художественный образ).
2. Каковы особенности крупной формы венских классиков? Дайте характеристику музыкального языка и основных черт стиля.
3. Каковы методы работы над сонатным аллегро?
4. В чем особенности работы над средними частями сонатин?
5. Каковы задачи финалов?
6. Опишите художественные и технические задачи вариаций.
7. Назовите основные трудности в работе над вариациями.

## **5.4. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРИЕМОВ КАНТИЛЕННОЙ ИГРЫ И ПЬЕСЫ ПОДВИЖНОГО ХАРАКТЕРА**

Мягкость, интонационная гибкость, широта дыхания и певучесть звука – вот те качества, которые должен продемонстрировать ученик при исполнении кантиленного произведения. Любые исполнительские приемы, которые учащийся осваивает

в классе, так или иначе влияют на формирование звуковой палитры, используемой в медленной музыке.

Если ученик научился извлекать звук самостоятельными пальцами, умеет почувствовать ощущения мышц в руке, имеет представление об амплитуде пальцев, то можно говорить с ним о приемах кантиленной игры.

Над медленной музыкой ученик начинает работать с первого класса школы, и к старшим классам он имеет довольно четкое представление о способах звукоизвлечения и интонирования. Исполнительские навыки, такие как использование яркого, открытого звука на кульминации, объем фактуры, октавные проведения темы, а также мягкость звукоизвлечения, пластика руки, разнообразное проникновение в клавишу, ученик старших классов использует на примере сложных фактурных произведений.

Вокальное интонирование в кантиленных пьесах – необходимое качество и условие, так как только выразительная, певучая игра способна проникнуть в самые сокровенные уголки души.

Среди множества исполнительских приемов существуют основные, которые и отличают кантилену от любой другой музыки. Это принцип слияния пальцев с клавиатурой, когда неприемлем прием удара и давления на клавишу. Естественное движение рук, повторяющее изгиб мелодии, пластика кисти и свобода рук составляют важные принципы кантиленного исполнительства.

Любой пример интонирования, связанный с большими интервалами на клавиатуре, надо услышать легатно и постараться растянуть руку, чтобы мысленно дотянуться без разрыва заливочной фразы. Певучий звук – это главная цель и задача педагога и ученика, и добиваться его нужно, начиная с младших классов, постепенно накапливая игровые навыки.

Сфера музыкальных образов в медленных произведениях старшекласников значительно богаче и разнообразнее по сравнению с начальными классами. Зачастую с развитыми по объему и образному содержанию лирическими элементами сочетаются драматические и эпические образы. Расширяется палитра мелодико-интонационных, полифонических, ритмических, фактурных и ладо-гармонических средств.

В музыке кантиленного характера происходит частая смена ладо-тональной структуры, перестройка интонационных обо-

ротов, которые способствуют появлению новых агогических и динамических нюансов.

Вопросы педализации в кантилене ставятся уже в начальной школе. Это простые приемы педализации, помогающие продлить басы или обогащающие звучание инструмента там, где необходимы обертоновые краски. В средней школе учащийся уже осваивает разновидности педализации, учится слушать ее чистоту и координировать работу рук и ног. В старших классах знакомство продолжается путем проникновения в тонкости педальной науки, сопоставления ее с интонационным, ладо-гармоническим и темпо-ритмическим звучанием. Старшеклассник смело пользуется педалью на кульминациях и в моментах увеличения фактурного объема.

Для создания красочного колорита ученик знакомится с использованием левой педали, которая придает звуку мерцание, тишину и мягкость. Искусство педализации – сложная наука, и постигать ее необходимо планомерно и грамотно. Педагогу необходимо выработать потребность у учащегося в разнообразном звучании, в поиске множества оттенков. И педаль, как ничто другое, придает звуку нежнейшую окраску и усиливает эмоциональное воздействие путем открытия и слияния обертонов.

Развитию технических навыков ученика преподаватель уделяет довольно много внимания, начиная с первых опытов в области технических пьес и этюдов, где он тщательно обдумывает репертуарный план ребенка. В программу включаются гаммы, упражнения Ганона, этюды на разные виды техники, и все это в комплексе способствует формированию у ученика навыков беглой игры и развитию технических приемов исполнения.

Индивидуальность учащегося в овладении им пианистической моторики, навыков и приемов игры в старших классах прослеживается уже довольно четко. Природные данные ученика, его прилежание к занятиям и трудоспособность позволяют овладеть профессиональными и художественно-пианистическими навыками. Упражнения, гаммы и арпеджио, а также систематическая работа над этюдами является обязательной стороной комплексного развития техники.

В старших классах музыкальной школы педагогу понятно, какой вид работы необходимо предложить тому или иному ученику в зависимости от целей обучения и технического ресурса

учащегося. Большая часть учеников, занимающихся «для себя», достаточно прохладно относятся к необходимости ежедневных и качественных занятий. Они пользуются тем набором технических возможностей, который успели накопить за предыдущий период учебы.

Тем не менее развитие двигательных способностей продолжается и для учащихся, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этюдами восполняет пробелы в их текущей технической подготовке.

Что касается учеников, сделавших серьезные успехи в техническом плане, то количество и качество этюдов и пьес моторного характера подбирается согласно задачам по устранению погрешностей их технологических приемов. В работе с продвинутыми учениками делается ставка на развитие виртуозности исполнения для освоения произведений, достаточно сложных в драматургическом и пианистическом плане. Достижение результата в качественном исполнении сложного произведения всегда является высшей наградой любому ученику.

