

Министерство культуры Красноярского края
Главное управление культуры администрации города Красноярска
Красноярский краевой научно-учебный центр кадров культуры
Красноярский колледж искусств им. П.И. Иванова-Радкевича

**Обретение новых перспектив
в обучении детей фортепианному искусству
в музыкальной школе**

Материалы научно-педагогической конференции
12 апреля 2017 года

Красноярск
2017

ББК 85.954.2

О 24

О 24

Обретение новых перспектив в обучении детей фортепианному искусству в музыкальной школе: Материалы научно-педагогической конференции 12 апреля 2017 года. – Красноярск: КНУЦ. – 107 с.

Редакционная коллегия:

Чихачева М.М., кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Красноярского государственного института искусств;

Бернякович М.И., заведующая отделением специального фортепиано Красноярского колледжа искусств имени П.И. Иванова-Радкевича;

Гиниборг О.П., заслуженный работник культуры Красноярского края, директор ДМШ № 4 г. Красноярска;

Балабанова Т.Л., заместитель директора по учебно-воспитательной работе ДМШ № 4 г. Красноярска.

© Министерство культуры
Красноярского края, 2017

© Главное управление культуры
администрации города Красноярска, 2017

© Красноярский краевой научно-учебный
центр кадров культуры, 2017

© Красноярский колледж искусств
им. П.И. Иванова-Радкевича, 2017

© Коллектив авторов, 2017

Содержание:

<i>Корнева И.А.</i> Вступительное слово.....	5
<i>Богуславская Г.М.</i> Конкурс «Пианист-фантазер» как составляющая учебно-методического комплекса реализации предпрофессиональных программ.....	7
<i>Левченко О.А.</i> Возрастные кризисы детей и их влияние на образовательный процесс.....	13
<i>Батраков Д.В., Григуль Е.В.</i> Психолого-педагогические особенности подготовки обучающихся в классе фортепиано к концертным выступлениям.....	18
<i>Крохалева Ю.О.</i> Воспитание творческой самостоятельности юного пианиста.....	22
<i>Крылова Е.М.</i> Вся жизнь – музыка (из опыта работы).....	26
<i>Лалетина С.С.</i> Развитие образного мышления: особенности работы с начинающими в классе фортепиано.....	30
<i>Орловская Т.Ю.</i> Концертно-конкурсная деятельность как важный аспект в развитии одаренного ребенка, обучающегося в классе фортепиано.....	34
<i>Шапошникова Я.В.</i> Фортепианный ансамбль в системе современного музыкального воспитания и образования.....	37
<i>Дмитриева И.Э.</i> Развитие музыкальной памяти в классе фортепиано.....	41
<i>Карамзин П.В.</i> От начальных навыков развития техники к обретению мастерства и виртуозности.....	43
<i>Старицина Л.Н.</i> Что такое ОКС, или как настроить ребенка на публичное выступление.....	48

<i>Бояркина М.Д.</i> Роль межпредметных связей в обучении музыканта-исполнителя.....	52
<i>Гойхман В.В.</i> Психолого-педагогические аспекты развития музыкально одаренных детей в ДШИ по специальности «фортепиано».....	56
<i>Вялова Е.Н.</i> Составление индивидуальных планов учащихся.....	60
<i>Марина Ю.В.</i> К вопросу инновационного подхода в комплексном воспитании юного пианиста.....	63
<i>Семенова Э.В., Осадчая О.Д.</i> Проектная деятельность в классе фортепиано в образовательном пространстве ДШИ.....	68
<i>Ильина О.Е.</i> Роль проектной деятельности музыкальной школы в комплексном воспитании юного пианиста.....	72
<i>Воробьева Н.Г., Воробьева Г.Г.</i> Психолого-педагогические особенности подготовки обучающихся в классе фортепиано к концертным выступлениям.....	76
<i>Мазина А.А., Абрамитова О.О.</i> Импровизация как метод развивающего обучения в ДШИ и ДМШ.....	81
<i>Когоякова К.П.</i> Основы занятий на фортепиано: на стыке науки и музыки.....	85
<i>Лаук Е.Н.</i> Опыт творческого сотрудничества с преподавателями ДМШ в период подготовки к ансамблевым конкурсам.....	89
<i>Мазина А.А.</i> К вопросу о двигательной культуре пианиста.....	94
<i>Бернякович М.И.</i> Стиль и интерпретация в ДМШ.....	99
<i>Оводов С.А.</i> К вопросу о подготовке к профессиональному обучению.....	103

Вступительное слово

В сборнике представлены тезисы докладов и выступлений участников научно-педагогической конференции «Обретение новых перспектив в обучении детей фортепианному искусству в музыкальной школе», состоявшейся 12 апреля 2017 года.

Данная конференция стала естественным продолжением проведения мероприятий подобного плана в г. Красноярске. Достаточно вспомнить четыре предыдущих: «Диалог о будущем. Актуальность и перспективы музыкального развития детей дошкольного возраста» (апрель 2015 г.), «Традиции и развитие ансамблевого музицирования в образовательных учреждениях системы начального художественного образования г. Красноярска» (ноябрь 2015 г.), «Диалог о будущем. Мотивация к выбору музыкального инструмента в процессе обучения детей дошкольного возраста» (апрель 2016 г.), «Роль хоровой культуры на современном этапе развития Красноярья. Наследие и новаторство» (ноябрь 2016 г.).

Организаторами конференции являются: главное управление культуры администрации города Красноярска, Красноярский колледж искусств имени П.И. Иванова-Радкевича при поддержке Красноярского краевого научно-учебного центра кадров культуры, министерства культуры Красноярского края.

Тематика конференции направлена на изучение сугубо профессиональных проблем, касающихся воспитания юных пианистов. В своих докладах участники затрагивали вопросы интерпретации и импровизации, концертов и конкурсов, развития полифонического мышления и совершенствования техники игры. Кроме того, освещались темы, выходящие за рамки узкопрофессиональной направленности: роль мастер-классов, межпредметные связи, подготовка детей к профессиональному обучению, психолого-педагогические особенности подготовки учащихся к концертным выступлениям.

Представленные доклады могут заинтересовать более широкий круг музыкантов, так как они были подготовлены не только преподавателями музыкальных школ, но и ведущими

специалистами Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича, Красноярского государственного института искусств, а также М.А. Марченко, заведующей отделением специального фортепиано ЦМШ при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

Внедрение образовательных стандартов на разных уровнях обучения, поиски новых путей в процессе развития личности ребенка, обновление системы образования в целом – вот задачи, которые стоят перед преподавательским сообществом, в том числе и в области искусства.

Полагаем, что материалы конференции, представленные в настоящем сборнике, помогут педагогам в их сложной повседневной работе – в обучении и воспитании юных музыкантов, в совершенствовании их творческих и профессиональных устремлений.

*Корнева И.А.,
заместитель директора
Красноярского колледжа искусств
им. П.И. Иванова-Радкевича, музыковед.*

Конкурс «пианист-фантазер» как составляющая учебно-методического комплекса реализации предпрофессиональных программ

*Богуславская Г.М.,
преподаватель ДМШ № 1
г. Красноярск*

Фестиваль-конкурс «Пианист-фантазер» впервые организовали в 2006 году и до сих пор он остается единственным и уникальным по своим целям и задачам. Конкурс явился продолжением и развитием многолетнего опыта работы преподавателей фортепианного отделения ДМШ № 1.

Зачет по проверке навыков гармонизации, транспонирования, чтения с листа проводится в школе около 40 лет. И в настоящее время такая форма легко вписывается в современные требования к образовательному процессу реализации предпрофессиональной программы.

В 1979 году вышла книга Л. Баренбойма «Путь к музицированию», ставшая серьезным толчком к пересмотру традиционной методики. В этой книге, не потерявшей и сегодня своей актуальности, идет речь о начальном периоде обучения ребенка игре на фортепиано и о его музыкальном воспитании в течение этого периода. Первоначальные фортепианные и общемзыкальные занятия являются фундаментом для дальнейшего развития, и упущения на этом этапе нередко дают о себе знать на протяжении многих последующих лет.

Основная идея книги сформулирована в ее заголовке: задача педагога так вести маленького ученика, чтобы приохотить к музицированию и способствовать тем самым его музыкальному, интеллектуальному, личностному развитию.

В том же году в библиотеку школы в большом количестве поступили «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре в младших классах ДМШ» С. Ляховицкой.

Необходимо вспомнить талантливого, художественно одаренного преподавателя школы Галину Викторовну Виктор,

которая первой начала заниматься с детьми подбором мелодий, гармонизацией, систематизировала нотный материал и направляла внимание молодых педагогов на важность развития навыков музицирования.

В девяностые годы издается в нескольких частях пособие для развития музыкально-творческих навыков «Пианист-фантазер», авторами которого являются Э.Ш. Тургенева, А.Н. Милюков.

Эту же тему развивает Т.И. Смирнова в методических рекомендациях «Фортепиано. Интенсивный курс» (Москва, 1994).

Суть литературы по данной теме – поиск резервов обучения, а именно методик, способствующих развитию слуха, ритма, памяти, внимания, мышления, навыков осмысленного чтения нотного текста. И конечной целью развивающего обучения является развитие самостоятельности ученика, его заинтересованности, умения достичь больших результатов при меньших временных затратах. Любой психический феномен имеет тенденцию к саморазвитию, если на ранних ступенях дать ему верное направление.

Во всех программах декларируется необходимость чтения с листа, транспонирования, гармонизации. Но нигде, за исключением программы Т.И. Смирновой, не устанавливается обязательность контрольных точек, которые, как известно, дисциплинируют не только учеников, но и педагогов. Однако зачеты нередко становятся формальными и рутинными.

Идея учредить конкурс по формам музицирования появилась после демонстрации Г.М. Богуславской в 2005 году на городском методическом семинаре классного часа «Малые олимпийские игры». Ученики соревновались в чтении с листа, гармонизации, транспонировании. Тема показалась актуальной, нашла понимание и поддержку педагогов, в том числе Маргариты Ивановны Бернякович, руководителя городской методической секции, заведующей фортепианным отделением колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича (ККИ).

Предполагалось, что учреждение конкурса по формам музицирования, получившего название (с легкой руки М.И. Бернякович) «Пианист-фантазер», оживит деятельность педагогов в этом направлении, поможет заинтересовать детей, заставит работать более напряженно, а, следовательно, и продуктивнее. Была продумана программа, форма проведения первого конкурса.

Направленность конкурса на развитие самостоятельности, музыкального мышления, навыков свободного общения с инструментом, которых так не хватает не только многим учащимся, но и выпускникам, нашла понимание и поддержку администрации школы в лице Ольги Анатольевны Бородич. В 2014 году конкурс получил статус городского.

Исполнительские конкурсы, коих ныне превеликое множество, ориентированы, тем не менее, на небольшое количество учащихся, которые в будущем могут стать профессиональными музыкантами. Не секрет, что азарт состязания, свойственный детскому возрасту, интенсифицирует процесс обучения, но основное количество учащихся музыкальных школ остается вне этого круга. Для большинства из них обучение превращается в вялотекущее движение к получению аттестата, рутину зачетов и академических концертов, «звездное» исполнение вызубренной программы на экзамене и навсегда закрытая крышка инструмента по окончании школы.

По мнению преподавателей фортепианного отделения ККИ, далеко не всегда учащиеся, выбравшие музыку профессией, успешно прошедшие через множество исполнительских конкурсов, умеют быстро и грамотно освоить нотный текст. Среднее и высшее звенья профессионального обучения готовят не только преподавателей, но и концертмейстеров, для которых очень важны практические навыки быстрого чтения, транспонирования,

Конкурс прошел в своем становлении несколько этапов. Оказалось сложным найти оптимальные конкурсные требования, сочетать проверку результативности домашней

подготовки по конкретным номинациям (гармонизации, цифровкам, чтению, транспонированию) и не потерять атмосферу праздника, творческой раскрепощенности.

Поначалу главным в конкурсе был командный зачет. Успешность выступления команды школы зависела как от индивидуальных выступлений, так и от яркости, изобретательности коллективных номеров. Конкурс был весел и азартен, имел некоторые черты КВН. Первая команда нашей школы называлась «Озорные восьмушки», так как всем конкурсантам было по 8 лет. По итогам конкурса команда школы получила диплом как проявившая наиболее яркий творческий подход в коллективном выступлении. В первом конкурсе участвовали команды трех музыкальных школ: ДМШ № 1, ДШИ № 2 и № 6.

Постепенно конкурс приобретал более строгие формы. Стало ясно, что необходимо выработать четкие возрастные и программные критерии, а соревнования все-таки следует проводить в индивидуальной форме. Четвертый открытый школьный конкурс имел уже современный вид. Очень оживляют строгие рамки конкурса творческие работы учащихся, которые готовят программу для 2-го тура. Творческие работы рассматриваются самые разные: это может быть сочинение музыки, стихов, рисунки на музыкальные темы, ансамблевая игра как с учащимися, так и с родителями (фортепианные дуэты, аккомпанемент и т.д.).

Установлены возрастные категории: 8, 9, 10, 11 лет. В последних конкурсах в самой младшей группе успешно участвуют и 6-летние дети. Психологи считают, что возраст от 6 до 11 лет – это время овладения реальными навыками, ребенок вступает в фазу обучения конкретным операциям. Теперь он может решать конкретные задачи, опираясь на логику и систематизацию. В этот период большое значение имеет рационализация работы с ребенком. Это время приобретения базовых навыков работы с нотным текстом. Выяснилось, что даже 6-летних детей не особо затрудняет освоение азоров классической гармонии. В дальнейшем эти навыки очень

помогают в развитии опосредованной памяти, в понимании логики развития формы, в сокращении времени начального изучения текста.

В 2008 году, чтобы установить единые конкурсные требования для каждой возрастной группы, Г.М. Богуславской было составлено четыре тетради (соответственно возрастным категориям) «Пособия по музицированию». В каждой тетради четыре раздела: гармонизация, цифровка, транспонирование, чтение с листа. В 2012 году пособие было издано Красноярским краевым научно-учебным центром кадров культуры, что значительно облегчило доступность конкурсного материала.

За время существования конкурса в нем приняло участие не менее 200 учеников. С полной ответственностью можно утверждать, что учащиеся с желанием готовятся к творческим состязаниям, несмотря на достаточно объемную программу. Домашняя работа, если ученик участвует в двух турах, включает 35 пьес и песен. Для успешности выполнения «Блиц» (чтение без подготовки) необходимо прочитать весь раздел «Чтение», а это 50–60 номеров. Подготовка в течение четырех лет к конкурсным соревнованиям формирует стойкие основы музыкальной грамотности как будущего профессионала, так и любителя.

И все-таки часто приходится слышать, что нет достойных участников для «Пианиста-фантазера». Многолетний опыт показывает, что именно этот конкурс способствует появлению достойных учеников. Кто может участвовать? Любой ученик музыкальной школы, потому что главная цель участия в подобном конкурсе – развивающая.

Направленность внимания педагога по специальности на развитие навыков гармонизации, транспонирования, чтение цифровок, налаживает реальную связь с тем, что ученик проходит по сольфеджио и теории. И даже более того, комплекс необходимых знаний, необходимых ученику на ранних ступенях обучения, опережает возможности сольфеджио. В первом классе ученик при гармонизации мелодий знакомится с ладовыми закономерностями, названием аккордов и интервалов.

Часто педагоги сетуют на плохие знания учеников по теории. Они потому и плохие, что в классе специальности нет ежеурочного подкрепления этим знаниям. Довольно традиционный вопрос: «А когда нам этим заниматься?». До сих пор существует стойкое убеждение, что на уроках специальности следует заниматься постановкой руки, изучением фортепианных приемов, развитием техники, эмоциональным наполнением исполняемых произведений. Все остальное – необязательный довесок, отвлекающий от главных целей. А упираются благие намерения, в конечном итоге, в долговременное и нудное изучение текста. В старших классах проблема быстрого освоения текста часто становится неразрешимой, когда на все высокие материи остается 5–10% отпущенного времени.

Сложился круг преподавателей, понимающих важность развивающего обучения, ежегодно принимающих участие в конкурсе: Богуславская Г.М. Баринова Ю.Е., Бучель А.Г., Бугуева А.О., Циунчик Т.А., Павленко Т.П., Милорадова Т.Н., Кузьмина Е.В., Молодецкая Н.С.

Постоянно участвуют в конкурсе ученики: Любви Анатольевны Шестаковой (ДШИ № 6), Ольги Николаевны Косовой (ДШИ № 2). Привозила своих воспитанников из Канска педагог-энтузиаст, автор замечательного пособия по транспонированию, Анна Алексеевна Трусова. Приезжали на конкурс учащиеся из поселков Мотыгино, Емельяново.

В рамках конкурса «Пианист-фантазер» ежегодно проходят методические семинары. Так, выступали:

- А.А. Трусова, преп. ДМШ № 1, Канск. Презентация пособия по транспонированию;
- М.Д. Бояркина, преп. ДМШ № 11. Сообщение «Развитие музыкального слуха на уроках специальности в классе фортепиано»;
- И.В. Юдин, преп. КГИИ, член Союза композиторов. Сообщение «Обучение композиции – путь к развитию музыкального мышления»;

- Н.П. Ишкова, преп. Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича. Сообщение «Аранжировка»;
- Т.О. Малышева, преп. ДМШ № 1. «Опыт работы в классе импровизации»;
- М.И. Бернякович, зав. фортепианным отделением Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича. Сообщения «О современной педагогике», «Из истории фестиваля-конкурса «Пианист-фантазер»»;
- О.В. Волокитина, преп. ДМШ № 1, заслуженный работник РФ. Сообщение «Задачи творческого музицирования и дисциплина сольфеджио»;
- М.В. Павлукова, преп. ДМШ № 1. Сообщение и открытый урок «Формы работы по развитию навыков чтения с листа»;
- Г.М. Богуславская, автор-составитель, ДМШ № 1. Ознакомление с пособием по формам музицирования;
- Г.М. Богуславская, Н.С. Молодецкая. Презентация к 10-летнему юбилею конкурса «Пианист-фантазер»;
- Г.М. Богуславская. Сообщение (и выступление учеников) «Место развивающего обучения в новой допрофессиональной программе».

Возрастные кризисы детей и их влияние на образовательный процесс

*Левченко О.А.,
преподаватель ДМШ № 2
г. Красноярск*

Что мы, преподаватели музыкальных школ, знаем о детских возрастных кризисах? Немного. При этом каждый из нас сталкивается с ситуациями, когда стабильные ученики вдруг теряют интерес к занятиям, беспричинно пропускают уроки, становятся дерзкими, а родители перестают понимать своих детей и иногда принимают решение прекратить их музыкальное образование.

Цель данной статьи обозначить и проанализировать сложные, переломные моменты в развитии детей, которые могут нарушить учебный процесс, понять причины трудновоспитуемости в определенные моменты взаимодействия с ребенком, сделать правильные выводы, организовать свою работу по принципу сохранения благополучия детского здоровья и помочь родителям учеников разобраться, почему их дети вдруг стали «плохими».

От рождения до совершеннолетия (в России это 18 лет), ребенок проходит бурный по своей интенсивности путь физического и психического развития, от качества которого зависит вся его последующая жизнь. Этот путь индивидуален, однако протекает, подчиняясь определенным закономерностям, и каждый ребенок проходит все стадии и этапы развития в определенной последовательности.

Возрастной периодизацией и кризисами в психическом развитии ребенка занимался выдающийся советский психолог Л.С. Выготский. Он не только выделил возрастные периоды, но и обосновал течение этих периодов как литические (спокойные) и критические (бурные), и объяснил, что ребенок переходит из одного возраста в другой революционным путем – через кризис.

Он выделяет кризис новорожденности, кризисы одного, трех, семи и тринадцати лет, основными характеристиками которых является:

- наличие резких изменений в короткие отрезки времени;
- неотчетливость границ кризиса, то есть затруднение определения моментов его наступления и окончания;
- конфликты с окружающими и трудновоспитуемость ребенка, выпадение его из системы педагогического воздействия.

Примечательно то, что Выготский выделяет не только негативные последствия кризисов, такие как трудновоспитуемость, но и позитивные – это повышение самостоятельности ребенка, изменение его отношения к другим детям, а главное, что за всяким негативным симптомом

скрывается позитивное содержание, состоящее обычно в переходе к новой и высшей форме [1].

Первый детский кризис, с которым сталкиваются взрослые в процессе обучения, – это кризис семи лет. Он возникает в связи с изменением социальной ситуации развития ребенка, которая требует нового содержания отношений и совпадает с поступлением в школу. Ребенок-семилетка отличается как от дошкольника, так и от школьника, поэтому возникают трудности в воспитательном отношении.

Негативное содержание этого возраста проявляется в первую очередь в нарушении психического равновесия, в неустойчивости воли, настроения и т.д. [1]. Основной причиной кризиса является утрата детской непосредственности. В этот период ребенок начинает оценивать себя и свои чувства, обобщает их, у него появляется внутренняя жизнь.

Впервые в переживаниях ребенка вплетается интеллектуальный аспект, и они перестают быть ситуативными. Проявляется симптом «горькой конфеты», когда стремясь оберегать свой внутренний мир, ребенок старается скрыть, что ему плохо. Он пытается всячески продемонстрировать, что он уже стал взрослым, многое знает и понимает, хочет постоянно участвовать в разговорах взрослых, высказывать свое мнение. В поведении появляется кривляние, манерничанье, демонстративность.

Течение кризиса будет зависеть от того, насколько ребенок готов к обучению, что предполагает готовность психологически вступать в отношения со сверстниками и учителями. Негативные проявления, такие как упрямство, вспышки гнева, пререкания, повышенная утомляемость, постепенно нивелируются и проявляется позитивное новообразование этого кризиса – самооценка, самостоятельность, произвольность действий и общения.

Поступление ребенка в подготовительный класс музыкальной школы в определенной степени сглаживает кризисные явления, поскольку ребенок привыкает к школьным условиям в щадящем режиме.

Кризис тринадцати лет (подростковый) знаменуется переходом на новую, высшую ступень интеллектуального развития. На смену конкретному приходит логическое мышление, которое проявляется в критицизме и требовании доказательств, подростка начинают интересовать философские вопросы о проблемах происхождения мира и человека.

Отмечается падение успеваемости, снижение работоспособности, негативный, протестующий характер поведения, происходит замедление творческих процессов даже в тех областях, в которых ребенок одарен и ранее проявлял большую заинтересованность.

Противостояние со взрослыми связано со стремлением доказать свою самостоятельность, независимость и может доходить до враждебности. Сложность отношений заключается в том, что в стремлении противопоставить себя взрослым, подросток одновременно нуждается в их помощи, защите и поддержке. Для детей чрезвычайно важны одобрение и оценки взрослых, а также признание равенства их прав с правами взрослого человека.

Таким образом, подростковый кризис – непростое время и для ребенка, и для взрослых, но его негативные проявления можно и нужно сгладить. Позитивным новообразованием этого кризиса является становление самооценки, мировоззрения, чувство взрослости, развитие самосознания, склонность к рефлексии.

Кризисы – это непродолжительные по времени (от нескольких месяцев до года, при неблагоприятном течении – до двух лет), но очень бурные периоды в развитии ребенка. В него вовлекаются все участники образовательного процесса – дети, их родители и преподаватели. Можно сказать, что для ребенка, возрастной кризис – это нормальное явление, которое предусмотрено его развитием, он должен его пройти, однако родители бывают не готовы к резкому изменению в поведении своих детей. Преподаватели должны оказать информационную помощь родителям своих учеников в осознании и понимании изменений, происходящих с их детьми.

Л.С. Выготский писал, что в переломные моменты развития ребенок становится относительно трудновоспитуемым вследствие того, что изменение педагогической системы, применяемой к ребенку, не поспевает за быстрыми изменениями его личности [1].

Это проявляется в том, что взрослые не сразу замечают изменения в поведении ребенка и пытаются воздействовать на него старыми, налаженными способами, в то время как ребенку уже требуется другой уровень отношений. Многие взрослые болезненно переживают эту ситуацию как кризис собственной системы воспитания, но чем быстрее они поймут, что отношения нужно менять и переходить к пробам новых поведенческих стратегий и тактик, тем быстрее разрешится кризис [2]. Поэтому главным условием для успешного разрешения кризиса является именно изменение поведения взрослых.

Взрослому необходимо иметь определенные знания об изменениях, происходящих с ребенком на данном возрастном этапе. Только на основе этих знаний можно определенным образом действовать и анализировать собственные действия.

Список литературы

1. Выготский, Л.С. Собрание сочинений: в 6 т.; Т. 4. – М.: Педагогика, 1984. – С. 244–268.
2. Поливанова, К.Н. Психология возрастных кризисов // Вопросы психологии, № 4, 2007. – С. 37–42.

Психолого-педагогические особенности подготовки обучающихся в классе фортепиано к концертным выступлениям

*Батраков Д.В., Григуль Е.В.,
преподаватели ДМШ № 2
г. Красноярск*

Публичное выступление – решающий момент в творческой жизни исполнителя, итог длительной работы музыканта над произведением, а также необходимый этап в системе обучения и становления музыканта, где все взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, творческого воображения, технических навыков, памяти и сосредоточенности.

С самого начала обучения в детской музыкальной школе, ученик должен привыкать к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед самим собой и перед своим педагогом, что вместе с тем это – праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение.

Качественная подготовка является основой успешной концертной деятельности ребенка, а удачное выступление мотивирует его к дальнейшим занятиям. Но помимо профессиональных задач в музыкальном исполнительстве существует и другой не менее важный аспект – психологический, который непосредственно связан с подготовкой исполнителя к публичному выступлению и предполагает волевую саморегуляцию музыканта, основанную на контроле собственных действий, гибкой коррекции их по мере необходимости. Психологическая подготовка, иными словами, означает способность исполнителя успешно осуществлять свои творческие намерения в стрессовой ситуации выступления перед аудиторией.

В связи с этим возрастает значимость педагога, который, помимо творческого наставничества, должен повлиять

на положительное отношение к публичным выступлениям, заложить основы сценической культуры, помочь ученику в выборе средств психологической подготовки к концерту.

Выступления на мероприятиях учебного плана с психологической стороны приближаются к концертам, но, как правило, на первый план выходят строгие академические требования, усиленные страхом перед комиссией и боязнью получить низкий балл за исполнение.

Поэтому, находясь в ситуации экзамена, многие дети не могут полностью проявить свою творческую индивидуальность. Таким образом, экзамены не всегда способствуют положительной внутренней мотивации детей и поддержанию у них интереса к исполнительской деятельности.

Привлечение начинающих музыкантов к публичным выступлениям в концертных условиях, не обремененных экзаменационными требованиями, в большей степени способствует их творческому росту и пробуждает в них желание выступать.

Если в первом случае работа построена исключительно на исполнении обязательных произведений, предусмотренных учебным планом, то во втором – ориентир направлен на оживленное участие в концертах со свободной программой, что является лучшим средством активизации творческой мотивации будущих музыкантов.

Предстоящее выступление и само исполнение перед публикой создают такую психологическую перегрузку, которая равна стрессовой. Как отмечают психологи, в подобные моменты времени процессы в коре головного мозга не могут сдерживать возбуждение; поведение становится суетливым, внимание рассредоточивается, уровень помехоустойчивости снижается, эмоциональное напряжение быстро возрастает и не всегда адекватно ситуации. Но характер сценического волнения существенно зависит от возраста, темперамента и воспитания – как семейного, так и в стенах учебного заведения.

Рассмотрим методы работы по снижению сценического волнения:

1. Исполнение репертуара в ансамбле.
2. Регулярные занятия с применением метода «мысленное проигрывание произведения».
3. Систематические домашние занятия над произведениями технического характера и репертуаром. Важный элемент в начале ежедневных занятий – разыгрывание.
4. Приобретение опыта публичных выступлений: обыгрывание программы на разных концертных площадках.
5. Игра перед воображаемой аудиторией. Цель этого метода проверить степень внимания сценического волнения на качество исполнения.
6. Хорошая физическая подготовка, дающая ощущение здоровья, силы, выносливости и хорошее настроение, прокладывает путь к хорошему эмоциональному состоянию во время публичного выступления.
7. Ролевая подготовка. Смысл метода заключается в том, что юный исполнитель, абстрагируясь от своих собственных личностных качеств, входит в образ хорошо ему известного музыканта, имеющего успешный опыт публичных выступлений.
8. Установка на успех. Выработка уверенности в своем исполнении на сцене.
9. Освоение некоторых психофизических приемов, вполне доступных детям любого возраста:
 - Нормализация дыхания. Сфокусировать внимание на вдохе и выдохе. При этом дышать следует глубоко, задерживая на несколько минут дыхание. В процессе выдоха нужно считать про себя от 1 до 5.
 - Мышечная релаксация. Напрячь каждый мускул тела и пробыть в этом состоянии в течение пяти секунд. Затем расслабиться и повторить данную процедуру еще несколько раз.
 - словесно-образные внушения.
10. «Выявление потенциальных ошибок». Для обнаружения возможных ошибок можно воспользоваться таким приемом: завязать глаза и в медленном темпе сыграть произведение. Проследить за тем, чтобы нигде не возникло мышечных зажимов и дыхание оставалось ровным.

Использование выше приведенных методов по уменьшению концертного волнения способствует тому, что волнение переходит на новый уровень и перерастает в творческое вдохновение, то есть во время исполнения к музыканту приходит легкость и свобода движений.

Важно объяснить детям, что каждый музыкант должен помнить о том, что на сцене все свои мысли надо направлять к осмыслению той музыки, которая будет звучать. Основной его мыслью должно являться музыкальное исполнение, он должен выступить посредником между композитором и слушателем. Увлеченность исполнительским процессом, творческими задачами, художественными образами музыкального сочинения помогает юному исполнителю направить свое волнение в нужное русло.

Значение концертной деятельности в развитии юного музыканта трудно переоценить. В ходе подготовки к ней перед музыкантом-исполнителем важно определить пути решения проблем исполнительской и эмоциональной готовности к творческой публичной деятельности, формирования значимых психологических качеств, выработки приемов поведения на сцене.

В ходе образовательной деятельности педагог решает проблему оказания помощи ребенку в проживании волнения как творческого вдохновения, в выработке алгоритма улучшения самочувствия музыканта при подготовке и в процессе самого выступления.

Список литературы

1. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1998.
2. Коган, Г.М. У врат мастерства. – М., 1969.
3. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1987.
4. Петрушин, В. Музыкальная психология. – М.: «Академический проект», 2008.
5. Петрушин В.А. Артистизм – это тренировка. – М., 1971.

Воспитание творческой самостоятельности юного пианиста

*Крохалева Ю.О.,
преподаватель ДМШ № 2
г. Красноярск*

«Важным направлением современного этапа развития системы отечественного образования является воспитание деятельной, самостоятельной и компетентной личности, способной к творчеству» [1], – этот тезис в полной мере можно развернуть в контексте главных задач, которые решает музыкальная школа. Но как всякий большой путь начинается с малого шага, так и формирование в ребенке комплекса качеств, которые мы называем «творческой самостоятельностью», происходит уже на раннем этапе обучения и поначалу полностью зависит от понимания этого вопроса именно педагогом. Как выстроить учебный процесс в классе специальности и воспитать музыканта, способного к «самостоятельности, инициативности, ответственности, относительной независимости» – рассмотрим некоторые пути решения этой сложной задачи [1].

Творческая самостоятельность предполагает развитие интеллектуально-познавательных качеств личности, механизмов понимания и осмысления. Что может помочь ученику развиваться всесторонне? Пожалуй, подбор репертуара. Помимо того что программа должна соответствовать требованиям, принятым в данном учебном заведении, ее следует подбирать исходя из индивидуальных качеств ученика.

При выборе программы стоит брать по несколько однотипных произведений, тем самым оставляя свободу выбора учащемуся. В подборе репертуара очень важна разножанровость. Это добавит интереса в разучивании и поможет расширить кругозор учащегося. При знакомстве с произведением, необходимо уделить время для знакомства с эпохой композитора, жанром произведения.

Но прежде чем сформировать репертуар учащегося, преподаватель должен видеть цель в совокупности с этапами,

которые приведут к ее достижению, умело отобрать из необходимых навыков первичные и вторичные. Исходя из того, какой информацией о своем ученике располагает педагог, он продумывает перспективы его развития и определяет ближайшие задачи работы с учащимся.

Содержание урока – основа воспитательной работы, когда к решению разнообразных технических и художественных задач, разучивая музыкальное произведение, призываются волевые качества: внимание, сосредоточенность, настойчивость. Внимание способствует быстрому и качественному освоению навыков, а настойчивость, активность, целеустремленность – усовершенствованию усвоенных навыков и быстрому продвижению ученика.

Сразу встает вопрос о качестве самоподготовки ученика, его домашней работе за инструментом. Важнейшим условием для формирования алгоритма самостоятельных действий является логически выстроенный и ярко проведенный урок. Как всякая целенаправленная деятельность, урок требует планирования.

Что же касается самого факта выполнения домашнего задания, то на это могут и должны повлиять родители учащегося. Зачастую, когда ребенок поступает в музыкальную школу, ни он, ни родители не представляют объема нагрузки и требований в процессе обучения. Увидев, что даже первые шаги в освоении инструмента трудны и требуют каждодневных занятий, некоторые учащиеся отказываются заниматься. Первоначально родителям стоит присутствовать на уроках вместе с ребенком, благодаря они будут и сами усваивать информацию, которую ребенок получает на уроке, а соответственно смогут более уверенно контролировать выполнение домашнего задания.

Преподаватель, только убедившись в том, что ученик освоил учебный материал на уроке, может поручить ему самостоятельно выполнить его дома. Самое главное, не стоит забывать, что это только начало самостоятельного пути учащегося.

Развитие эмоциональности напрямую связано с творческой самостоятельностью учащегося. Эмоциональность и интеллект – это те качества, которые нужно воспитывать в первую очередь. Развитие эмоциональности происходит через воспитание умения слушать себя.

Слушание музыки рождает эмоциональный отклик, а развитие интеллекта происходит, если педагог путем обобщений подводит ученика к познанию закономерностей музыки. Умение исполнителя слушать себя и его понимание общих проблем музыкального искусства проявляются в решении любой музыкальной задачи, в поисках каждого оттенка, в преодолении технических трудностей, что очень важно. Б. Теплов говорил: «Музыкальное переживание по существу своему есть эмоциональное переживание» [6].

При воспитании навыка слушания педагог встречается со многими трудностями. Главная трудность в том, что слушание своей игры требует постоянной напряженности внимания, непрерывной включенности учащегося. Такая собранность дается нелегко детям, которые обычно быстро утомляются. И если педагог не замечает рассеянности ученика, тогда ученик в свою очередь привыкает играть невнимательно, не слушая себя. Подобное отсутствие стремления услышать себя приводит к снижению критической и контролирующей функции слуха.

Б. Кременштейн пишет: «Слушание своей игры нетрудно при одном условии – если оно привычно. Поэтому ученика с детства следует учить слушать себя...» [8]. Надо помнить, что умение слушать себя воспитывается только на конкретных требованиях к звучанию. Соответственно, учащегося нужно приучить анализировать свою игру. После каждого выступления должна состояться беседа, в ходе которой учащийся расскажет о собственных ощущениях от выступления. Укажет на ошибки или же, наоборот, на более удавшиеся места. Все это способствует дальнейшему развитию ученика.

Одним из компонентов творческой самостоятельности является мотивационно-ценностный, включающий интерес к предмету обучения, ориентацию на достижение высоких

результатов. Мотивы обучения можно разделить на две категории. Первая – познавательные интересы ребенка, потребность в интеллектуальной активности и в овладении новыми умениями, навыками и знаниями. Вторая – взаимоотношения ребенка с окружающей средой.

Частая проблема – постепенное угасание желания заниматься музыкой. В решении этой проблемы может помочь активная внутриклассная работа: объединение детей в ансамбли, частые выступления. Все это помогает им бороться с боязнью публичных выступлений и становиться более уверенными.

Хорошей формой воспитания творческой самостоятельности учащегося может быть задание приготовить произведение без всякой помощи со стороны. Пьесы должны соответствовать исполнительским возможностям ученика, выучены им и сданы в определенный срок. Это даст волю юному музыканту в воплощении собственных замыслов, а преподаватель, оценивая комплексную работу учащегося, сможет определить его творческий рост.

Список литературы

1. Развитие творческой самостоятельности в системе дополнительного образования: электрон. науч. журнал «Современные проблемы науки и образования».
2. Гофман, И. Фортепианная игра. – М.: Искусство, 1999.
3. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1990. – 200 с.
4. Савшинский, С.И. Леонид Николаев. – М.: Музгиз, 1996. – 211 с.
5. Коган, Г. Работа пианиста. – М.: Музгиз, 1995. – 228 с.
6. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. АПН РСФСР. – М.-Л., 1947. – 216 с.
7. Цыпин, Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1972.
8. Кременштейн, Б.Л. Секреты фортепианного мастерства. – М.: Классика-XXI, 2009. – 132 с.
9. Кременштейн, Б. Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано. – М.: Классика-XXI, 2009.

Вся жизнь – музыка (из опыта работы)

*Крылова Е.М.,
преподаватель ДМШ № 2
г. Красноярска*

Когда родители приводят ребенка в музыкальную школу, никто не в состоянии предугадать, насколько он будет предан музыке через много лет. На пути к профессии музыканта встречается немало подводных камней, тормозящих его прохождение, и самый первый – освоение нотного текста.

Как научить испытывать удивление и радость от волшебного превращения нот в звуки? Важно как можно быстрее и увлекательнее пройти этап освоения науки чтения с листа. «Учить чтению нотного текста – значит, прежде всего, всесторонне развивать ученика как музыканта» (М.Э. Фейгин).

Справедливость этого утверждения доказывает, к примеру, мой более чем 50-летний опыт работы с детьми. Одной из крупных моих работ стало методическое пособие «Мы читаем ноты», в котором был реализован главный принцип этого обучения: от полного отказа от механического зазубривания, когда ноты нужно запоминать и искать, к развитию логического мышления. С применением данной методики открывается возможность пройти большое количество материала уже в первый год обучения.

Пример. Привели в школу девочку 5 лет с уникальным абсолютным слухом. Очень быстро научившись играть по нотам, Настя почти на каждом уроке получала 1–2 новых номера. За первый год она выучила 78 пьес, этюдов, и вскоре мы смогли уже составить интересную концертную программу.

Участие в публичных выступлениях – одно из важных составляющих воспитания будущего музыканта. Это воспитывает чувство ответственности за качество игры и одновременно дарит радость. Так, с одной моей ученицей, первоклассницей, мы провели 40-минутный концерт в детском саду.

После концерта маленькие музыканты сами очень критично разбирают свои выступления, отмечают, что было более удачным, а что не совсем получилось. Очень важно уметь анализировать свою игру и знать пути к исправлению ошибок.

Настя уже на следующий год играла концерт с оркестром «Кредо», участвовала в Международном фестивале-конкурсе «Сибирь зажигает звезды», где стала лауреатом I степени. Московский профессор Е.В. Котомин, председатель жюри, так оценил исполнение пьесы П.И. Чайковского «Болезнь куклы»: «Не всякий профессиональный пианист так музыкально и тонко сыграет эту пьесу, как эта маленькая девочка».

В подборе репертуара закладывается интерес к музыкальному материалу, Чем репертуар разнообразнее, чем больше в нем любимых произведений, тем охотнее ребенок старается преодолеть те или иные трудности. Конечно, одной из основных составляющих в процессе воспитания музыканта является развитие техники. Гаммы, большое количество этюдов – необходимость, но они могут принести гораздо большую пользу, если относиться к ним и исполнять как концертные произведения.