Среди этюдов, исполняемых в старших классах, довольно популярна «Школа беглости пальцев» ор. 299 Карла Черни, где можно найти этюды на любой вид техники для развития слабых технических сторон пианизма учащегося. Также очень полезны инструктивные этюды Клементи, Крамера и этюды с ярко выраженной мелодизацией фактуры Бургмюллера, Аренского, а для продвинутых учеников – несложные художественные этюды Ф. Шопена.

Многообразие фактурных форм в этюдах можно условно классифицировать на два типа: этюды на мелкую моторику и крупную технику. К мелкой технике можно отнести гаммообразные и арпеджированные последовательности, репетиции, ломанные интервалы и мелизматику. Все же работа в старших классах в большей степени совершенствует развитие гаммообразной техники, чему уделяется наибольшее внимание. Активный тонус мышц кистевого аппарата учеников позволяет им сравнительно быстро осваивать активные пальцевые движения, столь необходимые при формировании элементов мелкой техники. Работа над позиционными группировками продолжается, но с новыми установками преподавателя, где немаловажное значение приобретает темп произведения. Ориентировка на темп дает ученику

возможность минимизировать движения и поискать более удобные исполнительские приемы.

Работа над развернутыми арпеджированными пассажами или небольшими мелодическими отрезками становится также необходимой стороной технического развития ученика. Управление широкими интервалами арпеджированных фигур, особенно переходами на новые позиции, является для старшего школьника достаточно сложной задачей, доступной лишь при наличии больших и гибких рук. Надо сказать, что фигуры длинных арпеджио в партиях обеих рук, исполняемые в подвижном темпе, нечасто встречаются в этюдной литературе, это, скорее всего, упражнения для технического совершенствования и нахождения удобства в технике подобного рода.

В старших классах продолжается работа над отдельными элементами аккордовой фактуры, начатая еще в средних классах. В сонатинах, виртуозных пьесах, и концертных этюдах аккорды встречаются значительно чаще. Что касается распространенных моделей мелкой моторики в фактуре подвижных пьес, таких как ломаные интервалы – секунды, терции, кварты, то техника их исполнения одновременно сочетает в себе владение вибрирующими, вращательными движениями кисти и локтя и активные пальцевые прикосновения к клавиатуре. Такие пассажи часто встречаются в сонатинах и сонатах венских классиков, у Гайдна и Моцарта, как правило, в аккомпанементе, а у Бетховена пассажи носят мелодизированный характер и могут составлять основу той или иной темы.

Работа над технической стороной имеет огромное значение для реализации художественного замысла произведения. Она позволяет сосредоточить внимание учащегося на отработке мелких, но важных деталей основных приемов и движений. Вместе с педагогом подбираются удобные технические позиции в сложных фигурациях и распределяются мышечные усилия, устраняющие ненужные затраты нервной и мышечной энергии. Работа над техникой обязательно предполагает тщательный подход к аппликатуре. В данном случае ей нельзя пренебрегать.

Безусловно, занятия над совершенствованием технической базы в пьесах и этюдах сопряжены с исключительно важной задачей – организацией игровых движений, которые должны быть

подчинены цели, заключающейся в определенном качестве выразительного звучания. Исполнительские движения, способствующие достижению свободной и уверенной игры, являются важной предпосылкой для наиболее точной передачи художественного замысла.

Задачи учащегося и преподавателя ориентированы на стремление к достижению художественной цели путем контроля и проверки различных игровых движений. Пропуская исполняемую музыку через слуховой фильтр, учащиеся добиваются автоматизма игровых приемов, которые облегчают исполнительский процесс, освобождая играющего от детального контроля над техникой и позволяя переключать внимание на задачи художественного плана.

Развитие двигательных приемов не может идти вразрез со слуховым восприятием, так как только решение этих задач в комплексе способствует созданию качественного слухо-двигательного навыка. Важно, что определенному характеру звука, как и определенному образу, соответствует своя конкретная группа игровых приемов и необходимая форма движения, поскольку не всякое движение дает желаемый результат. Неуклюжее, недостаточно пластичное движение лишь тормозит звукообразование и овладение техникой.

Что необходимо знать учащемуся и какими приемами он должен овладеть? Попытаемся оформить принципы работы над техникой в некий свод правил:

- 1) пальцевая независимость должна сочетаться со свободными объединяющими движениями руки;
- 2) пластика движений руки должна соответствовать звуковысотной направленности мелодического рисунка пассажей;
- 3) необходима согласованность пружинящих кистевых и вращательных движений;
- 4) выработка метрической точности пассажей должна сочетаться с динамической гибкостью звучания фактуры;
- 5) необходима концентрация внимания на работу мышечного аппарата, где должно быть разумное чередование напряжения и расслабления;
- 6) в процессе учебы необходимо овладеть навыками координации пианистических движений в эпизодах со сложной фактурой.

Учащиеся старших классов в процессе обучения и работы над пальцевой беглостью должны научиться трансформировать музыкальные фрагменты с преобладанием больших исполнительских приемов в собранные и внешне незаметные. В таком случае происходит усиление сосредоточенности на художественно-звуковых задачах.