Очень важно развивать в будущих музыкантах образно-эмоциональное восприятие музыки. Умение вслушиваться в каждую фразу, понимать и передавать интонацию, слышать гармоническое движение аккордов и многое другое – это неотъемлемая часть воспитания профессионального музыканта.

Умение приблизить музыкальную фразу к выразительной человеческой речи особенно важно при исполнении полифонии. Очень интересной была работа с Мариной Кукушкиной над трехголосной фугой Баха из I тома ХТК. Была придумана сценка – взаимодействие трех персонажей. Сложное трехголосие фуги сразу стало простым и понятным. Не менее увлекательно проходила работа над 1-й частью Патетической сонаты Бетховена с Мишей Григоряном. Сколько образов и действий рождали интонации каждой темы, каждого эпизода...

Очень важным в становлении будущего музыканта является творчество. Мои ученики создавали маленькие

музыкальные зарисовки, которые вошли в сборник удивительных по своей выразительности пьес «Краски жизни». Сборник получил высокую оценку красноярских музыковедов и композиторов.

В 1995 году две мои ученицы, Юля Изохватова (3-й класс) и Марина Кукушкина (5-й класс), неоднократные призеры различных конкурсов, стали участницами I Открытого детского фортепианного конкурса им. Софьи Ляховицкой в г. Санкт-Петербурге.

Уникальность этого конкурса состоит в том, что наряду с классической программой дети должны были во втором туре исполнить свое сочинение. Фантазия на темы песен Ю. Чичкова Юли и вариации на тему русской народной песни «То не ветер ветку клонит» Марины в числе лучших работ были включены в сборник «Таинственные мгновения творчества», изданный в Санкт-Петербурге, а оригиналы переданы Музеем детского творчества. Обе девочки были отмечены международным составом жюри за многогранную музыкальную одаренность.

Несколько слов о Марине Кукушкиной. В 11 лет она была принята в 3-й класс ДМШ № 11. Серьезная, целеустремленная девочка быстро стала украшением школы. Через два года в Санкт-Петербурге она покорила жюри классической программой, а ее Вариации может сыграть далеко не каждый выпускник музыкальной школы.

Затем I Открытый Кузбасский конкурс юных пианистов, где Марина играла вне конкурса по особому разрешению администрации Кемеровской области, так как ее заявка не успела поступить вовремя в оргкомитет. Ее фамилии не было в списках конкурсантов, и жюри уже собирало протоколы, когда последней на сцену вышла Марина. Во время ее игры в зале стояла пронзительная тишина, а члены жюри не шелохнулись до последних отзвучавших нот пьесы И. Дзержинского «Над вечным покоем» из цикла «Русские художники».

По окончании общеобразовательной школы Марина Кукушкина стала студенткой Красноярского колледжа искусств, поступив в класс Е.П. Елгиной. И снова победы на конкурсах,

диплом с отличием. На вступительных экзаменах в Российскую академию музыки им. Гнесиных за первые два экзамена сразу получила проходной балл (18) и была зачислена в класс В.М. Троппа. Окончила академию с отличием. Сейчас работает в одной из музыкальных школ Москвы.

Конечно, далеко не все наши учащиеся становятся профессионалами. Это «участь» лишь самых талантливых. Мишу, например, привела мама уже почти в 9 лет. Занимался с увлечением, с каждым годом совершенствовался как музыкант. Участник городских, краевых, российских и зарубежных конкурсов, начиная с первых шагов в музыке.

Он – ежегодный победитель конкурса концертмейстеров «Играем с удовольствием», завоевавший в 7-м классе Гран-при. Единственный пианист – учащийся школы, получивший в конкурсе «Сибирь зажигает звезды» диплом «Лучший концертмейстер».

И при этом у юноши огромные достижения в математике, физике, он – гордость общеобразовательной школы. Его приглашает СФУ в свою школу, приглашает Москва как лучшего математика Красноярска. Сейчас Михаил – студент 1-го курса Красноярского колледжа искусств им. П.И. Иванова-Радкевича и продолжает учебу в общеобразовательной школе. Миша – лучший во всем.

Какое счастье, когда среди многих хороших учеников встречаются такие звездочки! В их руках надежное будущее нашей страны.

Развитие образного мышления: особенности работы с начинающими в классе фортепиано

*Лалетина С.С.,
преподаватель ДМШ № 2
г. Красноярска*

Искусство есть мышление в образах. А все временные виды искусств еще больше требуют развитого воображения для понимания произведения. Любуясь на произведение изобразительного искусства, мы видим визуальный образ, заданную тематику, цвет, форму, настроение и т.д. То же самое касается и архитектуры, скульптуры.

Временные виды искусства – театр, кино, музыка – требуют от нас гораздо более глубокого и тонкого понимания произведения как такового. И если кино и театр все-таки раскрывают основной образ и содержание более понятно и ясно, то музыкальное искусство дает нам необъятные просторы для воображения. Педагоги-музыканты неизбежно сталкиваются с задачами развития образного мышления учащихся и отталкиваются, прежде всего, от содержания, от образа разучиваемого произведения. Работа эта начинается с самого раннего возраста. К старшим классам у юного пианиста уже складывается более или менее развитое воображение, которое помогает исполнителю раскрыть замысел произведения (включая владение техническими приемами и прочие приобретенные навыки).

Само развитие образного мышления начинается задолго до того, как ребенок приходит в музыкальную школу. Начиная заниматься на фортепиано, ученик так или иначе все равно будет воспринимать маленькие пьесы образно, через ощущения, через свои представления. Наша задача – раскрыть и максимально обогатить его музыкальный мир. И тут начинается методичная и кропотливая работа над произведениями. Мы учим детей понимать и буквально «расшифровывать» нотный текст. Что хотел сказать автор?

О чем это произведение? Программное оно или нет? С самых первых и легких миниатюр желательно объяснять ученику все нотные обозначения не как отдельные музыкальные знаки, а как средства выразительности. Каждая точка, лига, динамический оттенок что-то выражают.

Очень важно с первых месяцев обучения пробудить в ребенке некий азарт и желание мыслить и творить совместно с автором. Позже, как правило, такие дети начинают сочинять и свои произведения. Пробудить желание мыслить и творить очень легко, если педагог сам обладает этими ценными качествами.

Приступая к разучиванию произведения, можно придумать целую историю о героях и их приключениях. Персонажи могут быть разными – грустными, веселыми, подвижными, ленивыми, легкими, тяжелыми и т.д. Более того, на каждом уроке они могут меняться, открываясь нам вновь и вновь. Ведь каждое занятие с учеником неповторимо, и мы можем, в зависимости от нашего настроения, придумывать разнообразные истории или сюжеты.

Особенно увлекательно работать в таком направлении с этюдами, сонатами, инвенциями. Разумеется, нам задана тональность, размер, динамика, штрихи, фактура, мелодия, ее строение, интервальный состав – все это создает для нас четкие определенные условия для воплощения нашей истории. И в этих условиях есть варианты. Иногда, с целью более ясного понимания мелодии и фразировки, можно придумать и слова.

Хотелось бы заметить, что все эти педагогические хитрости нужно использовать очень умело и, главное, чутко! Инструментальная музыка невербальна! Применение словесных форм всегда требует от педагога максимальной аккуратности и понимания сложности вопроса. Однако именно для начинающих этот прием трудно переоценить.

Слова помогают на начальном этапе понять и прочувствовать фразу, выдерживать паузы. Причем в зависимости от слов, и паузы, соответственно, будут нести совершенно разную смысловую нагрузку. Порой слова

помогают решить какие-то технические трудности. Чаще всего – в этюдах. Стоит лишь придумать смешную фразу, и пассаж удаётся сам собой.

Бывает, что для раскрытия замысла и развития образного мышления нам необходимо подключить движение. В младших классах дети играют, как правило, контрастную полифонию, а это старинные танцы. Например, самый распространенный – менуэт. Как обычно, вначале внимательно смотрим на тональность, темп, подключаем воображение и придумываем, КТО танцует наш танец, в каких нарядах, в какое время, где именно. А если мы вместе протанцуем несколько фраз, то образ возникнет автоматически.

Крупная форма для развития образного мышления – прекрасный вариант. Если это сонатная форма, то в нашем распоряжении три (!) раздела и как минимум два героя (главная партия и побочная). Детально изучаем экспозицию: тональный план, размер, характер, главных героев и т.д. – все до мельчайших подробностей. Чем подробнее и яснее мы разберем фактуру и форму, тем легче будет создать образ.

Работая с детьми в этом направлении, мы по мере взросления и становления маленького музыканта учим его понимать, что хотел сказать автор, и в то же время побуждаем создавать свою интерпретацию произведения. Бывает, что занимаясь в творческой атмосфере, дети начинают пробовать сами сочинять музыку. Это уже следующий большой этап музыкального развития.

Также хочется заметить, что процесс обучения не всегда проходит гладко и на подъеме. Порой бывают сложные и очень сложные моменты. Дети иногда приходят на занятия в переутомленном состоянии, в плохом настроении и т.д.

Как правило, нашими первоклассниками являются первоклассники и в общеобразовательной школе. Для них это переломный и критический момент в жизни. Происходит смена ритма, режима, нагрузки и вообще для ребенка меняется вся жизнь.

Работа с начинающими всегда требует от педагога полной отдачи. Умение вовремя подключить творческую составляющую своего педагогического таланта является порой решающим моментом. Такому учителю проще и легче довериться детям, раскрыться. Чем интереснее и ярче мы будем подходить к процессу преподавания, тем легче будет ученику адаптироваться в новой среде.

Некоторым детям иногда трудно элементарно начать разговаривать, двигаться, петь, фантазировать. В конечном итоге нашей задачей является не только подготовка профессиональных пианистов, но и развитие творческого потенциала учащихся. Побуждение и желание творить, и создавать что-то свое.

Развитие образного мышления у начинающих – задача простая и сложная одновременно.

С одной стороны, очень легко придумать слова и любую историю к этюду или сонатине.

С другой стороны, мы должны всегда понимать, как тонка эта допустимая грань в низведении неуловимых невербальных образов до уровня понимания маленького ребенка. Ощутить и почувствовать эту грань не всегда легко.

В этом, как правило, помогает педагогическое чутье, опыт, чувство меры и общий интеллектуальный уровень педагога. Но заниматься в таком направлении всегда интересно и увлекательно. Это и является, по сути, творческим подходом к педагогическому процессу.

Концертно-конкурсная деятельность как важный аспект в развитии одаренного ребенка, обучающегося в классе фортепиано

*Орловская Т.Ю.,
преподаватель ДМШ № 3
им. Б.Г. Кривошеи*

Концертно-конкурсная деятельность является важной частью работы с одаренными детьми. Работа в классе дает основу, но не раскрывает полностью потенциал талантливого ученика. Каждый преподаватель понимает, что необходимо целостное развитие одаренного ребенка, обучающегося в классе «фортепиано».

Целью проведения конкурсов различного уровня является выявление одаренных детей, создание мотивации к исполнительской деятельности, поддержка творчества. Тем самым создаются условия для оптимального развития одаренных детей.

В творческой жизни учащихся выступление на конкурсе занимает особое место. Перед детьми стоит конкретная цель, близкая их пониманию: померяться силами со сверстниками в соревновательной форме. Для учащихся музыкальной школы существует широкий спектр конкурсов различного уровня – от школьных до международных. Как правило, первый конкурс, в котором принимает участие юный пианист, – это школьный конкурс. Это событие не только для участников конкурса, но и для всего фортепианного отделения школы, так как позволяет оценить контингент, выявить одаренных или потенциально одаренных детей. К тому же школьные конкурсы помогают преподавателям в обмене опытом, в поисках новых творческих задач и решений.

Выступление на конкурсе любого уровня для одаренного ребенка – это возможность продемонстрировать свои знания и умения, публично заявить о себе, а также приобрести подтверждение своим способностям. Дипломы, полученные на

конкурсах, помогают учащимся сравнить свои успехи с достижениями других конкурсантов. Важно, что на конкурсных выступлениях юный музыкант не только соревнуется со своими сверстниками, но и общается с учащимися из других музыкальных школ, делится своим опытом выступлений, приобретает новых друзей и единомышленников. Это влияет на положительные изменения, которые происходят с одаренным ребенком, – повышается самооценка, появляется уверенность в своих силах, а также сильная мотивация к продолжению занятий.

Участие в конкурсном движении ставит перед преподавателем одаренного учащегося фортепианного отделения много проблем, которые необходимо решить. Одна из наиболее сложных – выбор конкурсной программы, которая максимально могла бы раскрыть творческие, художественные, технические возможности учащегося. Эта тема актуальна для любого конкурсного возраста, меняется лишь репертуар и его сложность.

В конкурсной программе ученик должен чувствовать себя комфортно, получать удовольствие от исполнения. Нельзя завышать трудность программы, так как это вызывает внутреннюю, психологическую зажатость и внешнюю скованность ученика, что неизбежно сказывается на исполнении. Не менее важно для преподавателя правильно рассчитать время для подготовки к выступлению, выбрать верную тактику и стратегию в работе с каждым одаренным учащимся индивидуально. Для повышения творческой активности следует поощрять учащегося в высказывании оригинальных идей, применять разнообразные и новые виды деятельности, использовать личный пример творческого подхода к решению проблем.

В работе с одаренными детьми важную роль играет сотрудничество с родителями учащегося. Все мы понимаем, что ученик, который готовится к конкурсному выступлению, должен заниматься гораздо больше, чем рядовой учащийся музыкальной школы. И здесь без участия, поддержки

и контроля со стороны родителей вряд ли можно добиться высоких результатов в конкурсной деятельности.

Не менее важны, по сравнению с конкурсами, и концертные выступления одаренных учащихся, как внутри, так и за пределами школы. Юные пианисты дарят радость слушателям, при этом оттачивая свое мастерство. Министерство культуры Красноярского края и главное управление культуры администрации города Красноярска активно поддерживают одаренных детей в области культуры и искусства. Создана программа «Одаренные дети Красноярья», в рамках которой проходят мастер-классы, финансируются поездки талантливых детей на всероссийские и международные конкурсы за счет краевого бюджета. Это помогает одаренным учащимся еще больше раскрыть свой талант и продемонстрировать способности за пределами нашего города. Главное управление культуры администрации города Красноярска уже второй год организывает концерты, в которых принимают участие одаренные дети фортепианных отделений ДМШ и ДШИ. Это уникальная возможность для учащихся выступить на главных творческих площадках Красноярска.

Подготовка к выступлению требует больших усилий и серьезного отношения. При этом нужно учесть, что сам конкурс или концерт – это лишь одна сторона многогранной работы с детьми. После выступления следует проанализировать игру, если были неудачи – попытаться найти причину этого, обязательно отметить положительные моменты, обменяться мнениями. Такой анализ поможет в дальнейшей работе.

Хорошо организованная концертно-конкурсная деятельность способствует развитию одаренности учащихся, рождает интерес к публичным выступлениям, стимулирует учащихся продолжать обучение в классе фортепиано и готовит их к осознанному выбору профессии.

Список литературы

1. Кислякова, И.В. Конкурсная деятельность как фактор развития учащихся ДШИ г. Ханты-Мансийска, 2014.
2. Семенова, Т.А. Работа с одаренными детьми в ДМШ, 2016.

Фортепианный ансамбль в системе современного музыкального воспитания и образования

*Шапошникова Я.В.,
преподаватель ДМШ № 4
г. Красноярска*

Фортепианный ансамбль как жанр имеет длительную историю развития, в результате которого выкристаллизовались особые эстетические закономерности, присущие именно этой разновидности ансамблевого творчества. Согласно справедливым наблюдениям специалистов, в последние десятилетия интерес к жанру фортепианного ансамбля значительно возрос. Появляются новые композиторские опусы, проводятся конференции и семинары, посвященные вопросам дуэтного исполнительства, возникает ряд крупных конкурсов международного уровня.

В искусстве совместного музицирования заключен богатый педагогический потенциал. «Слаженность совместной игры в малом и большом, в отдельном приеме и общем замысле особая сфера работы, присущая ансамблевым классам», – писал А. Готлиб [1, с. 95].

Для начинающих пианистов ансамблевое исполнительство открывает увлекательные грани мира музыки через возможность приобщения к совместному созданию звуковых образов. Старших учеников игра в ансамбле (при условии регулярного занятия этим видом музыкальной деятельности) знакомит с различными стилевыми направлениями в истории мировой музыкальной культуры, способствуя тем самым развитию музыкального мышления.

Курс фортепианного ансамбля, составляя единый педагогический комплекс с дисциплиной «Специальность и чтение с листа», является «плацдармом» для развития базовых музыкальных способностей учащихся. Через внедрение в учебный процесс ансамблевого музицирования преодолевается

«идеология» музыканта-солиста, которая доминирует в классе фортепиано. Игра в ансамбле вырабатывает такие личностно важные качества, как взаимопонимание, взаимответственность, учит соразмерять свою индивидуальность с индивидуальностью партнеров. Здесь уместно вспомнить слова К. Станиславского: «Для коллективного дела приходится исправлять свой характер, применять его к общей работе. Так сказать, создавать себе корпоративный характер» [2].

Фортепианный ансамбль – оптимальная форма музицирования для людей с хрупкой, неустойчивой психикой. Совместная игра, чувство локтя, которое дает сам факт близкого соседства партнера, существенно снижает уровень сценического стресса исполнителя и подчас является единственной возможностью выступления на публике для таких учащихся.

Фортепианный ансамбль при грамотной педагогической работе может стать необходимой нишей творческого общения для юных музыкантов. В процессе совместного творчества пианисты обмениваются не только своими представлениями, идеями относительно трактовки исполняемых произведений, но и секретами мастерства, интересами, личностными установками, в результате происходит взаимообогащение партнеров, нередко приводящее к настоящей дружбе. Это становится особенно актуальным в эпоху информационных технологий, когда нормой является виртуальное общение, а личностные контакты подчас сводятся к минимуму. Осознание широких профессиональных возможностей дисциплины «Фортепианный ансамбль» ставит перед педагогом, работающим с дуэтами, конкретные задачи:

- воспитание культуры дуэтного исполнительского мастерства учащихся, а именно: ощущения индивидуальной субординации в контексте звучания целого, умения предчувствовать намерения партнера;
- формирование и развитие навыка чтения с листа;
- воспитание устойчивого интереса обучающихся к ансамблевому музицированию;
- формирование художественного вкуса музыкантов путем расширения репертуарного кругозора;

– создание на уроках комфортной эмоционально-психологической атмосферы взаимодоверия, способствующей продуктивности занятий.

Педагогам, работающим с фортепианными ансамблями, приходится сталкиваться с рядом трудностей. К примеру, нередко один из пианистов не заинтересован в процессе сотворчества и совместной работы. В этом случае исполнительский уровень ансамбля в целом будет невысоким. Педагогу предстоит большая работа по сплочению дуэта, включающая:

а) поиск дополнительной мотивации с целью повышения активности безынициативного ученика;

б) налаживание межличностного контакта, на основе которого будет возможна эффективная совместная работа;

в) донесение до сознания каждого из участников ансамбля своей принадлежности к совместному творчеству, степени ответственности за общий результат.

Одной из важнейших исполнительских проблем является недостаточная целостность ансамбля. Если партнеры плохо слышат общее звучание и себя в нем, играют одинаковый музыкальный материал разными пианистическими приемами – это приводит к нарушению синхронности звучания. Недостатки особенно слышны в сочинениях с прозрачной фактурой.

Учащимся полезно уметь сыграть не только свою партию, но и партию партнера, что способствует более чуткому реагированию на действия последнего во время выступления. Только ощущая ансамбль как единое целое, можно контролировать и регулировать динамический и фактурный баланс исполнения, выстраивать кульминации и определять степень *rubato*.