Осваивая технологию игры, нельзя забывать о том, что каждое произведение требует доведения до максимальной художественной и технической законченности. В таком случае ярче раскрывается образная сфера, появляется потребность в концертности исполнения, выпуклости динамики и быстром темпе.

Работа над пальцевой беглостью отнюдь не означает игру только быстро или только громко, развитие беглости и работа над техникой вообще прежде всего подразумевают рациональный подход к этому вопросу, когда учащийся применяет различные приемы временного видоизменения как фактурных, так и интерпретационных средств. Он готов использовать темповые, артикуляционные, динамические и ритмические варианты как средство для качественного освоения игровых технических комплексов.

Если домашние занятия над этюдами или пьесами моторного характера сводятся лишь к исполнению их в быстром темпе, то можно в скором времени ожидать «забалтывания», появления неверных нот в тексте, исчезновения глубины драматургии и т. д.

Тот же результат можно получить и при игре только на форте. В данном случае применение лишь громкой игры ограничивает развитие как звуковых качеств техники, так и слухового контроля. Сочетание контрастных динамических сопоставлений с применением волнообразной динамики позволят слуху быть более чувствительным, а игровому аппарату – более мобильным и послушным.

Существует множество приемов работы над трудными эпизодами. Это и замедление темпа в сложном эпизоде, и четкое артикулирование для ритмического выравнивания, а также динамическое разнообразие и многое другое. Педагог находит способ, позволяющий наиболее продуктивно добиться результата от каждого ученика в отдельности. Он корректирует и направля-

ет его техническое развитие. Только совместные усилия ученика и педагога в деле освоения технической грамотности и развития пальцевой беглости приводят к качественным результатам. Любое произведение содержит в себе технически неудобные эпизоды, и знания методики работы над ними позволяют учащемуся преодолеть пианистические трудности и создать художественный образ.

### **Вопросы для обсуждения**

1. Расскажите о приемах и методах работы над кантиленой.
2. Что такое фортепианная кантилена и вокальное интонирование?
3. Как можно усовершенствовать приемы технической игры?
4. Каковы методы работы над мелкой техникой?
5. Опишите специфику работы над крупной техникой.
6. Каково значение педали в создании художественного образа?

### **Список рекомендуемой литературы**

1. *Кон И.С.* Психология старшекласника. М., 1980.
2. *Кузьмина Н.В.* Педагогическое мастерство учителя как фактор развития способностей учащегося // Вопросы психологии. – 1984. – № 1. – С. 55–73.
3. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1975.
4. *Прихожан А.М., Толстых Н.Н.* Подросток в учебнике и в жизни. – М., 1990.
5. *Цукерман Г.А.* Психология саморазвития: задача для подростков и их педагогов. – М.: Интерпакс, 1994.
6. *Цыпин Г.М.* Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. – М.: Советский композитор, 1988. – Т. 1.
7. *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности. – М.: Просвещение, 1994.



### ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ



#### **6.1. АНАЛИЗ И РАЗБОР МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ. ПРАВИЛА И ИСКЛЮЧЕНИЯ**

По мнению Г. Нейгауза, «одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, т. е. привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Стремясь сознательно к этому, я всё же не хочу свести себя к нулю как человека, как личность; хочу только перестать быть милиционером, гувернёром, тренером и хочу остаться одним из многих жизненных двигателей ученика, одним из впечатлений этого бытия наряду с другими, пусть более сильными или более слабыми» [7, с. 57].

Эти слова можно поставить эпиграфом ко всей педагогической работе, так как в них заключен глубокий смысл и главная идея педагогики, то, во имя чего и происходит работа учителя с учеником.

Как правило, при наличии хороших музыкальных способностей причины несамостоятельности учащегося кроются в недостаточно профессиональной работе педагога в вопросе привития ученику навыков и умения самостоятельной работы. Каждый педагог обладает комплексом творческих и научно-методических принципов, где определены методы и тактика работы над различными видами исполнительства, над развитием техники и туше, над работой с формой и проникновением в образ и смысл произведения.

Четкое знание механизмов работы позволяет учителю ясно и доступно объяснять учащемуся, как добиться успешного результата за более короткое время и с наилучшим качеством. Ученик же не только получает подсказки для сиюминутного достижения цели, но при грамотной постановке вопроса закладывает в собственный багаж те техники, которые он освоил в работе над совершенствованием пианистических приемов.

Отобрать первостепенно важные задачи и постоянно акцентировать на них внимание – вот одна из ключевых целей педагога, с помощью которой он решает проблему подготовки ученика к самостоятельной работе.

Изучение музыкального произведения начинается со знакомства с текстом, где необходимо выделить две задачи: чтение «графического изображения» нотного текста и освоение образно-эмоциональной сферы музыки, ее идейного и художественного смысла. На начальном этапе обучения необходимо, чтобы ученик неукоснительно выполнял все, что написано в нотах. Такая педантичность в разборе текста должна войти в его привычку, так как точность чтения текста, воспитанная с детства, является необходимой и важнейшей предпосылкой действительного умения качественного разбора.

Пристальное внимание педагога к деталям текстового разбора, помощь в усвоении учеником основных принципов работы способствуют выработке понимания того, что и как надо делать при самостоятельной работе с текстом. Накопление навыков самостоятельной работы происходит постепенно и зависит от исполнительского опыта. С каждым новым произведением усваивается определенный прием, и волнение по поводу разбора новой пьесы с каждым разом уменьшается. Но исполнение технически усвоенных приемов и знание принципов работы над ними не должно превращаться в формальность. Есть главное в музыке, то, что исполнитель выносит на суд слушателя, – это идея произведения.