Серьезной преградой на пути к качественному профессиональному исполнению становится разное ощущение пианистами музыкального времени. В результате возникают метрические и темповые неточности, непонимание начального аутфакта партнера, сложность в одновременном вступлении и снятии звука, в структурировании украшений. Сведение

индивидуальных темпов исполнителей к единому знаменателю, к художественно оправданному и вместе с тем к удобному для каждого участника ансамбля – важнейшая задача педагога.

Нужно научить ансамблистов определять счетную единицу времени в каждом конкретном сочинении, ощущать единую пульсацию. Помимо перечисленных трудностей и способов их преодоления, хочется обратить внимание на следующие практические рекомендации с целью оптимизации качества педагогической работы:

1) планировать и организовывать исполнительские цели и перспективы, охватывающие как индивидуальный творческий рост каждого ученика, так и повышение эффективности деятельности ансамбля в целом;

2) продумывать репертуарную политику. При выборе репертуара педагогу необходимо руководствоваться принципами последовательности: от простого к сложному;

3) применять индивидуальный подход к учащимся, включающий знание личностно-психологических характеристик каждого, учитывать возрастные особенности;

4) выработать в себе важнейшие для педагога качества – артистизм и увлеченность, умение владеть ярким образным языком. Чем эмоциональнее педагог, тем более ему подвластно зажигать сердца учеников и вести их за собой.

Список литературы

1. Готлиб, А. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 3. – М., 1973.

2. Захава, Б. Воспоминания. Спектакли и роли. Статьи. – М., 1982.

3. Орлов, А. Психология личности и сущности человека. – М.: Академия, 2002.

Развитие музыкальной памяти в классе фортепиано

*Дмитриева И.Э.,
директор ДМШ № 5
г. Красноярска*

Если раньше считалось, что выучить – это главным образом запомнить, то сейчас на первый план выдвигается задача умственного развития – развития мышления. Эти изменения предъявляют ряд новых требований и к функции памяти, которая все более и более сближается с мыслительной деятельностью.

По способу запоминания выделяются: память механическая, не опирающаяся на понимание, и смысловая память, основанная на обобщенных и систематизированных ассоциациях.

Важную роль среди механизмов запоминания играет повторение. Следует учитывать, что всякое повторение результативно в том случае, если оно связано с осмыслением материала. Только такое повторение ведет к приобретению системных и прочных знаний, причем за счет стимуляции мыслительной деятельности может быть значительно уменьшено число повторений.

Лучший способ усовершенствовать память – это научиться ориентироваться в запоминаемом материале, его осмыслении, вычленении смысловых единиц, подлежащих запоминанию, заучивании этих единиц в процессе повторения.

Существуют следующие способы запоминания (мыслительные приемы запоминания):

- группировка – разбивка материала на группы
- выделение опорных пунктов – фиксация какого-либо краткого пункта, служащего опорой более широкого содержания
- план – совокупность опорных пунктов;

– структурирование – установление взаимного расположения частей, составляющих целое, внутреннего строения запоминаемого;

– схематизация – изображение или описание чего-либо в основных чертах или упрощенного представления запоминаемой информации;

– аналогия – установление сходства, подобия в определенных отношениях предметов, явлений, понятий;

– перекодирование – вербализация, или проговаривание, называние, представление информации в образной форме и т.д.

По мнению А.Д. Алексеева: «Музыкальная память – понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти ... важно, чтобы у пианиста были развиты, по крайней мере, три вида памяти – слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства; логическая – связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора; и двигательная – крайне важная для исполнителя-инструменталиста».

Основой логической памяти является использование мыслительных процессов в качестве средства запоминания. Такая память основана на понимании. В этой связи уместно вспомнить высказывание Л.Н. Толстого: «Знание только знание, когда оно приобретено усилиями мысли, а не одной памятью».

К настоящему времени в теории музыкального исполнительства утвердилась точка зрения, согласно которой наиболее надежной формой исполнительской памяти является единство слуховых и моторных компонентов.

Б.М. Теплов, говоря о музыкальной памяти, слуховой и двигательный компоненты считал в ней основными. Все другие виды музыкальной памяти считались им ценными, но вспомогательными.

Иногда один вид памяти – преобладающий – сковывает развитие остальных. Наиболее часто, особенно у двигательнo-способных детей, «запоминают» прежде всего и главным образом «пальцы», а «слух» и «аналитическое мышление»

в этом процессе почти не участвуют. В результате, если в области моторики на эстраде происходит осечка, ученик останавливается и оказывается в беспомощном состоянии. Самое страшное для него при этом обычно даже не то, что он остановился, но что ему остаются непонятными причины остановки. Так возникает боязнь сцены, которая с течением времени обычно не проходит, а усиливается.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что после того как произведение тщательно выучено, когда оно «на слуху» и «в голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает.

Список литературы

1. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947. 2-е изд. 1961.
2. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.

От начальных навыков развития техники к приобретению мастерства и виртуозности

*Карамзин П.В.,
преподаватель ДМШ № 10
г. Красноярск*

Известно, что самые первые шаги обучения ребенка – ответственный этап, во многом определяющий будущее развитие музыканта. Фундамент необходимых знаний для развития ребенка должен закладываться с раннего детства, что требует педагогического опыта работы с детьми.

Техника – это общее понятие, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, *legato* и различные виды *staccato*, а также динамические оттенки.

В работе над пианистической техникой, кроме приобретения движений, связанных с развитием физических, волевых свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие.

Недооценка этих качеств приводит к несовершенству техники, ее ограниченности, скованности, а также «немузыкальности» исполнения. К числу главных недостатков в техническом развитии пианиста можно отнести – зажатость, скованность аппарата, возникающие от разных причин: неправильной посадки, плохой постановке рук, приспособляемости к клавиатуре, в искусственности игровых приемов, не увязанных с музыкальными задачами.

В воспитании техники у младших школьников большое значение имеет освоение первоначальных навыков игры на фортепиано. Правильная посадка за инструментом, приемы звукоизвлечения, предполагающие естественность, рациональность движения рук и пальцев, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами – та основа, без которой немислимо техническое и музыкальное продвижение ученика.

Не может быть единой «постановки рук», единого пути развития техники у разных учащихся, так как приспособляемость рук к пианистическим трудностям и степень природной беглости пальцев у всех детей различны.

Главный принцип работы педагога – научить школьника слышать звуковой результат того или иного движения рук на клавиатуре. Слуховой контроль является решающим в запоминании ребенком тех физических ощущений, которые необходимы для организации аппарата соответственно звуковым задачам.

«Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу», – пишет Е.М. Тимакин.

Хорошим средством для достижения и сохранения фортепианной техники должны стать общепризнанные технические упражнения. Технические упражнения применяются издавна.

В старые времена этой цели служили мелодические украшения – мелизмы. Ф. Куперен в своей фортепианной школе «Искусство игры на клавиатуре» одним из первых ввел наряду с такими украшениями образцы маленьких упражнений, состоящих из 3–8 звуков.

С тех пор начали появляться сборники упражнений для всех основных видов техники. Сборники упражнений есть у Ш. Ганона, И. Брамса, К. Черни, Ф. Бузони.

Упражнение должно отвечать следующим требованиям:

1. Упражнение должно соответствовать поставленной задаче. Оно строится, чтобы преодолеть встретившуюся трудность.

2. Упражнение должно быть легче и проще, чем преодолеваемая трудность.

3. Целесообразно делать упражнение максимально коротким.

4. Правильно организованное упражнение достигает результатов в короткий срок.

Выработать навык – значит приспособить свой организм к выполнению требуемого действия. Но этого мало: надо приспособить навык к себе и к ситуациям, в которых он применяется. В конечном итоге навык должен быть автоматизирован. Но как бы укоренен он ни был, все же каждое новое обстоятельство снова вызывает к сознанию, требует осмысления и нового приспособления.

Осмыслить навык, значит охарактеризовать его свойства, не встречавшиеся раньше, определить его существенные признаки, особенно те, которые потребуют при работе большого к себе внимания. В становлении нового навыка существенную роль играют ранее выработанные навыки. Старые навыки толкают техническое развитие по уже проторенному пути. Новые же – не только пополняют сокровищницу умений

и знаний, но и развивают личность, открывают в нем новые качества, повышают его возможности. Постоянное накопление и совершенствование технических навыков достигается повседневной тренировкой.

Условия успешности формирования техники

Музыка, музыкальные стремления, музыкально-эстетическая неудовлетворенность должны вести пианиста, руководить его занятиями, что в сочетании с сознательным подходом к ним приводит к изобретательности в технической работе – высшей ступени рационального пианистического труда. Необходимо научиться планировать свою работу и заниматься сознательно. А. Бирмак выделяет семь условий эффективности труда пианиста:

1) Систематичность. От нее зависит прочность знаний и навыков. Нарушение режима труда чаще всего становится причиной болезней рук.

2) Последовательность. Принцип в том, чтобы, закрепляя достигнутое, «поднимать» знания и навыки на более высокую ступень.

3) Сознательность.

4) Союзничество головы и рук, так как просто пальцевая работа не дает результатов.

5) Наглядность. Она связана с показом, который должен быть конкретным и убедительным.

6) Мерность и ритм. Слишком быстрые и неровные движения утомляют значительно больше, чем легкие и свободные в определенном темпе и привычном ритме.

7) Правильное чередование труда и отдыха и смена одних форм труда другими. Особенно благоприятно сказывается смена умственного и физического труда.

Также для успешного формирования техники пианист должен обладать некоторыми двигательными качествами, такими как быстрота, ловкость, сила и выносливость. Здесь же нельзя не упомянуть о терпеливости в работе. Ни одно дело не получается сразу. Иной раз нужно пройти все сложности и препятствия, чтобы достичь даже малого результата. Находим

подтверждение этого в совете Ф. Листа своим ученикам: «Будьте терпеливы, сама природа работает медленно – подражайте ей. Вы все испортите, если захотите идти слишком быстро. Разумно направленные усилия всегда увенчиваются успехом, но если вы будете спешить, вы потеряете время и ничего не достигнете».

Основной задачей педагога, является воспитание грамотного пианиста, обладающего технической эрудицией. Техническая работа пианиста приносит плоды лишь в том случае, если она преследует цель довести исполнение всех чисто технических упражнений и этюдов до высшего возможного виртуозного блеска.

Технику приобретает тот, кто хочет ее приобрести, но каждого должны волновать не трудности, как таковые, а те способности и технические достижения, которые дают возможность быть в мире музыки художником, творцом и хозяином.

Список литературы

1. Бирмак, А.О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973.
2. Фейнберг, С. Путь к мастерству // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1965. – Вып. 1. – С. 78.
3. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987.
4. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1989.
5. Фейнберг, С. Пианизм как искусство. – 2-е изд. – М., 1969.

Что такое ОКС, или как настроить ребенка на публичное выступление

Старицина Л.Н.,
преподаватель ДМШ № 11
г. Красноярска

Концертное выступление является одним из сложных видов деятельности. Оно предполагает владение определенным комплексом теоретических знаний и практических навыков, требует постоянного музыкального, интеллектуального, артистического совершенствования.

Выбор темы доклада не случаен, так как все мы, педагоги-исполнители, концертмейстеры и наши ученики, испытываем трудности при выходе на сцену. На практике преподаватель часто сталкивается с тем, что хорошо подготовленный ученик на сцене, к сожалению, играет с большим количеством потерь.

Прежде всего это связано с волнением, которое ребенок переживает во время выступления. Каковы же основные истоки сценического волнения? Это преувеличенное опасение критики, плохой оценки; слишком большая ответственность, которую детская психика не выдерживает; боязнь забыть текст на сцене; боязнь публичной неудачи; плохо выученная программа; неправильное поведение (психологический настрой) перед концертом и др.

Как уже отмечалось выше, выступление – это всегда стресс и для того, чтобы успешно выступать на сцене, музыканту необходимо быть в состоянии оптимальной концертной готовности. **ОКС** – *оптимальное концертное состояние* – это состояние спокойствия, уверенности, стабильности и вдохновения.

Как же воспитать в ребенке все эти качества? Ведь задача педагога заключается не только в том, чтобы научить ребенка играть на инструменте, но и научить его владеть собой на сцене, помочь ему психологически настроиться на публичное выступление. Хорошо, если педагог сам продолжает выступать

на сцене, так как личная концертная деятельность помогает ему воспитывать в своих учениках артистов.

Дети все разные. Одни любят быть на виду, любят выступать, другие же делают это, с трудом преодолевая свою застенчивость и скромность. Но специфика нашей деятельности такова, что с первых же уроков мы учим своих детей демонстрировать маме, папе, бабушке, наконец, нам, педагогам, свои небольшие достижения.

Прежде чем готовить ребенка к выступлению на сцене, нужно проделать огромную предварительную работу: правильно подобрать репертуар, в котором технические и художественные трудности будут соответствовать возможностям ученика. Нужно научить ребенка правильно заучивать текст наизусть, чтобы не было боязни забыть текст на сцене. Часто перед выходом на сцену у выступающего создается впечатление, что он все забыл. Отсюда напрашивается вывод: чтобы выступление было успешным, на сцену нужно выходить предельно подготовленным. Дети должны играть, выступать друг перед другом, обсуждать свою игру.

Программу нужно чаще обыгрывать для того, чтобы «трудное стало привычным, привычное легким, а легкое приятным». Вот тогда ученик будет получать удовольствие от игры, так как без осознанного желания выступить ничего не получится. Готовя ребенка к выступлению, мы должны найти нужные слова, учесть его индивидуальные особенности.

В ожидании выступления психологи различают три вида предстартовых состояний: 1) «боевое возбуждение» – выступающий уверен в своих силах, хочет выступить и добиться успеха; 2) «стартовая лихорадка» – выступающий суетится, появляется повышение эмоциональности, учащается пульс, дыхание становится неритмичным; 3) «стартовая апатия» – выступающий волнуется до такой степени, что у него замедляются реакции, нарушается координация движений.

То есть состояние человека перед выступлением и во время выступления зависит от типа нервной системы. Но это только одна составляющая психологического состояния.

В спорте, говорят, успеха добиваются люди с сильным типом нервной системы, у кого нервы слабые, тому дорога закрыта. Но в музыке успеха добиваются люди с любым типом нервной деятельности.

Наблюдения за музыкантами помогли выявить некоторые закономерности, характерные для разных типов темперамента.

Например, *флегматики* – им недостает артистизма, они чаще замедляют темпы, но волнуются меньше других. *Холерики* – им тяжело пережить неудачу, но они волевые и артистичные. Иногда торопятся, не додерживают длительности, ускоряют темпы. *Сангвиники* – их захлестывают эмоции, они загораются, но быстро остывают к произведениям, которые сами же и выбрали. Занимаются неровно, больше перед выступлением. Неудачи особо не переживают. *Меланхолики* – несмелые, неудачи переживают тяжело. Но большое внимание уделяют деталям.

Конечно, в чистом виде темпераменты встречаются очень редко, в каждом ребенке есть черты всех темпераментов, и потом, дети растут и в физическом, и в общемузыкальном плане, и, соответственно, в разные периоды своей жизни ведут себя по-разному. По мере взросления у ребенка меняется самооценка, и это будет отражаться на качестве его игры. По-настоящему волноваться на сцене дети начинают в 10–11 лет. В этом возрасте очень волнует вопрос: «А что обо мне скажут, какую оценку поставят?». Это период формирования у детей ценностей, поиски идеалов. Этим мы и должны пользоваться, воспитывая стремление к идеальной игре на музыкальном инструменте.

Иногда дети настолько боятся выхода на сцену, что спрашивают: «Зачем мне это нужно? А можно ли вообще не играть?». Что мы можем им ответить?

- Во-первых, мы говорим, что преодолевая трудности и разучивая произведения, мы развиваемся и движемся вперед.
- Во-вторых, в музыкальной школе мы развиваем чувство прекрасного, а концертное выступление – это возможность

передать свои положительные эмоции или переживания слушателю посредством музыки.

- В-третьих, он ответственен за то, что ему поручил педагог, тем более что сам ученик участвовал в выборе программы, и она им одобрена. А концертное выступление – это завершение работы, итог и его личное достижение.

Стоит сказать несколько слов и о репетиции в зале перед выступлением. Основная ее задача – не доучивание текста, или отработка трудного пассажа, а привыкание к новой обстановке, приспособление к инструменту, акустике зала. На репетициях необходимо предоставить ученику полную свободу, дать возможность проявить самостоятельность.

Готовясь к выступлению, с детьми нужно оговаривать возможность справиться с неудачами на сцене. Необходимо дать понять, что неудачи могут быть компенсированы удачно сыгранными моментами, и оценивать его будут не по промахам, а по достижениям. Ученики должны понимать, что залог успешного выступления на сцене – это добросовестная предварительная работа.

Преодолевая свое волнение на сцене, ученик испытывает гордость за себя, получает удовольствие от хорошо исполненного произведения или программы, и после каждого успешного выступления у него постепенно вырабатывается потребность испытать эти яркие эмоции снова. Таким образом, со временем у учащегося начинает вырабатываться закалка, формируется устойчивая психологическая установка и желание выступать на сцене. А эмоциональное возбуждение должно перейти, в идеале, во вдохновение.

Список литературы

1. Белкин, А.С. Основы возрастной педагогики. – М., 2000.
2. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.
3. Давыдов, В. Новое в науке о психологии школьника. – М., Знание, 1969.
4. Коган, Г. У врат мастерства. – М., 1977.

5. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969.
6. Фейгин, М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М., 1975.
7. Фортепианное искусство: история, теория, практика. Сборник статей. – Красноярск, 2004.

Роль межпредметных связей в обучении музыканта-исполнителя

*Бояркина М.Д.,
преподаватель ДМШ № 11
г. Красноярска*

В настоящее время в мире концертирует немало музыкантов, хорошо обученных, крепко владеющих ремеслом, прекрасно оснащенных технически. Но все реже мы слышим такие исполнения, которые заставляют нас трепетать с первых нот произведений, и, самое главное, – с этих же нот **узнавать** исполнителя.

Секрета нет: музыканты, игру которых мы узнаем, обладают не только эффектной техникой, но и мощной внутренней эмоциональной энергией, ярким исполнительским темпераментом, широким кругозором, высокой культурой, включающей знания по истории музыки, театра, мировой художественной культуры, литературы, философии и т.д.

Синтез этих компонентов и создает музыкантов с необычайной наполненностью, с неповторимым звучанием – собственным «голосом».

Большинство исполнителей основное внимание в своих занятиях уделяют собственно технической стороне, которая оттачивается до высочайшего уровня. Их «голоса» слушателям гораздо труднее запомнить.

Вышесказанное говорит о проблеме в широком смысле. В более узком, применительно к преподаванию в музыкальной школе, мы говорим не только об обучении исполнительскому мастерству, но и о глубоком знании предметов, входящих

в музыкальное образование, без которых музыкантов высокого класса тоже не воспитать. Называется это межпредметными связями.

Серьезно занимаясь только специальным предметом больших высот не достигнуть. Не секрет, что новые интересные важные открытия, творческие завоевания происходят на стыках каких-то привычных вещей: наук, видов спорта, искусств и т.д. В нашем случае – это стык исполнительства и теоретических дисциплин. Не просто соприкосновения их, а проникновения одного в другое.

Многие годы не утихают споры о том, должны ли преподаватели специальных предметов заниматься на своих уроках еще и сольфеджио, анализом музыкальных форм и т.д. Программы групповых занятий в музыкальных школах рассчитаны на среднего ученика. Отличие индивидуальной работы от работы в группе заключается в наличии возможности ориентироваться на способности каждого ученика. Работая индивидуально, можно изучать произведения, выходящие за рамки средней программы. Поэтому инструментальные и теоретические предметы в школе сосуществуют, а роль своеобразной творческой лаборатории, в которой и происходит «диффузия», синтез этих предметов, отводится урокам специальности.