По мере усвоения деталей самостоятельной работы ученик приходит к пониманию и осмыслению характера и драматургии пьесы. Безусловно, педагог обсуждает с ним характер произведения, образный строй и особенности замысла. Стремление преподавателя к объединению двух сторон текста – эмоциональной и

технической привносит в понимание учащегося целостность восприятия работы, ни одна из этих двух сторон не становится самоцелью, одна существует для другой.

В процессе знакомства ученика с методами и принципами усвоения правил, т. е. технических «модулей», педагог объясняет ему неповторимость каждого произведения и его деталей при подчинении основным законам творчества. Каждый механизм работы над техническим «модулем» разъясняется и конкретизируется преподавателем, объясняются методы усвоения принципов работы. Но по мере накопления учащимся исполнительского опыта его знания относительно законов исполнения дополняются так называемыми исключениями из правил, которые также обосновываются.

Педагог, приоткрывающий ученику завесу над вопросами «исключений» из правил, таким образом позволяет ему представить собственный вариант интерпретации и собственного отношения к музыке, пусть отличного от общепринятого. Мудрый педагог, заинтересованный в творческом развитии ученика, никогда не будет препятствовать реализации его идей, конечно, если ученик придерживается стилистики и характера композиторского почерка в исполнении.

Навыки самостоятельного анализа произведения, приобретенные в процессе совместных занятий учащегося и его наставника, становятся неотъемлемой частью рабочего процесса ученика. Он применяет их со все большей уверенностью и доводит до автоматизма.

Приведем перечень необходимых теоретических основ, определяющих последовательность в накоплении приемов и навыков самостоятельной работы:

1) количественное накопление исполнительских навыков и художественных впечатлений;

2) фиксация внимания на повторяемости однородных явлений, пригодности одних и тех же методов анализа и технической работы в различных конкретных случаях;

3) анализ сходных моментов и однородных технических задач в однотипных произведениях.

Благодаря знанию механизмов самостоятельной работы, осваивая принципы правил и исключений из них, учащийся ус-

коряет процесс знакомства с репертуаром и увеличивает количественный состав исполняемых пьес. Законы искусства, представшие перед учащимся, постепенно «обрастают» многочисленными примерами из музыкальной литературы, тем самым содержание закономерностей в сознании ученика-исполнителя конкретизируется и обогащается. Как следствие, появляется желание к творческой активности и самостоятельной работе, в которой место волнений и нервозности занимает желание познания и приобщения к культуре.

Каждое новое поколение музыкантов привносит в исполнительство и педагогику новые методики и в них свои правила и законы, но все же основа и фундамент остаются неизменными. Занятия музыкой основаны на опыте предшествующих поколений музыкантов в обобщенном, откристаллизовавшемся виде.

Знание законов в исполнительстве – это возможность определить стиль и закономерности авторского письма и общие черты стилистических законов эпохи. Отсюда следует понимание идейно-эмоционального содержания произведения. Таким образом, знание законов или правил и исключений из них – это профессиональная грамотность ученика, позволяющая ему самостоятельно ориентироваться в большом количестве музыкального материала.

Процесс приобретения знаний о закономерностях искусства достаточно непростой и весьма длительный. Знания этих правил накапливаются в соответствии с количеством изученного музыкального материала и качеством работы над ним. В таком случае учащийся открывает для себя многообразие проявлений одного и того же закона, находя в нем правила и логику исключений. По мнению И. Гофмана, «в искусстве мы гораздо чаще имеем дело с исключениями, чем с правилами и законами. Каждый гений в искусстве обнаруживает в своих произведениях предчувствие новых законов, и каждый последующий гений заимствует у своих предшественников так же, как его преемники, в свою очередь, заимствуют у него» [2, с. 95].

Г.Г. Нейгауз в данном контексте говорит следующее: «Я представляю себе всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное "генеалогическое древо" с его бесчисленными ответвлениями, где властвуют законы наследственности, не совсем точно име-

нуемой "традициями", а также законы борьбы против этих традиций. Эволюционное и революционное начала проникают в музыку и находятся в полном соответствии с жизнью» [7, с. 76].

Понять и раскрыть замысел композитора значительно легче, если ученик владеет знанием закономерностей в музыке, а также понимает тенденции в отступлении от правил. Как правило, вопросы в теме об исключениях из правил возникают в большей степени у музыкантов, чья исполнительская культура достаточно высока. В таком случае его интеллект и исполнительский багаж позволяют умело использовать закономерности и удовлетворять творческую потребность в поиске новых художественных решений.

Но несмотря на то что преподаватель дает умному и творческому ученику достаточно свободы для реализации его идейных замыслов, все же он постоянно контролирует степень этой свободы, вектор направления художественных поисков и корректирует методы работы, чтобы главным ориентиром всегда оставался стиль и идейный замысел композитора.

Каждое новое произведение в репертуаре ученика – это новая ступень к познанию принципов самостоятельной работы, поскольку каждое произведение – это свой образ, звук, особенный неповторимый ритм, темп, пульсация и многое другое. Соответственно, задачи, стоящие в каждом новом произведении, хоть чуть-чуть, но другие. Именно такой опыт позволяет ученику постоянно ставить новые задачи, находить пути их решения и получать необходимый исполнительский опыт.

Вопрос самостоятельности в работе ученика во многом зависит от особенностей его интеллекта, качества работы и количества проведенного за инструментом времени. С первых дней занятий педагог открывает для себя особенности характера и глубину внутреннего мира своего ученика. И в связи с этим он вырабатывает тактику и стратегию в занятиях с ним.

На протяжении многих лет, от урока к уроку учеником изучаются различные музыкальные пьесы, одни – более подробно, другие – менее. Но что присуще работе над любым произведением – так это возможность справиться с техническими трудностями, стремление понять произведение и умение воплотить свой замысел в конкретном звучании.

Всему этому преподаватель систематически учит ребенка на уроках специальности. Но без умения слушать себя, анализировать в процессе игры все, что выходит из-под пальцев, учащийся не сможет стать полноценным музыкантом. Именно процесс слышания и вслушивания в музыку позволяет находить слабые стороны исполнения, анализировать их и принимать меры к их устранению.

Преподаватель на уроке, работая над произведением, демонстрирует механизмы работы над деталями текста и над созданием его целостности. Заостряя внимание на текстовых ошибках, недоделках или небрежности, наставник тем самым позволяет понять своему подопечному, что такие пробелы в работе недопустимы и домашняя работа учащегося должна быть направлена на устранение тех проблем, о которых говорилось на уроке. Та работа, которая проводится педагогом с учеником на занятии – это демонстрация модели задач и принципов работы, которую ученик должен сделать дома самостоятельно. Классная работа в силу недостаточности времени не позволяет добиваться отточенности всех эпизодов, но она должна дать четкое понимание целей и методов работы, которые ставит ученик при самостоятельных занятиях.

Активность и самостоятельность в работе ученика зависят от знания ряда общих принципов исполнения и отношения к музыке. Обобщая свои указания по устранению исполнительских недостатков или формированию комплекса знаний учащегося, педагог во время занятия проводит постоянный анализ и разбор причин и следствий той или иной проблемы. И качественное, и количественное накопление такой информации, систематизация знаний, привитие ряда общих принципов исполнения и отношения к музыке позволят ученику постигнуть взаимозависимость различных явлений и научиться свободно ориентироваться в изучаемом материале.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Расскажите, как проанализировать музыкальное произведение (опишите форму, стиль, метроритм, особенности музыкального языка).
2. С чего начинается разбор музыкального произведения?

3. Каковы правила и исключения в самостоятельной работе над произведением?

4. Каковы необходимые задачи в усвоении учеником принципов самостоятельной работы?

## **6.2. ФОРМА ОБОБЩЕНИЙ В ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ РАБОТЕ**

В чем состоит главная особенность педагогической работы музыканта? Скорее всего, в индивидуальном подходе к каждому ученику. Индивидуальный подход – это общение с каждым ребенком на том языке, который на сегодняшний день ему более доступен, внимание к особенностям характера и психики, развитие интеллекта и возможность дозировать нужную и новую информацию в зависимости от степени усвоения ее ребенком.

Учитывая все эти факторы, педагог строит свои планы и определяет генеральную линию в занятиях с учеником. Для более плодотворных занятий и хорошего понимания учеником своего наставника педагог подготавливает мышление учащегося к восприятию и усвоению указаний, к самостоятельным выводам и умозаключениям. Процесс объяснения нового материала зависит от уровня интеллектуального и технического развития ученика. Лишь количество накопленного музыкального багажа позволит ученику переключиться с потребления или усвоения материала на собственную его генерацию и творческое отношение к процессу занятий.

Все типы обобщений являют собой основу воспитания элементарной грамотности учащегося и создают базу для его дальнейшего профессионального роста. Поэтому начать знакомить ребенка с основами закономерностей в исполнительстве можно с элементарных вещей, таких как: «мелодия должна звучать ярче аккомпанемента» или «бас надо всегда играть 5-м пальцем». В дальнейшем учащийся столкнется с исключениями из правил, но основу, так называемый свод правил, он должен знать.

Гибкость учителя в подходе к обобщениям весьма уместна. Иногда стоит заострить внимание на закономерности в исполнении, если ученик периодически не выполняет их, как, например, «конец лиги нужно сыграть тише и мягче, чем начало» или «необходимо дослушивать последний звук фразы, досчитав его» и т. д.

Но если ученик играет конец лиги не столько мягко, сколько «рыхло» и беззвучно, что дальнейшее отслеживание сюжета пьесы становится проблемным, необходимо отработать снятие лиги в таком варианте, чтобы оно не нарушало тематической и звуковой канвы произведения.

Если педагог превращает указания в штампы, как, например, «весь вальс педаль берется по образцу первого такта», то такое отношение приводит к притуплению внимания, потере слуховой концентрации и интереса к исполняемой пьесе.

По мере музыкального воспитания ученика процесс накопления навыков позволяет ему выбирать средства для претворения технических или художественных задач. Его опыт обобщений расширяется, дополняется исключениями, вполне осознанно используемыми, и появляется творческая инициатива в игре и самостоятельной работе. Педагогу всегда приятно, когда его ученик самостоятельно приносит разбор сложного для него произведения и сам отслеживает в своем исполнении метроритм, аппликатуру, четкость и ровность пассажей и т. д. Когда в работе ученика наступает момент достижения определенной исполнительской зрелости, его профессиональные отношения с педагогом переходят в следующую стадию – более тонких нюансов исполнения, более удобных приемов игры, более быстрых темпов и цельного охвата формы.