И здесь встает вопрос о преподавателе. Он должен быть **личностью**. Значение имеет все: уровень знаний, интеллект, образованность, культура, артистизм, даже внешний вид. Если преподаватель является для ученика авторитетом, процесс обучения пойдет намного легче. Ведь главная задача учителя – не достижение высокого результата, а воспитание любви к музыке: научить слушать и чувствовать всю ее красоту и глубину, полюбить сам процесс занятий. Это достигается не только знанием своего предмета, но и всей полнотой знаний других предметов и наук, в том числе владением теоретическими предметами.

Чтобы получить более полное представление о стилях той или иной эпохи, нужно послушать хотя бы несколько

произведений того же композитора, получить информацию об авторе, его творческом наследии. Приобрести эти знания помогут уроки слушания музыки и музыкальной литературы.

Анализировать, ясно представлять форму пьес позволяют занятия по теории музыки. Знание структуры хорошо организует мышление, дает возможность быстро осваивать нотный текст, выучивать на память, а, главное, способствует пониманию содержания произведения. Незнание структуры всегда обнаруживает себя неверными штрихами, дыханиями, непонятной фразировкой и т.д. Понимание строения произведения помогает исполнителю избегать срывов на сцене. Он способен начать с любого такта, часто – с любой ноты.

Гармоническое строение разучиваемых пьес тоже необходимо знать. Оно тесно связано с динамикой. Знание функций помогает остро ощущать тяготение, моменты наивысшей напряженности и разрешения.

Неоценимое значение для развития музыканта имеет сольфеджирование: хорошо развивает слух, дает возможность свободнее интонировать на инструменте, оказывает помощь в слышании всей полноты музыкальной ткани исполняемого произведения. Определение на слух и пение интервалов и гармонических последовательностей тоже помогают исполнителю: на пение широких и тесных интервалов затрачиваются разные усилия; исполняя цифровки, ученик ощущает роль каждой гармонии в общем движении.

Язык преподавателя должен быть профессиональным с первых уроков юных музыкантов в школе. Учитель должен вводить как можно раньше теоретические понятия: мотив, фраза, тональность и т.д., чтобы знания учеников были как можно более целостными.

При разучивании произведения необходимо знать структуру пьесы:

1. определить ее форму, двигаясь от большего к меньшему (форма всего произведения, разделов, партий, тем);
2. разобрать предложения, фразы, мотивы, дыхания.

Дыханиям, как и паузам, необходимо уделить особое внимание. Дыхание делает музыку по-настоящему живой. Если музыкант не умеет «дышать», музыка, которую он исполняет, мертва. Все должно быть продумано: более длинные дыхания – в разделах, более мелкие – в предложениях, еще мельче – во фразах. Паузы – не знак молчания. Паузы – звучащая тишина, которая, как известно, не бывает абсолютной. Паузы часто создают такое напряжение, что говорят больше чем звуки. «Звук – форма продолженья тишины, подобье развивающейся ленты» (И.А. Бродский).

Работая над произведением, кроме преодоления технических и технологических трудностей, полезно петь (лучше всего – по фразам), так как при этом задействуются несколько видов памяти: слуховая, зрительная, речевая. Попутно можно «оркестровывать» каждый голос, наделяя его определенным тембром. Все способы разучивания произведения идут от приемов работы над полифонией (имитационной, подголосочной). Основа ее развития – горизонталь (тема). Пение темы, а также противосложения, интермедии помогает слышать многоголосие в любой фактуре при работе над произведением. Любая музыка полифонична по своей сути. Даже в гомофонно-гармонической музыке, в простой мелодии с аккомпанементом присутствует минимум три линии: мелодия, бас, гармония. Кроме того, в гармонии не менее двух голосов и в мелодии иногда встречается скрытый второй голос.

Такой способ занятий позволяет быстро выучивать произведения, развивает гармонический и тембровый слух, делает исполнение осмысленным, дает простор для развития фантазии юных музыкантов.

Игра на инструменте любого музыканта, даже самого юного, должна быть тщательно продумана, осмыслена. Успех исполнения зависит не только от природных способностей, но и от багажа знаний, полученных в течение всей жизни. «Общность звука с мыслью сразу же бросается в глаза. Как мысль, подобно молнии, сосредоточивает всю силу представления в одном мгновении своей вспышки, так и звук

возникает как четко ограниченное единство. Как мысль охватывает всю душу, так и звук обладает силой потрясать всего человека» (Вильгельм фон Гумбольдт).

Список литературы

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства, ч. 1–2. – М., 1962, 1967.
2. Корто, А. О фортепианном искусстве. – М., 1965.
3. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л., 1966.
4. Мастера советской пианистической школы. Очерки. Под ред. А. Николаева. – М., 1961.

Психолого-педагогические аспекты развития музыкально одаренных детей в ДШИ по специальности «фортепиано»

*Гойхман В.В.,
преподаватель ДМШ № 11
г. Красноярска*

Происходящие изменения в современном российском обществе вызвали значительные перемены и в сфере образования (в том числе музыкального), где главным является раскрытие познавательного и творческого потенциала учащихся, воспитание культурно развитой личности. В рамках ключевых позиций современной образовательной стратегии – создания благоприятных условий для творческой самореализации личности ребенка – изменилось отношение к учащимся, проявляющим неординарные способности.

Каждый год в ДШИ поступают дети с разными музыкальными данными, и главная задача преподавателя – выявить среди них одаренного ребенка и максимально раскрыть его творческий потенциал. Проблемы воспитания музыкально одаренных детей актуализированы в научной литературе, обсуждаются на педагогических форумах, практикумах,

конференциях. Остановимся на тех психолого-педагогических аспектах развития музыкально одаренных детей-пианистов, без которых, на мой взгляд, невозможно выстроить профессиональную работу с неординарными детьми.

В научной среде существуют различные вариации определения музыкальной одаренности. Если объединить взгляды ряда ученых, то под музыкальной одаренностью понимается *высшее проявление таких музыкальных способностей, как блестящий слух, феноменальная память, пластичный, скоординированный моторно-двигательный аппарат, гипертрофированная обучаемость и титаническая работоспособность* [1, с. 765].

По индивидуальным особенностям и характеру психического развития М.С. Старчеус предлагает типологию музыкальной одаренности [1, с. 798–801]. Исследователь выделяет три типа, где различие между ними обусловлено наиболее ярко выраженными комплексами индивидуальных способностей.

1) «Умницы». Таких детей отличает незаурядный интеллект, инициативность, изобретательность. Они легко усваивают знания, оригинально систематизируют информацию, четко излагают мысли. В качестве личностных черт – энергичность, собранность, обязательность, работоспособность, высокая обучаемость в разных сферах. Однако таким людям важно контролировать направленность своего развития, так как одной из проблем является «распыление» сил и поверхностность освоения знаний, «хватание по верхушкам».

2) «Креативные». По мнению исследователя, дарование такого типа детей специфическое. «Креативные» дети часто имеют средний и заниженный уровень общего интеллекта. Они чувствительны к узкому кругу задач, могут проявить творческие возможности в узком «пространстве», с легкостью выполняя трудные задания, которые их захватывают. Здесь они демонстрируют все характеристики одаренности: интуицию, тонкость художественного восприятия, память, работоспособность и высокую обучаемость. Но часто такие дети

с трудом осваивают общие учебные предметы, имея репутацию «троечников».

3) «*Оригинальные*». Эти учащиеся всегда выделяются среди сверстников, они «не такие, как все». Дети с яркой индивидуальностью, которая раскрывается через бурное воображение, фантазию, эмоциональность, артистизм, потребность в самовыражении и свободе. Их отличает острое чувство юмора, яркое образное мышление, наблюдательность, необычные увлечения. В профессиональном отношении музыканты такого типа показывают «нервные» результаты в силу разбалансировки разных способностей по степени выражения и работоспособности. Они могут показывать замечательные успехи там, где не испытывают трудностей, но «застрять» на этом уровне.

Исходя из предложенной типологии, ядром одаренности, в том числе и музыкальной, является *познавательная активность и познавательная потребность*, так как высокий уровень активности является главной отличительной особенностью одаренного ребенка. Данное качество обеспечивает как творческий процесс деятельности, так и удовольствие, удовлетворение от него.

В качестве ключевых психолого-педагогических аспектов развития музыкально одаренных детей-пианистов назовем *художественную развивающе-ориентационную среду и педагогическое сопровождение-поддержку*.

Грамотная организация художественной развивающе-ориентационной среды для активизации и поддержания познавательного интереса к музыке проявляется в разноуровневости и единстве основных ее компонентов:

1) непрерывное профессиональное (регулярное прослушивание/просмотр на уроках по специальности фрагментов различных произведений в исполнении знаменитых исполнителей с последующим обсуждением, посещение концертов фортепианной музыки – «живое» общение с мастерами фортепианного искусства) и общехудожественное развитие (изучение культурологических аспектов эпох

искусства, в рамках которых создавалось то или иное сочинение, посещение культурных мероприятий, направленных на расширение кругозора);

2) создание «ориентационного поля» развития мотивации, где важнейшим является влияние личности самого педагога, на собственном примере показывающего трудолюбие, увлеченность музыкой (регулярные мини-концерты преподавателя для учащихся своего класса в разных творческих формах – «музыкальная гостиная», «музыкальное путешествие в эпоху», «музыкальные загадки композитора» и т.д., наличие обширных знаний по музыкальной культуре и истории искусства, нестандартные приемы работы и т.д.);

3) вовлечение в творческую деятельность (привлечение ребенка к организации и участию в мини-концертах, музыкально-театральных постановках, концертах, конкурсах и т.д.), активизация самостоятельной творческой деятельности путем различных творческих форм работы;

4) предметно-пространственное окружение (творческое оформление класса по специальности как маленького «храма искусства», создающего эффект избранности, уникальности присутствующих; мотивирующего на изучение и познание его «элементов» – портреты композиторов и пианистов, репродукции картин художников, книги по истории фортепианного искусства, биографии известных исполнителей, яркий дидактический материал по специальности и т.д.);

Также неотъемлемым компонентом развития музыкально одаренных детей является *педагогическая поддержка*, включающая такие параметры, как:

1) взаимодействие и сотрудничество с учеником по принципу партнерского сотворчества (учитель и ученик – равноправные коллеги/соратники в рабочем процессе, делающие совместные «открытия»);

2) формирование личностно-характерологической сферы (создание атмосферы вдохновения и ситуации успеха на уроке, доверительный контакт в общении, поддержка эмоциональных реакций и состояний ребенка, изучение индивидуальных

особенностей – ведение индивидуального «дневника» ученика, фиксирующего его психологическое/творческое развитие).

3) формирование устойчивой эмоционально-волевой сферы (постановка привлекательных целей, активизация здорового честолюбия и духа соревновательности на уроках – игра в дуэте, два рояля, организация творческих концертных форм сдачи рабочего материала и т.д.);

Таким образом, считаю, что художественная развивающе-ориентационная среда и выстроенное педагогическое сопровождение помогают раскрыть способности музыкально одаренных детей.

Список литературы

1. Гончарова, О.В. Педагогические условия развития музыкально одаренных детей. Автореф. дис... канд. пед. наук. – Волгоград, 2002.

2. Лосева, С.Н. Эмпирическое и экспериментальное исследование музыкальной одаренности [Электронный ресурс] // Экспериментальная психология в России: традиции и перспективы. – М., 2010. Код доступа: http://psyjournals.ru/exp_collection/issue/34754_full.shtml.

3. Старчеус, М.С. Слух музыканта. – М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2003.

Составление индивидуальных планов учащихся

***Вялова Е.Н.,**
преподаватель ДШИ № 6
г. Красноярска*

Удачный выбор репертуара способствует успехам ученика. И, наоборот, ошибки, допущенные в этом деле, могут вызвать нежелательные последствия.

Поэтому думать о произведениях для своих учеников необходимо постоянно, даже в свободное от работы время. Это творческий процесс! Как режиссер подбирает актеров на ту или иную роль? Он должен увидеть актера в данной роли,

примерить мысленно на него будущий грим, костюм, увидеть соответствие особенностей его внешности, голоса и речи предстоящей роли. Так и музыкальный материал необходимо «примерять» к каждому ученику.

При выборе репертуара важно учитывать индивидуальность ребенка, формировать его творческую инициативу и личностные качества.

Можно предложить следующие рекомендации. Включать в репертуар:

1. произведения, которые помогли бы ярче и быстрее раскрыть ученика, развить все его лучшие задатки;

2. произведения, которые помогут восполнить имеющиеся пробелы;

3. произведения, выбранные учеником самостоятельно, стимулируя его интерес, желание, инициативу.

4. произведения различной степени трудности (по программе данного класса и программе других классов);

5. произведения разных стилей, эпох, различных композиторов, разнообразных по характеру, темпам, тональностям (чтобы ученик на протяжении нескольких лет обучения не играл произведения только в *C-dur* или *a-moll*).

Очень важно продумать, из каких произведений будут формироваться программы различных выступлений: на концертах-лекциях, на конкурсах, на академических концертах, экзаменах и др. Поэтому произведения должны соответствовать требованиям данных выступлений и всесторонне представлять возможности ученика.

При составлении годового репертуарного плана преподавателю необходимо стараться видеть развитие ученика в перспективе, желательно на два, три года вперед.

Сегодня каждое образовательное учреждение решает самостоятельно, какой количественный и содержательный объем учебного материала положено пройти ученику за год. Но надо помнить важный тезис детской педагогики: на начальном этапе количество изучаемого материала во многом определяет качество формируемых навыков и умений.

В музыкальной школе дети не просто выучивают произведения, чтобы выразительно их исполнять. В первую очередь, благодаря разнообразному репертуару ученики приобретают такие базовые навыки, как грамотный разбор нотного текста, его быстрое и качественное выучивание наизусть, развитие всех музыкальных способностей.

Поэтому в полугодовую программу ученика желательно включать: 2–3 этюда, 1 полифоническое произведение, 1 произведение крупной формы, 2–3 пьесы, 1–2 ансамбля. Итог: 8–9 произведений в полугодие, 16–18 произведений в год. Совсем не обязательно все произведения учить наизусть! Часть программы можно и нужно пройти по нотам, часть – эскизно. Не забудем про гаммы и упражнения, а также произведения для чтения нот с листа!

Каких ошибок необходимо избежать начинающему педагогу?

1. Формальное отношение к планированию репертуара.

Например: открыл педагог 1–2 сборника и, недолго думая, вписал в индивидуальные планы своих учащихся некоторые произведения из них, даже не проигрывая. Или педагог записывает в индивидуальный план первые пришедшие в голову произведения, а в работе не придерживается этого списка. Я не имею в виду частичную замену, которая вполне допустима.

2. Превращение индивидуального репертуарного плана ученика в отчет.

Допустим, что планы аккуратно заполнены и сданы в срок. Лежат они в учебной части, но педагоги в них редко заглядывают. Об индивидуальных планах вспоминают в конце полугодий, когда их нужно опять заполнить.

3. Один и тот же репертуар для всех учеников из года в год.

Это, пожалуй, самый печальный случай. Ценность нашего музыкального образования заключается в индивидуальном подходе к ученику и постоянном самосовершенствовании преподавателя. Перечисленные ошибки не могут способствовать ни становлению педагога, ни развитию ученика.

В заключение хочется рекомендовать следующее: начинать работу над выбором программ заблаговременно – за 1,5–2 месяца до окончания полугодия. А в течение учебного года постоянно осваивать более широкий круг музыкальной литературы. И тогда больше вероятности оградить ученика и себя от серьезных ошибок. Что касается неудач при составлении репертуара, то они бывают и у опытных педагогов! Как бы хорошо не были изучены произведения и особенности учеников, а в процессе работы все же могут выявиться непредвиденные трудности. Пробы и эксперименты в педагогике неизбежны. Иначе она бы не была искусством!

Список литературы

1. Алексеев, А. Планирование процесса обучения. – М.: Музыка, 1989.
2. Милич, Б. Подбор репертуара для учащихся музыкальных школ и школ искусств. – М.: Кифара, 2002.
3. Фейгин, М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. – М.: Музыка, 1968.

К вопросу инновационного подхода в комплексном воспитании юного пианиста

*Марина Ю.В.,
преподаватель ДШИ № 8
г. Красноярска*

На протяжении всего периода существования сложившейся системы фортепианной исполнительской школы, начиная с середины XIX века, базовая часть программы обучения периодически обогащалась введением дополнительных дисциплин. Это помогало совершенствовать обучение по исполнительской дисциплине, позволяло его сделать более углубленным, развернутым. Еще на стадии становления русской фортепианной школы сформировалась

одна из важнейших линий в фортепианной педагогике, связанная с пониманием учениками закономерностей искусства в целом, мышлением на уровне взаимосвязей, развитием общей и музыкальной эрудиции [4].

В российской фортепианной педагогике большое значение уделялось изучению клавишных инструментов – предшественников фортепиано как главенствующих инструментов светской европейской культуры. Так, в начале 2000-х годов была разработана программа для ДМШ и ДШИ по классу клавесина как дополнительному предмету по выбору, а в 2006 году, пройдя апробацию на базе ДМШ им. К.Н. Игумнова, программа «Клавесин» стала победителем Всероссийского конкурса на лучшие образовательные программы для детских школ искусств. В 2008 году программа получила одобрение и была утверждена научно-методическим центром по художественному образованию.

Сегодня классы клавесина открыты не только в высших учебных заведениях, но и в начальном, среднем звеньях музыкальных образовательных заведений: в таких московских школах, как МДМШ им. Гнесиных, ДМШ им. Л.Н. Оборина, ДШИ им. Н.Г. Рубинштейна и в ряде других школ городов России.

Целью обучения по данным программам является:

- приобщение детей к сокровищнице огромного пласта клавирного искусства, охватывающего несколько веков;
- изучение старинных инструментов (клавесин, клавикорд, орган);
- обучение специфическим приемам звукоизвлечения (артикуляция с четко обрисованными мотивами, внимание к точности взятия и снятия звука, слышание пауз, освоение законов агогики, опирающихся на приемы риторики);
- сопоставление клавесинных и фортепианных исполнительских приемов (общие черты: ощущение кончиков пальцев, согласованность тактильных и слуховых ощущений, постоянное внимание к интонированию, при котором

соотношение слуха и пальцев регулируется самим процессом мотивно-мелодического развития) [1].

Несомненно, перечень обозначенных целей является неоспоримой ценностью, влияющей на поддержание интереса к старинной клавирной музыке, повышение исполнительского уровня. Опираясь на актуальность данного направления, стоит обратиться к вопросу о возможности реализации программ во многих школах России. Камнем преткновения на пути реализации учебного процесса встает наличие инструментария, а точнее его отсутствия в большинстве ДШИ и ДМШ. Но может ли каждая музыкальная школа позволить себе приобретение дорогостоящих инструментов, учитывая узконаправленную область применения клавесина, органа?

Успешным решением поставленного вопроса послужит уже достаточно популярное современное направление детского дополнительного образования в сфере электронной музыки. Цифровые фортепиано, электронные клавишные синтезаторы с хорошими звуковыми характеристиками позволяют услышать и ощутить исполнителю особенности звучания не только регистров органа, клавесина, но и максимально реалистично транслировать взаимосвязь тактильных и слуховых ощущений.

Следует отметить, что конструктивные особенности этих барочных инструментов устроены так, что «все краски (тембры) и динамика (то есть сила звучания) заложены изначально в самом инструменте создателем каждого отдельного клавесина. Этим он в определенной степени схож с органом. На клавесине нельзя изменить звучание посредством изменения силы нажатия клавиши. Для сравнения: на фортепиано все искусство интерпретации заключено в богатстве туше, то есть в разнообразии способов нажатия или удара по клавише» [3].

(Звучит фрагмент записи исполнения Инвенции И.С. Баха на цифровом фортепиано с назначением тембра клавесина.)