Если способный ученик, достигнув определенной степени подготовки, решает задачи совершенствования пианизма, то менее способный ребенок, опираясь на обобщения, используемые на уроках и в процессе домашних занятий, тоже способен самостоятельно справиться с заданием, вполне может выполнять работу, прибегая к уже знакомым пианистическим приемам и методам игры.

Стратегия преподавателя строится таким образом, чтобы вполне гармонично сочетались технические и художественные задачи в исполнении учащегося. Использование различных приемов технической работы все более связывается с музыкальным замыслом, а способы реализации замысла исполнителя обычно вытекают из музыкального содержания. Накопив определенный опыт в самостоятельной работе, учащийся уже должен разбираться в уместности использования того или иного способа ис-

полнения, необходимого и наиболее эффективного для данного музыкального фрагмента или произведения.

Вся работа преподавателя с учеником на протяжении определенного учебного периода представляет собой процесс, который может начинаться с самого основания, если произведение незнакомо исполнителю, или с определенного фрагмента или музыкального элемента, если пьеса уже в работе. В зависимости от этого слух музыканта настроен на разное восприятие. В первом случае – это вслушивание в гармоническую и мелодическую линии, контроль ритмического рисунка и создание цельных слуховых представлений. Во втором случае слух готов воспринимать большой объем музыкального материала, где главным становится создание художественного образа.

Каждому исполнителю необходимо обязательное умение услышать, соответствует ли реально звучащее исполнение тому, что задумано, а не только наличие в сознании музыкального образа и обладание средствами, которые помогают воплотить этот образ. И единственным координатором между замыслом и его художественным претворением становится слух, постоянно контролирующий и связывающий эти компоненты. Из-под слухового контроля не должна ускользнуть ни единая неточность или звуковой дисбаланс: слыша неточность, слух будет реагировать на нее, а голова – давать импульс рукам для координации игрового процесса.

Научить ученика слушать себя со стороны можно предъявляя конкретные требования к звучанию. Внимание его сосредоточивается на конкретных приемах и средствах повышения исполнительской выразительности. Вместе с тем по достижении определенных результатов в выполнении этого задания ставятся звуковые задачи, в ходе реализации которых учащийся напряженно вслушивается в собственное исполнение.

Координирует этот процесс чуткое ухо педагога, не пропускающее ни одной неточности. Высокая требовательность преподавателя к качеству исполнения учащимся музыкального произведения способствует концентрации внимания последнего и стимулирует возможность самоконтроля в домашней работе.

Но вслушивание в музыку не должно быть только задачей педагога, научиться слушать себя должен прежде всего учащий-

ся. Почему ученик не всегда слышит себя со стороны? Первое – это чрезмерное увлечение собственным исполнением и сопереживание процессу, происходящему в душе ребенка. Второе – это бездумная, неанализируемая игра ученика, когда он либо думает о том, чтобы не ошибиться, либо не думает вовсе ни о чем.

Чтобы уметь исправлять ошибки, находить текстовые или штриховые неточности, необходимо знать, что такое слушать себя со стороны, и уметь концентрировать свое слуховое внимание. Это происходит в том случае, когда педагог учит ученика понимать, что в данный момент работы надо делать, анализировать, как звучит фрагмент и соответствует ли это звучание стилю и образу.

Точное знание схемы процесса работы, понимание механизма устранения ошибок или звукового дисбаланса помогают учащемуся значительно сократить время самостоятельной работы над музыкальным произведением. Работа преподавателя на уроке с исполнением музыкальных эпизодов для понимания ребенком качества звучания вырабатывают у учащегося собственное отношение к образу и характеру произведения. В результате у ученика складывается личное отношение к исполнению. Но оно должно соответствовать определенным техническим, образным стандартам, и такую коррекцию делает преподаватель. В данном случае очень важна требовательность педагога, его мастерство и профессионализм, которые не дадут «разгуляться» не совсем еще сформированному воображению ученика.

В процессе занятий в течение нескольких лет учитель закладывает свое понимание музыки и ее принципов в ученика, и последний, накопив качественный и количественный слуховой багаж, вполне может грамотно заниматься в домашних условиях. Он уже может справляться с технической стороной пьес, самостоятельно определить образную характеристику и, соответственно, звуковой план, решить ритмические задачи и освоить педализацию.

Преподаватель видит, на каком уровне самостоятельности находится тот или иной ученик и исходя из этого определяет задачи в работе с ним. Кому-то надо дать больше самостоятельности, это повышает степень ответственности, а с кем-то больше позаниматься и объяснить задачи и способы их решения в классе.

Воспитание слуха учащегося есть главная задача преподавателя, но это длительный и кропотливый процесс. Ученик должен научиться слышать и слушать себя, контролировать качество своего звука и представлять истинное звучание, к которому надо стремиться. Воспитание слуховой чуткости тесно связано с пониманием образа в исполняемом произведении. Если ребенок понимает, что он должен нарисовать музыкальными красками, ему будет легче понять, как он это должен сделать.

Все дети разные, каждый имеет свой темперамент и эмоциональную составляющую, поэтому даже если ребенок обладает необходимым запасом знаний и умений, то на выходе качество работы у детей тоже разное. Так, например, активный, эмоциональный ребенок сразу выражает свое отношение к музыке уже с первых уроков разбора пьес, а меланхоличный или замкнутый ученик «раскачивается» довольно долго. И ждать быстрого результата от разных детей бессмысленно. Каждый ребенок движется в процессе обучения в своем темпе, у одного на эстраде процент качественной игры выше, у другого – ниже.

Конечно, музыка как искусство переживания предполагает все-таки наличие эмоциональности в душе, и если ребенок сам не может раскрыть ярко художественную сторону пьес, ему должен помочь его наставник. Конечно, ждать от малоэмоциональных и замкнутых детей высоких художественных достижений не приходится, но музыка все же дает очень серьезную подпитку их творческому началу, обостряя эмоциональное восприятие и пробуждая фантазию.

Одним из самых кропотливых и длительных этапов работы является процесс работы над педалью. Трудность состоит в том, что помимо слухового контроля над чистотой гармонического звучания надо владеть приемами координации, так как здесь уже необходимо пристальное внимание за соотношением между собой не только рук, но еще и ног.

Одновременно с технологией нажатия педали педагог знакомит ученика с теорией, так как качество и чистота педализации зависят от понимания стиля и слышания регистровых и фактурных особенностей произведения. Для ученика большое значение имеет знание гармонических последовательностей в произведении, потому что знание теории в этом вопросе и контроли-

рование слухом качества и чистоты звучания помогают обогатить звуковую палитру новыми красками и обертонами.

Когда ученик не владеет педальной техникой, слушатель вынужден слышать только грязную игру, слабо напоминающую оригинал. «Если учащийся не слушает себя, никакая точная фиксация педали в нотах не гарантирует ни художественной высоты, ни даже чистоты педализации. Необходимо вызвать активность слуха учащегося. Для этого полезно спрашивать его: "Как звучит? Чисто ли? Достигнут ли нужный звуковой результат?"» [7, с. 97]. Именно концентрация внимания ученика и постоянная работа его мысли помогут обогатить педальным звучанием художественное исполнение.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Расскажите о системе подготовки мышления учащегося к восприятию указаний педагога.
2. Какова технология развития навыков самостоятельного анализа музыкального произведения?
3. Назовите типы обобщений.
4. Расскажите о способностях детей к восприятию музыкального материала.
5. Какова роль слуха в координации слуховых представлений?

### **6.3. ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ОШИБОК**

В книге «Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано» Б. Кременштейн обозначает два типа педагогических ошибок, которые наиболее часто встречаются в музыкальной практике. Первая – гипертрофированное внимание на технической стороне исполнения. Обратная сторона этой проблемы: недостаточное внимание к развитию техники, когда все подчинено только художественным задачам. И вторая ошибка – чрезмерная активность педагога, парализующая инициативу учащегося [3].

Начнем с первой, где педагог занимается исключительно техническими вопросами. Не секрет, что без развитой технической базы музыкант не сможет выразить замысел автора и во-

плотить собственное видение образа через выразительные средства музыкального языка. Работе над технической стороной пианизма, безусловно, надо уделять большое количество времени, поскольку техника – это не только и не столько беглость, сколько овладение приемами исполнительского искусства. Но когда мы слышим исполнение, лишенное художественного смысла, образного содержания, становится ясно, что музыкант в первую очередь преследует задачу – сыграть быстро, ловко и громко, не заботясь об образной стороне произведения.

Отношение к музыке как к спорту (играть быстрее и сильнее) лишает душу ребенка главного – чувственности и эмоциональности, которые и облекают звуковые конструкции в художественную концепцию, придавая ей настроение и призывая к диалогу. Исполнение, основанное только на решении технических, узкопрофессиональных задач, больше похоже на монолог, не требующий контакта со слушателем. В таком случае музыканту хочется блеснуть лишь техникой.

«Погоня за особыми техническими достижениями по-своему увлекательна, но приводит сначала к односторонности репертуара, а затем и к тому, что в любом, даже глубоком и сложном, произведении учащийся тоже видит прежде всего технические трудности. Все творческие силы ученика тогда направляются на их преодоление, содержание музыки не столь занимает учащегося, а потому хуже выполняется им. Таким образом, чрезмерное увлечение пианистической техникой имеет следствием неполноценность музыкального развития ученика. В этом случае сила и скорость становятся идолами, которым пианист часто потом поклоняется всю жизнь» [3, с. 58].

Обратная сторона этой ошибки заключается в переоценке художественных задач в ущерб технологии исполнения. Совершенно справедливо, что во главе угла любого художественного произведения стоит образ, но его тоже надо создать определенными техническими средствами. Поиски различного рода трактовок, не похожих на оригинал, приводят к тому, что у ученика стирается понятие стиля композитора, иногда не ясна жанровость произведения, порой педагог и его воспитанник чрезмерно увлекаются необоснованными остановками и замедлениями. Таким образом, работа над звуком превращается в самоцель, за которой стоит непрофессионализм.

«Задача и большое искусство педагога – так воспитать своего ученика, чтобы его музыкальные стремления и технические умения находились в гармонии, составляли бы некое единство. Ученик должен знать, чего он хочет, и уметь воплощать свои намерения» [3].