В процессе освоения навыков игры тембром клавесина, учащаяся столкнулась с определенными трудностями исполнения контрапункта, связанными с вертикальным соотношением голосов, их синхронности. Очевидно, что

помимо ярких слуховых представлений стиля и характера звучания данный пример обращения к представленной практике влияет на формирование качественного исполнительского уровня.

Не менее сложным и увлекательным занятием может стать работа над фортепианным репертуаром с характеристикой органного звучания. Если в цифровом фортепиано часто предустановлены только два тембра органа, то в современных клавишных синтезаторах возможно использовать не только набор готовых тембров, но и самому участвовать в моделировании новых голосов органа. При назначении режима деления клавиатуры *split* в каждой ее разделенной части экспонировать различные виды органа, воссоздавая технику игры на двухмануальном инструменте.

(Видеофрагмент. В представленном видео ученица фортепианного отделения исполняет Прелюдию Д. Циполи.)

Следует отметить существующее разнообразие типов механики, видов клавиатуры, размеров клавиш, характерных для разных моделей синтезаторов и цифровых фортепиано. Все это в совокупности с особенностями звуковых характеристик применяемых тембров заставляет постоянно видоизменять мускульные усилия в соответствии со звуковым результатом, что позволяет в технической работе преобладать принципу слуховой доминантности, который является основным психотехническим принципом и в школе фортепианного исполнительства.

Таким образом, работа над артикуляцией на электронном музыкальном инструменте не менее важная составляющая исполнительской деятельности, чем на традиционных инструментах. И эта работа требует от исполнителя значительных мыслительных усилий.

Возможности клавишного синтезатора позволяют намного расширить круг звуковых представлений ученика в работе над фортепианным репертуаром. Набор тембров традиционных инструментов позволит смоделировать полноту и разнообразие звучания инструментов симфонического оркестра.

Оркестровое слышание, часто обсуждаемое и служащее основой исполнительской реализации на фортепиано, может быть детально проработано. А активное участие в подборе тембров, выстраивание их по балансу и тесситуре звучания, а также непосредственное задействование ученика в процессе самого исполнения имеют силу практического познания (воздействия) на порядок выше многочасовых словесных объяснений. *(Видеофрагмент. Запись исполнения Сонатины А. Диабелли в оркестровом звучании ученицы фортепианного отделения.)*

Перечень тембров клавишного синтезатора позволит проанализировать и исполнять музыку народного, джазового, эстрадного направлений. Применение в некоторых случаях функции автоаккомпанемента – ритмически организовать исполнителя.

Ежегодно проводимый в ДШИ № 8 фестиваль электронной музыки «Звуки времени» привлекает к участию не только учеников, обучающихся по специальности «клавишный синтезатор», но и юных пианистов. Так, большую часть от представленных на фестивале-конкурсе программ составляют произведения академической музыки, большей частью из фортепианного репертуара.

Применение электронных музыкальных инструментов в музыкальной исполнительской педагогике дает ощутимые результаты, наиболее значимые из которых – побуждение творческого потенциала учащегося, преодоление пассивности слуховых представлений, наблюдающихся у немалой части начинающих музыкантов. Зачастую это связано с решением координационных вопросов ученика, отвлекающих, и в силу определенных физиологических затруднений, мешающих наладить взаимосвязь игрового и слухового контроля.

Таким образом, привлечение клавишного синтезатора как дополнительного инструмента в воспитании пианиста-музыканта позволит со временем утвердиться этому направлению электронной музыки как неотъемлемой части современной перспективной педагогики.

Список литературы

1. Гудкова, Л.А. Анализ программ обучения игре на клавишине для детской музыкальной школы // Педагогика и психология образования. – 2016. – № 1. – С. 25–31.
2. Красильников, И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна: Феникс+, 2007. – 496 с.
3. Майкапар, А. Клавишине // Искусство. – 2008. – № 16.
4. Федорович, Е.Н. Русская пианистическая школа как педагогический феномен.– М.: Директ-Медиа, 2014.

Проектная деятельность в классе фортепиано в образовательном пространстве ДШИ

*Семенова Э.В., Осадчая О.Д.,
преподаватели ДШИ № 8
г. Красноярска*

Последнее десятилетие характеризуется появлением и активным развитием такого социокультурного феномена, как проектная деятельность, которая становится неотъемлемым компонентом жизни человека практически в любой сфере, в том числе и в дополнительном образовании.

Впервые термин «проект» появился в 1908 году в сельских школах США. Детям фермеров, нерегулярно посещающим школу из-за сезонных работ, предлагались домашние задания – проекты. Позднее учение о проектах в своих трудах осветил американский философ-идеалист Джон Дьюи (1859–1952). Он утверждал, что ребенок в своем развитии повторяет путь человечества в познании окружающего мира.

Следовательно, опыт и знания ребенок должен приобретать путем «делания», изготовления различных макетов, схем, постановки опытов, нахождения ответов на спорные вопросы от частного к общему, укрепляя, в результате, свое стремление к самообучению и самосовершенствованию.

В России в начале XX века большое внимание методу проектов уделял С.Т. Шацкий. По его мнению, здесь можно «нащупать для каждого ученика в отдельности наиболее целесообразный для него темп и способ работы. В этом заключается индивидуальный подход в обучении».

Новая волна интереса к проектному обучению охватила российское образование в 90-х годах, когда был выдвинут принцип его гуманизации, а практика потребовала конкретных форм и технологий для реализации.

В современном обществе проектирование все шире применяется в разных сферах деятельности человека, имеет широкие возможности применения, обладает универсальным подходом к изучению явлений.

Принципы работы над проектом в общих чертах можно охарактеризовать следующим образом:

- постановка проблемы;
- основная идея проекта;
- изучение источников;
- выбор форм и способов презентации проекта;
- публичная презентация проекта.

Рассмотрим один из примеров реализации проектной деятельности в классе фортепиано ДШИ № 8.

Не секрет, что одной из проблем, возникающих при обучении игре на любом инструменте, является необходимость поддержания постоянного интереса к занятиям, особенно у учащихся младших и средних классов.

Именно они в силу своего возраста не способны делать то, что им не интересно. Отсюда вытекает известный психологам и педагогам вывод о том, что на развитие ребенка большее влияние оказывают его эмоции, которые либо способствуют учебному процессу, либо, наоборот, становятся помехой.

В качестве музыкального материала был выбран сборник Маргариты Илларионовой «Прогулка в зоопарк», такое же название было дано и проекту.

Выбор данного материала был обусловлен тем, что цикл, состоящий из двенадцати пьес, может не только помочь

учащимся овладеть навыками игры на фортепиано, но и обогатить репертуар начинающих пианистов интересными пьесами для ансамбля в четыре руки. Такие произведения всегда вызывают интерес, так как даже самая несложная партия, сыгранная в ансамбле, приобретает красивое звучание и доставляет удовольствие юному исполнителю.

Но прежде чем приступить к разбору и дальнейшему исполнению данных пьес, учащиеся совместно с преподавателями отправились на экскурсию в Красноярский парк флоры и фауны «Роев Ручей», чтобы набраться ярких впечатлений и эмоций. Целью прогулки стало не только знакомство с обитателями зоопарка, но и налаживание более тесного взаимодействия учащихся. Родители учащихся вели фотосъемку в зоопарке.

Затем началась работа по освоению музыкального материала, в котором отражены учебные задачи начального периода: приемы игры «нон-легато», «легато» по два, три, а затем по четыре и пять звуков, двойные ноты, квинты и т.д. Несложный нотный текст позволяет сконцентрировать внимание на постановке руки, на способах звукоизвлечения и быстрее приводит к выразительному исполнению.

В пьесе «Мы едем в зоопарк», освоив первую часть, ученик может не разучивать вторую часть по нотам, а подобрать по слуху на полтона выше, используя ту же аппликатуру.

В пьесе «Индийский слон», где во второй партии звучит наигрыш импровизационного характера, можно после ознакомления предложить ребенку сочинить свой вариант «восточной мелодии», используя увеличенную секунду.

Маленький ученик имеет возможность поиграть в басовом ключе, закрепляя свои знания и приобрести опыт исполнения второй партии («Водоплавающие», «Обезьянки»). Возможна даже некоторая театрализация исполнения, например в пьесе «Мой любимый пони».

Следующим этапом работы над данным проектом стала запись, осуществленная в студии нашей школы. Этот новый, как для детей, так и для педагогов, опыт потребовал

от исполнителей выдержки, самообладания, внимания и к себе, и к партнеру по ансамблю.

Далее начался не менее интересный и сложный этап видеомонтажа фото-, видео- и аудиоматериалов.

Такая интеграция фортепианного исполнения, звукозаписи, компьютерных технологий позволила создать интересный по форме и содержанию музыкальный фильм, который впервые был показан на родительском собрании в ДШИ № 8, а также на заседании городского методического объединения.

Данный проект позволил решить следующие задачи.

Благодаря использованию нового музыкального материала, соединившего яркость и выразительность с лаконизмом изложения, удалось уже на ранней стадии обучения поставить перед учащимися задачу добиться не только технически верного исполнения, но и «не упустить» художественную составляющую, подкрепленную жизненными впечатлениями.

Возникла форма интересного совместного творчества детей, родителей и преподавателей, которая помогает укреплять взаимоотношения как внутри семьи, так и внутри класса. Интенсивность общения и взаимодействие с окружающими необходимы для воспитания уверенности в себе, защищенности, способности воспринимать себя членом коллектива.

При создании данного проекта учащиеся получили не только опыт коллективного творчества, но и узнали много нового, освоили компьютерные программы, а также работу с интернет-ресурсами.

В результате реализации данного проекта возник музыкальный фильм, который можно рекомендовать к просмотру воспитанникам ДОУ, младшим школьникам средних общеобразовательных школ, учащимся отделения раннего эстетического развития ДШИ, а также всем любителям музыкального искусства. Это поможет привлечь в сферу эстетического образования еще большее количество ребят.

Полученные результаты позволяют говорить о том, что проектность – одна из образовательных тенденций настоящего и будущего – является востребованной и в музыкальном образовании.

Список литературы

1. Востокова, Е.В. Интеграция урочных и внеурочных форм обучения // Интеграция образования. – 2004, № 2. – С. 77–86.
2. Калачихина, О.Д. Школа с универсальным профилем при интеграции общего и дополнительного образования на основе учебно-исследовательской деятельности // Исследовательская работа школьников. – 2004. – № 1. – С. 39–44.
3. Кальней, В.А. и др. Структура и содержание проектной деятельности. Метод проектов в России и за рубежом // Стандарты и мониторинг в образовании. – 2004. – № 2. – С. 21–26.
4. Новикова, Т.А. Проектные технологии на уроках и во внеурочной деятельности // Школьные технологии. – 2000, № 2. – С. 43–52.

Роль проектной деятельности музыкальной школы в комплексном воспитании юного пианиста

*Ильина О.Е.,
преподаватель ДШИ № 8
г. Красноярска*

Процесс преобразования и усовершенствования современной музыкальной системы предполагает поиск новых технологий и методов организации учебного процесса. Немалую роль в этом призвана сыграть проектная деятельность как педагогическая технология, ориентированная на разностороннее развитие детей, их творческих интересов, способностей, создание условий для самореализации, осуществляющая комплексный подход в воспитании юного пианиста.

В нашей школе на протяжении многих лет успешно реализуются различные проекты. Остановлюсь более подробно

на двух из них, руководителем которых я являюсь: проект сотрудничества со средними общеобразовательными школами района «Композиторы – детям» и проект «Протяни руку дружбы» о сотрудничестве ДШИ № 8 г. Красноярска и ДШИ пгт Емельяново Красноярского края.

Какие проблемы помогает решить такой вид деятельности в развитии музыкально-творческих способностей учащихся?

Из опыта работы мы хорошо знаем, что приобретение мастерства, появление исполнительской свободы в игре юных музыкантов в наиболее концентрированной форме происходит именно в условиях публичных выступлений. Безусловно, содержание проектной деятельности не сводится только к публичным выступлениям, концертам, но они составляют значимую, весомую долю этих проектов, давая максимально большому числу учащихся проявить свой художественно-творческий потенциал в музыкально-исполнительской деятельности.

Концерты для сверстников, и особенно одноклассников, – а в качестве слушателей на концерт приглашаются по предварительной договоренности именно ученики общеобразовательных классов, в которых учатся участники концерта, – несут особое смысловое наполнение: повышение престижа музыкального образования среди учащихся общеобразовательных школ, статуса обучающегося музыкальной школы в среде одноклассников, что и является главной целью проекта «Композиторы – детям».

Концерты выстраиваются по тематическому принципу и посвящаются творчеству одного или нескольких композиторов. Состоялся интересный концерт, посвященный творчеству Мераба Парцхаладзе, много красочной и самобытной музыки открыли для себя и слушатели, и исполнители концерта, узнали сведения о его жизни и творчестве. Прошли концерты, посвященные юбилеям отечественных классиков XX века – С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича. Одна программа познакомила слушателей с творчеством композиторов Сибири и Красноярья.

На особом подъеме проходят концерты, в которых публика, школьники начинают искренне болеть за своего одноклассника и активно поддерживать бурными аплодисментами его выступление. Рождается своеобразное соревнование зрительской поддержки между разными классами.

Такие выступления, несомненно, поднимают самооценку учащегося и его авторитет в классе, дают возможность почувствовать каждому ученику свою значимость, ощутить себя в какой-то мере носителем музыкального просвещения.

Деятельность второго проекта *«Протяни руку дружбы»* значительно шире: информационный обмен, методическая работа, обмен новой нотной и методической литературой, обсуждение программ обучения и т.д. – эти виды работы в большей степени предназначены для преподавателей. Учащиеся отделения задействованы в концертах-лекциях, тематических концертах. Такие мероприятия дают новые эмоции. Наши юные пианисты, выступая в стенах другой музыкальной школы, наравне с ее учениками, переживают за своих товарищей, радуются их успешному выступлению и начинают ощущать себя коллективом, гордиться своей школой.

Главным преимуществом концертов для сверстников, учащихся общеобразовательной школы, одноклассников или учащихся другой музыкальной школы является их необремененность экзаменационными требованиями, нет боязни получить низкий балл или отметку, что положительно влияет на психологическое состояние участников концерта. Уровень сложности исполняемого репертуара, из которого складывается программа концерта, не обязательно должен соответствовать условному делению на классы. Произведения могут быть выбраны с учетом способностей каждого ученика, его усердия в занятиях, опыта публичных выступлений, что даст шанс реализоваться и пережить психологическое состояние успеха даже малоодаренному ученику.

Выступая на различных концертных площадках, учащиеся постоянно сталкиваются с вопросом качества инструмента

и особенностей его звучания. Далеко не всегда есть возможность провести предварительную репетицию, поэтому крайне важно привить ученику умение слышать и контролировать звук.

«Если уши сумеют востребовать необходимый исполнителю звук, то руки сами его воспроизведут. Почему один и тот же рояль звучит у разных исполнителей различно? Потому что их уши слышат по-разному. У пианиста, который умеет слышать и контролировать звук (его объем, тембр, силу, направленность и т.д.), любой инструмент будет звучать хорошо. А ученик, плохо себя слушающий и играющий лишь привычными заученными движениями пальцев и рук (пусть даже правильными), будет всегда находиться в большой зависимости от качества инструмента и с трудом к нему приспособливаться» [1].

Расширяя возможности детей для участия в публичных концертах, мы помогаем учащимся результативнее работать над преодолением боязни сцены. У многих теоретиков музыкально-исполнительского искусства есть интересные моменты, связанные с вопросом преодоления сценического волнения (Г.М. Коган, Г.М. Цыпин, Г.Г. Нейгауз, В.И. Петрушин и т.д.), описаны различные приемы, упражнения, действия.

Их цель – дать возможность ученику почувствовать себя на сцене свободно, помочь ему адаптироваться, достичь так называемого оптимального концертного состояния; но ничто не учит владеть собой в ситуации публичного выступления лучше, чем этому учит само публичное выступление.

Предоставляя всем учащимся широкие возможности участия в различных концертно-просветительских мероприятиях, мы помогаем им получить и закрепить навыки сценического поведения, научиться достигать оптимального концертного состояния.

Результатом реализации наших проектов становится возрастающий интерес к музыкальным занятиям, повышается эффективность самостоятельной домашней работы учащихся, проявляется инициатива в выборе репертуара, желание

выступать, формируется позитивное отношение к учебе в музыкальной школе.

Каждый творческий педагог находится в постоянном поиске новых форм и методов работы для раскрытия творческого потенциала учащихся, создания благоприятной развивающей среды, развития музыкально-творческих способностей своих учеников. Проектная деятельность позволяет успешнее справляться с поставленной задачей комплексного воспитания юного пианиста.

Список литературы

1. Мндоянц, А. Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. – М., 2005.

2. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов/нД.: Феникс, 2002.

3. Литвиненко, Ю.А. Роль публичных выступлений учащихся в процессе обучения музыке (Электронный ресурс).

4. Петрушин, В. Музыкальная психология / Академический проект. – М., 2008.

Психолого-педагогические особенности подготовки обучающихся в классе фортепиано к концертным выступлениям

Воробьева Н.Г.,

преподаватель ДШИ № 9,

Воробьева Г.Г.,

преподаватель ДМШ № 4

г. Красноярска

Подготовка к концертным выступлениям – необходимая часть воспитания пианиста. В подготовительном периоде везде и во всем необходима воля, благодаря которой музыкант смог бы продемонстрировать свои возможности, свое «я» в любой стрессовой ситуации.

Психологический фактор и психоэмоциональная устойчивость личности являются важнейшими аспектами подготовки музыканта к выступлению. Основная работа по психологической поддержке учащихся в классе фортепиано проводится на подготовительном этапе.

Преподаватель определяет пути и способы психологической поддержки, в зависимости от **индивидуальных особенностей ребенка**. Занятия для различных категорий учащихся (например, для учащихся с трудностями организации деятельности, для аудиалов и кинестетиков) должны быть различны. Цель этих занятий – выработка необходимых навыков. В некоторых случаях необходимо фиксировать рекомендации педагога в письменной форме, чтобы учащийся мог их использовать в качестве памятки. Надо отметить, что темой нашей статьи является в первую очередь *психологический фактор* при подготовке к публичному выступлению, когда музыкальные задачи, поставленные перед ребенком, полностью им освоены. То, что выучено в классе, то, что освоено ребенком на определенном этапе его развития, должно быть без потерь или с минимальными потерями, а, может быть, и с приобретениями, представлено на сцене.

Разработке стрессовых состояний посвятил главы в своей книге «У врат мастерства» Г.М. Коган. Цель психологической подготовки состоит в том, чтобы научить подопечного в момент наивысшего эмоционального напряжения, то есть во время выступления, сохранять полный контроль и сознательно управлять приобретенными навыками. Возможен совет: постарайтесь не переживать. Совет добрый, но, увы, трудно выполнимый! Но человеческая психика – вещь непредсказуемая, она не всегда поддается советам и уговорам.

Однако есть и другой путь, другой механизм самопомощи – **переживания надо заменять и перенаправлять** в сторону решения творческих задач. К примеру, перед выступлением вспомнить нечто, что когда-то произвело на вас или на вашего ученика сильнейшее впечатление: это могут быть различные выступления выдающихся мастеров и просмотр видео, яркий и

впечатляющий рассказ педагога о художественном образе исполняемого произведения, собственный показ, высокопрофессионально подкрепленный рассказом о композиторе, авторе сочинения и т.д.

При подготовке к выступлению необходимо соблюдать следующие правила:

1. *Не переживать, уметь вытеснять переживания. Думать о художественных задачах, о музыке, а не о том, что скажут и как оценят вас те или иные знатоки. Это тоже важно, но это вторично.*

2. *Всегда быть в хорошем настроении: «Да здравствует умение быть веселым, когда тебя ничто не веселит!» С.В. Смирнов.*

3. *Не допускать переутомления, своевременно восстанавливаться.*

В зависимости от типа высшей нервной деятельности учащийся проявляет себя в предполагаемой ситуации очень индивидуально. **Сангвиник** характеризуется сильными, подвижными, достаточно уравновешенными процессами возбуждения и торможения, «предстартовое состояние» переносит как «боевое возбуждение». **Холерику** свойственно преобладание возбуждения над процессом торможения, он склонен к «стартовой лихорадке». У **флегматика** преобладают процессы торможения, он скорее ощущает последствия «стартовой апатии».

Следует учитывать и такие психологические особенности у детей, как *экстраверсия* и *интроверсия*. Экстравертные индивиды общительны, жизнерадостны, как правило, с сильным типом высшей нервной деятельности, в силу природных особенностей лучше выполняют задания в группах. Такие люди, перед выступлениями, любят находиться в компаниях, а выступать предпочитают в больших концертных залах (Лист, Рахманинов). Интраверты преимущественно замкнуты, перед концертами предпочитают уединение, лучше выступают в небольших уютных залах или в кругу близких и друзей (Шопен, Скрябин).

Так как действия, выполняемые в предельно ответственной обстановке, часто **требуют больших волевых усилий, оптимизация психологического состояния** во время выступления должна направляться в сторону повышения боеспособности, воли, и психоэмоциональной устойчивости. **Учет психической природы** ученика способствует правильной подготовке к публичному выступлению.

Одним из важных этапов психологической настройки к выступлению является овладение **навыками аутогенной тренировки** (*ауто* – сам, *генос* – рождение, тренировка – создание человеком внутри себя того психологического состояния, которое ему необходимо в данный момент). «Я первоклассный исполнитель, у меня свободные и непринужденные движения, мне нравится играть при большом стечении публики», «Я играю как Рахманинов» (Горовиц, Рихтер и т.д.), «Я получаю огромное наслаждение от своей игры». По сути, задачей аутогенной тренировки является обучение формам саморегуляции, позволяющим в значительной мере владеть собой и регулировать свою жизнедеятельность.

Нужно с максимальной яркостью представить детали обстановки, свет, инструментальный шум или тишину в зале. Представив подобную картину, учащийся почувствует волнение. В это время необходимо внушить себе ощущение подъема, собранности, и полностью переключиться на мысленное исполнение своего выступления. После достаточного количества мысленных выступлений, реальное выступление принесет меньше тревожений, и музыкант выступит на уровне своих способностей.

Одним из методов тренировки психоэмоциональной устойчивости является метод эмоциональной устойчивости В.И. Петрушина (для тренировки внимания и воли: приседать, быстро пройтись, покружиться, попрыгать, пробежаться и т.д.). Предлагаемые им упражнения в первое время покажутся неэстетичными, но психологическая подготовка решается теми методами, которые подкреплены и подтверждены научными экспериментами.

Процесс психологической подготовки, как и сама игра (выступление) требуют большой физической выносливости. **Психологическая установка легко формируется в дошкольном возрасте**, несколько хуже – у детей в 11 лет. В 12–13 лет она, как правило, снижается. В 15–17 лет психика, в большинстве случаев, становится более устойчивой, процесс воспитания физической выносливости вновь приобретает оптимальные возможности для тренировок в этом направлении.

Речь является одним из основных факторов формирования установки. Поэтому педагог всегда должен помнить: «Нам не дано предугадать, как наше слово отзовется, но нам терпение дается, как нам дается благодать» (Ф.И. Тютчев).

Одним из важнейших факторов успешного выступления является **активизация слуха**. Известна фраза К.Н. Игумнова: «Тренировать ухо гораздо сложнее, чем тренировать пальцы». Творческая работа над произведением требует много внимания, инициативы, фантазии, она труднее, чем механическая тренировка, замечал по этому поводу С.Е. Фейнберг. Поэтому для успешного выступления ученика следует приучать слушать себя с первых шагов, следить за развитием этого умения на всех ступенях его музыкального образования.

Сосредоточенное вслушивание, постановка конкретных художественно-звуковых задач, активный, тонкий, дифференцированный контроль могут быть главными помощниками в подготовке к предстоящему публичному выступлению.

Список литературы

1. Коган, Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста.– М.: Музыка, 1964. – 362 с.
2. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред. Г.М. Цыпина. – М.; Изд. центр «Академия», 2003– 368 с.
3. Узнадзе, Д.Н.. Теория установки. – М.: Изд-во «Институт практической психологии».
4. Петрушин, В.И. Музыкальная психология. – М: Владос, 1997.
5. Воробьева, Н.Г. Психологическая подготовка музыканта к выступлению: Методическая работа. – Красноярск, 2007.

Импровизация как метод развивающего обучения в ДШИ и ДМШ

*Мазина А.А.,
профессор кафедры специального фортепиано
Красноярского государственного
института искусств,
Абрамитова О.О.,
студентка
Красноярского государственного
института искусств*

Термин «развивающее обучение» вошел в профессиональный обиход музыкальной педагогики в последней четверти XX века как попытка изменить укоренившуюся в сфере музыкального образования направленность на «узкую профессионализацию» в обучении детей инструментальному исполнительству. Умения и навыки, формирующиеся в процессе такого обучения игре на инструменте, оказываются ограниченными по диапазону действия. Они недостаточно широки и универсальны, а учащиеся и выпускники учебных заведений демонстрируют неспособность выйти в практической деятельности за пределы узкого круга отработанных с педагогом пьес, не владеют навыками широкого музицирования, в частности подбора по слуху, сочинительства, импровизации.

В XVII–XVIII веках музыкант, как правило, владел игрой на нескольких инструментах, был композитором, импровизатором, аккомпаниатором, дирижером, педагогом в одном лице. Ученик «клавирист» обучался игре аккордов и их последовательностей с обязательным транспонированием в разные тональности, приемам мелодического и ритмического варьирования. Причем эти навыки доводились до полного автоматизма. Каждый музыкант, выступая публично, обязан был импровизировать на тему, заданную кем-либо из слушателей в определенной форме: вариаций, фуги, рондо и т.д.

В XXI–XX веках искусство импровизации в фортепианном исполнительстве было почти утеряно, и обучение этому умению отсутствовало в учебных программах. Обучение в музыкальных школах, средних и высших учебных заведениях сфокусировалась на тренировке профессионально-игровых исполнительских качеств.

В наше время происходит постепенное возвращение в учебный процесс колледжей и вузов и школ импровизации как отдельной дисциплины. Процесс идет не просто: не хватает достаточно подготовленных кадров, учебных часов, времени для занятий импровизацией углубленно и систематически и т.п. Тем не менее мы знаем об имеющихся высоких достижениях в этой области отдельных преподавателей-энтузиастов, создавших свои авторские методики, успешно реализуемые на практике.

Широко известна методика развивающего обучения С.В. Мальцева, выдающегося профессионала, подвижника в сфере развития творческих способностей детей, и поразительны результаты применения его методик на практике. Методика С.В. Мальцева базируется на раннем обучении языку гармонии, развитию навыка транспонирования и музыкального мышления.

Создаются индивидуальные разработки и методические пособия по данной тематике педагогов-практиков. Например, интересны и доступны для широкого внедрения работы О. Геталовой и О. Булаевой, своеобразна методика В. Подвалы, построенная в основном на работе с мелодией как материале для импровизации.

Прежде чем приступать к урокам импровизации, необходимо заняться элементарным сочинительством. Занятия с младшими учащимися должны проходить в игровой форме:

- придумать к двум одинаковым фразам различные окончания – устойчивое и не устойчивое;
- используя ритм и мелодию первого предложения, изменить при этом его окончание;
- сочинить ответное предложение с использованием секвенции;

- сочинить ответное предложение с вариантным изменением мелодии и т.д.

С большим интересом дети сочиняют мелодию на заданный текст, подбирают несложный аккомпанемент. Можно предложить ученику придумать ритмический аккомпанемент, соответствующий характеру мелодии.

Параллельно с сочинительством следует заниматься практическим освоением гармонии, то есть игре на инструменте простейших аккордов и аккордовых последовательностей, например: I–IV(II)–V или I–VI–II–V–I и др.

Нужно играть сначала отдельные трезвучия, а затем кадансы от всех звуков хроматического звукоряда, постепенно вырабатывая автоматизм этого навыка. Таким образом, теоретическое (в голове), слуховое и практическое (на инструменте) изучение гармоний и кадансов обретает тесную связь, что имеет важное значение и способствует развитию двигательного-игровых навыков и умений пианиста.

На игре аккордовых последовательностей организуется постановка рук пианиста и происходит постепенная автоматизация аппликатурно-позиционных игровых приемов игры, вырабатывается свобода зрительно-слухо-моторной ориентации на клавиатуре. Идет формирование у ученика так называемой слышащей руки, позволяющей мгновенно находить пальцами то, что диктует слух.

Вариации на тему – распространенный вид импровизации, который широко применяется в процессе обучения. Предлагаемые приемы варьирования темы разнообразны, самые простые из них: смена лада, смена регистра, смена штриха, смена темпа. Простейшие приемы варьирования для аккомпанемента – различные фигурации:

- ритмическая фигурация – (неоднократные повторения звуков, интервалов и аккордов на одной высоте);
- гармоническая фигурация – (арпеджированное движение вверх, вниз или волнообразно по звукам определенной гармонии);

- мелодическая фигурация (гаммообразное, «стрелообразное» движение на определенной гармонии);
- перемещение фигураций (движение аккордами вверх, вниз и волнообразно на основе определенной гармонии).

Освоив простые приемы варьирования, дети с удовольствием сочиняют польки, вальсы, мазурки, марши и другие пьесы в различных жанрах, воплощая их характерные особенности – ритм, размер, темп – и импровизируют в определенном жанре или в определенном стиле, например в старинном или джазовом.

Импровизации на определенную тему-содержание, например: «мама», «море», «дождь», «осеннее настроение», «веселое приключение» потребуют от ученика творческой фантазии, интонационного багажа и владения достаточным набором инструментальных средств выразительности.

Умение импровизировать помогает осмыслению логики организации различных звуковых структур – от простейших до наиболее сложных, и оперируя музыкальным материалом, экспериментировать, формировать создавать, синтезировать – действовать и созидать творчески, самостоятельно.

Сделаем некоторые выводы:

- импровизация и сочинительство – процессы, связанные между собой органично и неразрывно;
- знания теории музыки, гармонии в процессе обучения импровизации воплощаются на практике в умения и навыки свободной ориентации на клавиатуре инструмента, способствуют выработке аппликатурных и двигательных автоматизмов;
- занятия импровизацией развивают творческие способности у детей, обучающихся игре на инструменте;
- успешная реализация в учебной практике любой авторской методики требует организационных усилий, программной четкости и последовательности, а занятия импровизацией должны быть систематическими.

Список литературы

1. Мальцев, С.М. О психологии музыкальной импровизации. – М.: Музыка, 1991.
2. Мальцев, С.М. Раннее обучение гармонии – путь к детскому творчеству // Музыкальное воспитание в СССР. – Вып. 2. – М.: Советский композитор, 1985.
3. Подвала, В. Давайте сочинять музыку. 1–2 классы. – Киев: Музична Україна, 1988.
4. Шатковский, Г. Сочинение и импровизация мелодий. – М.: Советский композитор, 1991.

Основы занятий на фортепиано: на стыке науки и музыки (методика Чуан Чанга)

*Когоякова К.П.,
студентка Красноярского государственного
института искусств*

Перед каждым музыкантом рано или поздно встает вопрос о природе физиологии исполнительского аппарата, о том, как работает его память. Эта проблема затрагивается в различных методических пособиях, авторами которых являются музыканты. Однако, как правило, методические рекомендации следуют исходя из творческой практики, и не всегда имеют под собой медико-научное обоснование.

Необычный взгляд на трактовку процесса обучения игре на фортепиано представлен в англоязычном исследовании профессора фармакологии национального университета Тайваня Чуан Чанга. Его книга «Фундаментальные основы занятий на фортепиано» с 1994 года была переведена на восемь языков, но до сих пор не представлена в русскоязычной версии. В связи с чем еще не получила широкого распространения в России.

В своей книге Чуан Чанг попытался объединить наиболее эффективные методы, способствующие быстрому освоению фортепианной техники. Ее создание является результатом

стремления систематизировать приемы для изучения всех необходимых навыков. Таким образом, данная книга представляет собой определенное руководство, в котором представлены инструкции и описания занятий.

Основу книги составляют методы, о которых автор узнал от Ивон Комб, занимавшейся с его детьми. А именно, это идеи, накопившиеся за многолетнюю историю фортепианного искусства и унаследованные Ивон Комб от таких мастеров французской школы, как Сен-Санс, Форе, Дебюсси, Равель. Помимо этого, Чуан Чанг делится здесь собственным опытом и наблюдениями, которые были сделаны в течение 50 лет занятий.

Данная книга отличается новым взглядом на вопросы методики. Учитывая все разнообразие и художественные тонкости создания интерпретации, автор выносит это как бы за скобки и делает акцент на способе занятий. Фортепианная техника раскрывается с новой стороны, она предстает здесь как объект научного познания. Процесс обучения искусству игры на инструменте максимально рационализирован и представлен с точки зрения ученого.

Исходя из этого, можно определить книгу как своего рода учебное пособие, подобное учебникам по математике, физике и другим дисциплинам. В связи с этим автор как ученый отмечает, что игра на фортепиано имеет ряд преимуществ, связанных с улучшением сообразительности, развитием умственных способностей и памяти.

Важная роль отводится *мысленной игре*. Большое внимание должно уделяться этому способу занятий, потому как мысленная игра пронизывает все сферы творческой деятельности. В главе, посвященной этой теме, неоднократно появляется тезис о том, что музыка и техника рождаются в мыслях. Именно поэтому ученики должны знакомиться с практикой мысленной игры с первых занятий. Так активизируется мозговая деятельность человека, что благотворно сказывается на всех составляющих процесса обучения игре на рояле. По этой причине автор отдает

приоритет мысленной игре, нежели многочасовым упражнениям, направленным на развитие пальцевой акробатики. Кроме этого здесь говорится о важности слухового контроля, приобретенного путем развития нервных связей.

Также отмечается, что такой контроль является собой ключ к освоению техники: «*What is right for the ears and the brain turns out to be right for the human playing mechanism*» [1. с. 3] (Что правильно для ушей и мозга, получается правильно и для человеческого игрового механизма.) В этом угадывается утверждение Ференца Листа: «Техника рождается из духа», объясненное с точки зрения науки и физиологии.

Еще одна из идей книги заключается в том, что занятия и приемы, основанные на обыденных представлениях (автор определяет их как интуитивные), являются наименее продуктивными. Как пример описывается положение человека, попавшего на необитаемый остров. Если бы этот человек, находясь в условиях полной изолированности, вдруг решил заняться игрой на фортепиано, он бы прибежал именно к таким методам по той причине, что никто не направил его занятия в нужную сторону. Он бы воспользовался теми приемами, которые лежат на поверхности и оттого кажутся единственно верными.

Подобно этому островитянину неосведомленный ученик будет заниматься произведением, всегда играя его двумя руками сразу без разучивания отрывков каждой рукой отдельно; или же в день концерта будет уделять внимание проигрыванию пьес только в быстром темпе, забыв о важности медленной игры. В противовес этому автор предлагает пользоваться теми методами, которые более тщательно обдуманы и проанализированы (антиинтуитивные методы). В дальнейшем занятия, организованные таким образом, принесут большую пользу за меньшее количество времени. Примером тому может послужить разучивание пассажей (отрывков) отдельными руками, что на первый взгляд может показаться излишним, но в итоге это займет не так много времени и усилий как игра того же фрагмента двумя руками сразу и т.п.

Также автор касается проблемы, связанной с увеличением скорости игры виртуозных произведений. Многие музыканты ошибочно полагают, что увеличение скорости произойдет всего лишь путем ускорения движений, характерных для игры в медленном темпе. Такой подход здесь также определяется как интуитивный, а следовательно, является в корне неверным. В качестве аналогии приводится скачущая лошадь, которая по мере ускорения как бы переключает определенные режимы. Из этого можно сделать вывод, что и лошади, переходящей с прогулочного шага на галоп, и пианисту, который начал играть в быстром темпе, нужно изменить тип движения. По этой причине автор призывает читателей лучше изучить анатомию своего пианистического аппарата: необходимо понимать, как он функционирует, в чем его особенности. В дальнейшем это поможет в поиске нужных движений для игры в быстром темпе, а также станет очевидным, какие из движений являются лишними.

Следует обратить внимание на главу, посвященную теме запоминания. Механизм запоминания и заучивания наизусть неразрывно связан с процессом технического совершенствования, а потому к этому вопросу нельзя подходить формально. Автор пишет о том, что и музыканты, запоминающие огромные концертные программы, и ученые делают это благодаря определенным ассоциативным алгоритмам. В качестве основных этапов такого алгоритма выделяются анализ структуры произведения и практика мысленной игры. Автор очень ценит такой вид работы как один из способов умственной зарядки. Кроме того, он отмечает, что запоминание и игра наизусть улучшают не только пианистические навыки, но и помогают в повседневных быденных вещах, а также способствуют сохранению памяти с годами.

Необходимо заметить, что автор, будучи ученым, очень убедительно аргументирует свои взгляды на проблемы исполнительского искусства. Все его рекомендации имеют в своей основе богатый опыт фортепианной педагогики

и подтверждение со стороны различных областей науки. Начинаящий музыкант в этой книге получит массу полезных советов, применив которые он, несомненно, совершит большой шаг в своем обучении. Опытный пианист, возможно, не откроет для себя принципиально нового, но здесь он может обнаружить необычные объяснения привычных вещей, что не может не заинтересовать.

Список литературы

1. Chuan C. Chang. Fundamentals of Piano Practice / <http://www.pianofundamentals.com/>

Опыт творческого сотрудничества с преподавателями ДМШ в период подготовки к ансамблевым конкурсам

*Лаук Е.Н.,
профессор кафедры
специального фортепиано
Красноярского государственного
института искусств*

Тема моего краткого сообщения – уроки фортепианного ансамбля в ДМШ в период подготовки к ансамблевому конкурсу. Это попытка обобщения некоторого опыта работы с детьми (Катей Трубай и Матвеем Фурцевым), который происходил в тесном творческом сотрудничестве с их учителями – Татьяной Николаевной Милорадовой и Татьяной Афанасьевной Циунчик. Поскольку обучение – это длительный процесс, долгий и тернистый путь, зачастую не приводящий к большим успехам, то заранее предупреждаю, не ждите от меня каких-то открытий и универсальных рецептов. Поэтому, сознательно опуская многие частности (работа над звукообразованием, педализацией и педальной техникой, штрихами, формой), хотелось бы выделить некоторые наиболее

важные, на мой взгляд, моменты, которые способствуют профессиональным успехам в нашем непростом ремесле.

1. Важным условием успешного обучения учащихся ДМШ азам игры в фортепианном дуэте, является не только преподавательский опыт, но и **опыт игры в ансамбле самих педагогов-наставников**. Думается, что предварительный исполнительский опыт преподавателей в области фортепианного ансамбля, знание о музыкальном ансамблевом взаимодействии и, конечно же, опыте человеческого общения, опыте компромисса и партнерского сотрудничества являются основой успеха в преподавании фортепианного ансамбля. Насколько мне известно, таковым опытом обладают Татьяна Николаевна (есть видеозаписи с краевого фестиваля фортепианных дуэтов и ансамблей) и Татьяна Афанасьевна (есть записи на КГТРК в ансамбле с Е.В. Кузьминой). Поэтому, дорогие коллеги, чаще играйте в дуэте.

2. Помимо этого, необходимо знание и поиск ансамблевого репертуара, желание постоянного его обновления. Как показывает практика, зачастую удачный выбор пьес, которые соответствуют уровню и возможностям учеников – это почти половина успеха. Каждый из педагогов должен найти время не только на поиски нот, но и обязательно изучить выбранные пьесы, множество раз исполнив 1-ю и 2-ю партии на инструменте, представив возможности своих подопечных.