Говоря о втором типе педагогических ошибок, хотелось бы обратить внимание на тип преподавателей, полностью берущих инициативу во всех вопросах на себя и лишаящих таким образом самостоятельность учащихся. Пытаясь поделить сразу всеми своими знаниями, педагог не понимает, что лишь небольшая часть новой информации может быть усвоена и переработана мозгом, все остальное – просто не запомнится ученику. Такие занятия не дают четкого понимания главного и второстепенного в работе. Детализация каждого процесса становится главной задачей педагога, следовательно, ученику сложно уловить общую форму произведения, его генеральную линию.

Придя домой, ребенок не знает, за что взяться, так как из-за слишком большого объема информации ему сложно понять последовательность действий. Домашние занятия превращаются в отработку тех конструкций, которые были обозначены педагогом, сам ученик не проявляет личной инициативы. Такие педагоги, как правило, очень придирчивы к любой инициативе учащегося, они в ней, по сути, вовсе и не нуждаются, поскольку слышат только себя.

Обратная сторона такой работы – это работа с учеником методами обобщений, т. е. неточных, неконкретных замечаний, которые необходимы ребенку в его возрасте, поскольку он еще только находится на этапе приобретения знаний. Вся инициатива отдана в руки учащегося. Такой метод чреват тем, что за неграмотными занятиями будет стоять безосновательная уверенность учащегося в собственной правоте исполнительской трактовки.

Таким образом, подводя итог, мы можем констатировать, что гармонично развитый пианист – это совместная работа ученика и его наставника. Учащийся добивается цели путем кропотливых занятий, а педагог следит за успехами своего ученика, ясно представляя пути его развития и способы продвижения к высотам пианистического мастерства.

Гармоничное развитие музыканта происходит тогда, когда он хорошо оснащен техническими приемами, знает, как работать над ними, и какой прием необходим в данном конкретном случае, когда он видит концепцию произведения, знает его структуру, чувствует композиторский стиль и имеет потребность донести свою интерпретацию до слушателя.

Такое развитие дает возможность музыканту воплощать в собственном исполнении технически сложные и содержательные произведения, воспитывать в себе дисциплину и стремиться к профессиональному совершенству.

### ***Вопросы для обсуждения***

1. Назовите методы работы преподавателя на занятиях по фортепиано.
2. Назовите типы педагогических ошибок в подходе к занятиям.
3. Какова роль педагога в профессиональной карьере ученика?

### **Список рекомендуемой литературы**

1. *Баранов С.П., Болотина Л.Р., Воликова Т.В., Сластин В.А.* Педагогика: учеб. пособие для пед. училищ. – М.: Просвещение, 1981.
2. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961.
3. *Кременштейн Б.* Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М.: Музыка, 1966.
4. *Крутецкий В.А.* Основы педагогической психологии. – М.: Просвещение, 1972.
5. *Кузьмина Н.В.* Педагогическое мастерство учителя как фактор развития способностей учащегося // Вопросы психологии. – 1984. – № 1. – С. 55–73.
6. *Лаврентьев Г.В., Лаврентьева Н.Б.* Педагогическая компетентность преподавателя как условие внедрения образовательных инноваций // Вестник алтайской науки. – 2000. – № 1. – С. 34–42.
7. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1975.
8. *Сластенин В.А., Шутенко А.И.* Профессиональное самосознание учителя // Magister. – 1995. – № 3. – С. 52–58.
9. *Шадриков В.Д.* Проблема системогенеза профессиональной деятельности. – М.: Наука, 1982.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---



К изучению проблем воспитания и образования, а также формированию культурно-эстетических взглядов обращались немецкие философы и просветители, итальянские гуманисты, английские и французские представители романтического направления в искусстве, русские исследователи теории эстетического воспитания и современные педагоги-новаторы. Но педагогика – очень гибкая наука, зависящая в большей степени от потребностей человека в духовном росте и трансформации собственных внутренних установок.

Музыкальная педагогика, опираясь на фундаментальные основы классической педагогической науки, развивается и совершенствуется в тесном контакте с развитием психологии и эстетики. Современное музыкальное образование ведет теоретиков и практиков к поиску новых музыкально-педагогических методик, новых форм воспитания и совершенных подходов к решению психологических проблем с учащимися. И, на наш взгляд, такое тесное сотрудничество и взаимосвязь педагогики, психологии и эстетики ставит новые интересные задачи для дальнейшего исследования проблем духовного роста нации в контексте общеэстетических задач поколения.

Учебное издание

**Гаврилова** Елена Николаевна

## ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ

*Учебное пособие*

Сертификат соответствия № РОСС RU.AE88.H01449  
Срок действия с 26.07.2012 г. по 25.07.2015 г.

Редактор *С.А. Рыбалко*

Технический редактор *Н.В. Москвичёва*

Дизайн обложки *З.Н. Образова*

---

Подписано в печать 17.03.2014. Формат бумаги 60х84 1/16.  
Печ. л. 10,25. Усл. печ. л. 9,5. Уч.-изд. л. 9,33. Тираж 100 экз. Заказ 58.

---

*Издательство Омского государственного университета  
644077, Омск-77, пр. Мира, 55а  
Отпечатано на полиграфической базе ОмГУ  
644077, Омск-77, пр. Мира, 55а*