3. Не менее важным компонентом является распределение ролей – распределение партий между участниками дуэта. Очень важно найти лидера в ансамбле, а также важно предлагать исполнить эту роль поочередно каждому из участников дуэта.

4. Важно проверить и проставить в нотах аппликатуру (выбрать наиболее удачный вариант, соответствующий возможностям ученика), и, если есть необходимость, сделать свою редакцию по распределению рук, иногда перебросить некоторые трудные пассажи из партии в партию к более сильному партнеру. Необходимо периодически проверять той ли аппликатурой пользуются ученики.

5. Далее уже идет, собственно говоря, долгий процесс постижения нотного текста и воплощения художественной идеи. Это работа над штрихами, ритмом, динамикой, регистровкой, фразировкой, формой, над соответствующими приемами звукообразования.

6. И здесь тоже важно распределить роли между консультантом (художественным руководителем) и педагогами-наставниками. Одно дело – совет со стороны, другое – его воплощение. Поэтому именно здесь важно теснейшее сотрудничество и взаимопонимание всех участников творческого процесса, который не всегда бывает радужным и безоблачным.

7. Когда я говорю о взаимопонимании всех участников творческого процесса, я подразумеваю здесь именно всех: прежде всего консультанта, затем наставников-тренеров, конечно же, учеников и, **внимание(!)**, их родителей. Поэтому присутствие педагогов-наставников во время занятий консультанта с учениками обязательно! Присутствие родителей, конечно, не обязательно, но, если есть такая возможность, то желательно. Дело в том, что ученики, в силу своей необыкновенной занятости и особенностей психологического восприятия (порой искаженного до неузнаваемости, как в кривом зеркале), не в состоянии запомнить обилие информации. Поэтому им необходима помощь наставников и поддержка родителей.

Как же проходит процесс? Делюсь опытом. Возможно, если не буквально, но хотя бы частично, он кому-нибудь пригодится.

8. Итак, ученики играют, а их наставники и, по возможности, родители, вооруженные заточенными карандашами, диктофонами, иногда фотоаппаратами (кинокамерами), записывают в тетради и в нотный текст рекомендации консультанта. Опираясь на нотный текст, консультант может предложить уточнить динамику, изменить аппликатуру. А также обратить внимание на штрихи, знаки артикуляции – лиги, точки, клинья, черточки – *tenuto*, акценты

и т.д. И конечно же подсказать тот или иной технический прием, соответствующий художественным задачам.

9. Очень важный момент – все эти рекомендации сопровождаются показом на инструменте, а ученики стараются повторить и закрепить предложенные варианты в своем исполнении. Главное, консультант и педагоги должны понять друг друга, принять или отвергнуть ту или иную идею. Разумеется, не обходится без споров и сомнений, но всегда находится компромиссное решение.

10. Как вы понимаете, ансамблевое исполнительство немислимо без дифференциации звучности и метроритмической синхронности. Поэтому так необходимо воспитывать у участников дуэта **чувство динамического баланса и ощущения естественной синхронности, ритмической слаженности (совпадения по времени как по вертикали, так и по горизонтали)**, что требует от участников ансамбля предельного внимания, собранности, сопереживания и ответственности за совместное дело. Все эти качества воспитываются, но необходимы постоянные корректировки и контроль педагогов-наставников.

11. Одним из приемов, способствующих выработке синхронности, является ходьба участников дуэта совместно с руководителем непременно с громким счетом вслух или рифмованной подтекстовкой. Сообщу вам по секрету, иногда это намеренно глупые стихи. Не менее действенным средством для выработки точного пульса, а следовательно, и для синхронности, является словесная вербализация тех или иных мотивных образований с обязательным их произнесением вслух. Это всем известное «татаканье», синхронизированное с игрой на клавиатуре. А также постукивание пальцами в равномерном пульсе мелкими долями по крышке пианино (рояля), синхронизированное с игрой на рояле (пианино) попеременно то одной, то другой рукой. Очень важна также выработка чувства совместного дыхания – ауфтакта.

12. На уроках применяются как традиционные ремесленные приемы, так и неожиданные педагогические

находки. В качестве традиционного технического тренинга используются такие приемы, как игра пунктирным ритмом с остановками на сильных долях. Для выработки устойчивого ритма применяется игра с акцентами, сначала на каждой второй, затем на каждой четвертой единице, но при этом в равномерной пульсации. Затем абсолютно ровная игра в ровной динамике (**на forte, mf, piano**) и обязательно в ровной пульсации, но разными штрихами (**legato, tenuto, non legato, staccato**). Однако ученикам и педагогам важно понимать, что подобная игра не является художественной целью, а именно тренингом, так сказать, вынужденным средством технической профилактики.

Способы работы, перечисленные здесь, являются далеко не новым словом в методике. Все они, до известной степени, банальны. Однако признаемся себе, **так ли часто, так ли качественно и точно** мы используем их в своей педагогической практике. Не сомневаюсь, именно эти традиционные методы, опирающиеся на усердие и старание учеников, помноженные на труд учителей, преданных своей профессии, являются основой профессионализма и надежной базой для дальнейших успехов.

И еще, в дополнение к вышесказанному. Иногда смелые художественные идеи, высказанные консультантом на уроках, не только способны увлечь учеников, но и могут сбить их с толку. Не обладая устойчивыми профессиональными навыками, дети как бы теряют почву под ногами; их пальцы лишаются внятности, ритм становится неустойчивым и т.д. Поэтому в такой критический момент необыкновенно важным становится трезвая позиция учителей-наставников, их умение убедить учеников вернуться к игре крепкими пальцами в медленном темпе, так сказать «оздоровить» пианизм и почувствовать уверенность в своих силах.

Нет нужды долго говорить о пользе игры в ансамбле. Она очевидна, ведь игра в ансамбле – это своеобразная школа жизни, это действующая модель человеческого общения и партнерского поведения. Всегда надо помнить о морально-нравственном аспекте нашей профессии. В конце концов, мы учим не только играть верные ноты на рояле, а посредством честного

отношения к нотному тексту мы учим честности, порядочности, а при игре в ансамбле – взаимопониманию, взаимоуважению, сотрудничеству. Не случайно Н.И. Голубовская говорила: «Как живешь, так и играешь»...

Хочу подчеркнуть, что только при тесном человеческом и творческом сотрудничестве всех участников учебного процесса можно добиться ощутимых профессиональных результатов.

К вопросу о двигательной культуре пианиста

*Мазина А.А.,
профессор кафедры
специального фортепиано
Красноярского государственного
института искусств*

Пианизм как искусство рассматривается современной теорией и методикой исполнительства в органическом единстве художественно-содержательной и инструментально-технологической составляющих.

Музыка – искусство звуков, организованных определенным образом и разворачивающихся во времени и пространстве. Игра на фортепиано – процесс реализации музыки исполнителем на инструменте посредством многообразия пианистических движений, игровых приемов, специальной пластики.

Музыка в живом исполнении в концертных залах или иных условиях, предполагающих непосредственный контакт исполнителя и публики, воспринимается не только слухом, но и зрением. Некоторые пианисты вообще полагают, что 95 процентов публики лишь смотрят, а только 5 процентов слушают концерт, и, ориентируясь на большинство, злоупотребляют преувеличенной жестикulyацией и телодвижениями, дабы достигнуть максимального внешнего эффекта. Пластика других, наоборот, маловыразительна, монотонна. Как правило, таков же и звуковой результат их игры.

В условиях учебного процесса, игра студентов и учащихся часто сопровождается беспорядочными, абсолютно не нужными движениями рук и телодвижениями, противоречащими смыслу исполняемой музыки или наоборот, игровой аппарат их бывает скованным и инертным.

Игровой аппарат – это прежде всего руки, пальцы, непосредственно контактирующие с клавишей, а в разной степени, и все тело играющего. В технике игры на рояле почти нет движений, которые мы не совершали бы в повседневной жизни, в быту. Естественные и целесообразные пианистические движения основаны на общих, действующих в природе законах физики, механики и бесконечно разнообразны, как сама музыка. Однако природная пластика, физика и психика каждого исполнителя имеют свои индивидуальные особенности. Именно поэтому обучение и воспитание музыканта-исполнителя игре на инструменте проходит в индивидуальной форме.

Техника каждого профессионального исполнителя индивидуальна, но базируется она на общих устоях и правилах, выработанных в ходе исторического развития фортепианного исполнительства и методики.

Базовые двигательные навыки закладываются уже в младших классах музыкальной школы, постепенно развиваются в процессе освоения разнообразного репертуара, но, к сожалению, в итоге далеко не все студенты приходят в колледжи и даже в вузы без существенных пробелов и проблем в этой области.

Руководствуясь принципом единства звукового и визуально-пластического образа исполняемой музыки, исходя из особенностей инструмента и многослойной фортепианной фактуры, опираясь на опыт практической исполнительской и педагогической работы, обозначим некоторые подходы в воспитании двигательной культуры пианиста.

Игра на фортепиано – работа! Часто это значительные физические усилия. Опираясь на понятие технической свободы игры пианиста, мы осознаем, что никакой абсолютной свободы нет и быть не может, а есть правильно организованное

чередование напряжений и расслаблений игрового аппарата пианиста во время исполнения. Чередование моментов напряжения и расслабления в определенном ритме и в связи с сиюминутными выразительно-смысловыми задачами создает эффект «дышащей» руки и обеспечивает не какую-то абстрактную свободу, а осмысленную целесообразность пианистических движений (осознанную необходимость). При этом чрезвычайно важна роль запястья как кистевой рессоры, обеспечивающей постоянное свободное движение – перетекание игровой энергии от плечевого пояса (лопатки) до конца пальца и обратно.

Пианистическое игровое движение комплексное и имеет определенную направленность по горизонтали – вправо (вверх), влево (вниз) или по вертикали – сверху вниз (в рояль) или снизу вверх (из рояля). В процессе игры руки делают многочисленные и необходимые пасы над клавиатурой: замахи – «ауфтакты», переносы и скачки, перекрещивания и т.п. Многочисленные штрихи реализуются тоже посредством разнообразных двигательных актов – жестов.

Часто многоголосную фортепианную фактуру сравнивают с оркестровой партитурой и использование пианистом в своей работе некоторых дирижерских приемов, дирижерской терминологии представляется нам логичным, ведь многие пианистические движения и дирижерские жесты по сути своей являются родственными и выполняют схожие функции.

Приведем несколько примеров. В дирижерской мануальной технике, правая рука рисует схему размера, управляет метроритмической пульсацией, и сильная доля в любом размере обозначается движением сверху вниз.

Так и в фортепианной игре очень важно осознание того, что тактовая черта и сильная доля, вокруг которой организуется музыкальный материал, требует вертикального движения руки или пальца сверху вниз, в рояль. Наличие же в такте синкопы потребует дополнительного динамического акцента на ней и соответствующей двигательной реализации, но при обязательном сохранении метрической сильной доли.

Иначе, что частенько и бывает в ученическом исполнении, произойдет как бы смещение тактовой черты, и синкопа не состоится.

Другой распространенной ошибкой является утяжеление затактовых структур, тогда как затакт (как слабая доля), должен исполняться посредством более легкого движения руки, направленного снизу вверх, из рояля.

Заметим, что различного значения паузы и цезуры в двигательном плане тоже требуют двигательной реализации. Пауза – не дыра в звучащей материи, а беззвучный материал и может иметь самые разные смыслы. Она имеет свои границы – начало и окончание. Дирижер, показывая паузу, приостанавливает на нужное время движение руки. В ученическом же исполнении пианиста весьма распространена ошибка, когда во время паузы рука совершает неосознанное инерционное движение дальше, и пауза не выполняет предназначенной ей разделительной и смысловой функции. При этом нивелируется структура музыкальной ткани.

Эти простейшие примеры подтверждают значение такой организации игровых движений пианиста, при которой мотивная, фразировочная и синтаксическая структуризация музыкальной речи должна иметь соответствующее двигательное воплощение.

Специфика фортепиано как инструмента с его способностью воплощать партитурное многоголосие одним исполнителем (двумя руками плюс возможности педализации) требует тонко дифференцированных и хорошо скоординированных движений отдельных частей игрового аппарата пианиста. Например, часто ученическое исполнение фактурной вертикали примитивным параллельным движением обеих рук выходит плоским и неприятным по звучанию. Тогда как достижение подлинной гармонии, стройности и объемности звуковой вертикали требует выстраивания голосов в соответствии с их функцией в общем целом. Звуковая дифференциация составляющих вертикаль горизонтальных пластов невозможна без соответствующей двигательной дифференциации. При этом

разнонаправленные, разнохарактерные движения и жесты правой и левой рук заметны и визуально.

Примером еще более сложных и тонких действий может быть исполнение аккордов, когда отдельные пальцы действуют одновременно, но дифференцированно по туше, силе и скорости прикосновения к клавише, хоть внешне это практически незаметно.

В работе с начинающими на самых ранних этапах обучения следует учить их всячески избегать примитивных «параллелизмов» движений правой и левой руки. Уже при исполнении самых простых пьес двумя руками иметь в виду, что соотношение «рельефа» и «фона» требует звуковой, а значит и двигательной дифференциации.

Таким образом, в формировании двигательной культуры пианиста, его «художественной» техники мы должны руководствоваться принципом, что в процессе исполнения музыкального произведения каждый отдельный пианистический жест (в определенном содержательном контексте) должен быть «осмысленным» и целесообразным, способствовать выявлению архитектоники музыкальной речи, а общий визуальный пластически-двигательный образ должен соответствовать характеру и стилю исполняемой музыки.

Список литературы

1. Войтин, А.М. На уроках профессора Т.Д. Гутмана // Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики: Сборник научных и методических статей. Красноярск, – 2012.
2. Голубовская, Н.И. Искусство исполнителя. – СПб.: Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург», 2007.
3. Коган, Г.М. Работа пианиста. – М., 1968.
4. Мазина, А.А. К вопросу о специфике мышления музыканта-исполнителя // Культура. Искусство. Образование. – Вып. 14. – Красноярск, 2016. – С. 20–24.
5. Приходько, Д.М. Некоторые особенности работы пианиста над концертом для фортепиано с оркестром // Культура. Искусство. Образование. – Красноярск, 2013. – С. 149–157.
6. Фейнберг, С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1969.

Стиль и интерпретация в ДМШ

Бернякович М.И.,

преподаватель

Красноярского колледжа искусств

им. П.И. Иванова-Радкевича

Не секрет, что в детской педагогической практике в вопросе стиля многие преподаватели опираются скорее на интуитивные находки, а также на существующие педагогические и исполнительские клише в большей мере, чем на теоретические знания о стиле и интерпретации. В этой области нам еще есть, где делать открытия вместе с музыковедами!

Из опыта мы знаем, что стиль, его глубокое понимание и освоение всегда были прерогативой средних и высших учебных заведений. Именно на этих ступенях музыкального образования работа идет со студентами, достаточно пианистически оснащенными и уже разбирающимися в истории эпох, с чем неразрывно связано понятие «стиль». Но теперь ситуация поменялась. Две вещи в современной жизни ДМШ заставляют нас всерьез заняться вопросами стиля и интерпретации.

Это, с одной стороны, конкурсы – неотъемлемая часть существования современных ДМШ. Именно на этих музыкальных состязаниях, в жюри которых присутствует профессорский состав вузов, одаренный учащийся должен продемонстрировать не только большую по объему и технически трудную программу, но и свои умения в области стиля. Программные требования конкурсов предполагают широкие стилистические рамки.

С другой стороны, с недавнего времени в ДМШ реализуются предпрофессиональные программы нового поколения. В федеральных государственных требованиях к этим программам закреплено следующее: выпускник школы в области музыкального исполнительства должен продемонстрировать «знания характерных особенностей музыкальных жанров и основных стилистических

направлений», а также «иметь сформированный комплекс исполнительских знаний, умений и навыков, позволяющий использовать многообразные возможности фортепиано для достижения наиболее убедительной интерпретации авторского текста». Таким образом, поднимать вопросы стиля и интерпретации теперь необходимо не только с одаренными детьми, но и со всеми без исключения школьниками, обучающимися по этим программам. Это, по сути, государственный заказ!

Термин **«музыкальный стиль»** определяет систему средств музыкальной выразительности, которая служит для воплощения определенного идейно-образного содержания. Стили обычно классифицируются по композиторам и по эпохам. Общность стилевых признаков в музыкальных произведениях опирается на социально-исторические условия, мировоззрение и мироощущение композиторов. Соответственно, выделяют стиль исторический, национальный, индивидуальный.

Искушенный исполнитель свободно ориентируется в системе стилей и благодаря этому лучше понимает и исполняет музыку. Он легко отличает, например, строгие и стройные, почти архитектурные формы музыкального классицизма от текучей массивности барокко, ощущает национальную характерность музыки С.С. Прокофьева, М. Равеля или А.И. Хачатуряна, по первым же звукам определяет, произведение какого композитора исполняется.

Музыкальные стили связаны со стилями других искусств. Как похоже, например, пьесы для клавесина французских композиторов XVIII века Ж.Ф. Рамо и Ф. Куперена, наполненные изящными и галантными украшениями, на живопись в стиле рококо, пронизанную мелкими завитками линий!

Как близка музыка К. Дебюсси – одного из ярких представителей музыкального импрессионизма – живописи, одухотворенной вибрацией света, мерцанием мазков, туманящих твердые контуры предметов! Эти связи также обогащают понимание музыки учащимися.

Своеобразие стилей выявляется в отличительных признаках. Приметы стиля пронизывают решительно все стороны музыки – фактуру, ритм, мелодику, гармонию и др.

Но стиль не сводится лишь к сумме отличительных признаков содержания и формы. Он представляет собой живое единство, ту духовную глубину, неповторимость выраженного в произведении мироощущения композитора. Мы ясно чувствуем, например, мятущуюся и мечтательную душу романтика в музыке Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа. В энергии ритма, жесткости гармонии музыкальных произведений 1910-х годов явственно слышится зарождение нового мироощущения, характерного для стиля XX века.

Наиболее отчетливо мирозерцательная основа выявляется в индивидуальном стиле. Ведь, сочиняя музыку, композитор вкладывает в нее всю душу, живет одной судьбой с героями своих произведений. И потому нет ничего удивительного в том, что склад его мышления, темперамент, характер, преобладающие настроения, мировоззрение, сам метод творчества находят выражение в музыке.

Чтобы глубже понять своеобразие музыкального стиля, нужно изучить несколько его произведений. Единичное сочинение, особенно миниатюра, представит нам героя в какой-то одной ситуации, например в момент упоения красотой природы. Но каким он будет в минуту глубочайшей скорби, как проявит себя в жизненной борьбе?

Стиль же выражает отношение не к одной ситуации, а к жизни в целом, к миру. Эта мировоззренческая глубина – духовная сущность стиля – откроется лишь при знакомстве с его разными произведениями. Таким образом, в историческом развитии стилей ученик увидит путь духовных исканий человечества.

Несколько слов об интерпретации. Естественному и свободному развитию музыкального исполнительского искусства мешает предвзятое отношение к стилю и методам исполнительской интерпретации. С какой армией предрассудков

приходится бороться, начиная со школьных догматов и кончая концертными пересудами!

Школьная догматика заранее предопределяет стандартный тип игры, соответствующий представлениям о «правильном» исполнении того или иного автора. Иногда приходится слышать Бетховена, наделенного грубыми акцентами, жесткой, будто бы ему свойственной фразировкой, или слишком изнеженного, лишённого метрической основы Шопена.

Но что еще хуже – оттенки и исполнительские указания незаметно переключаются из одного стиля в другой, от одного автора к другому. Невыполненное в сонате Бетховена *sf* неожиданно обнаруживается в ноктюрне Шопена, а непроявленный в произведении Листа виртуозный блеск появляется в моцартовском пассаже и губит его тонкую выразительность.

Под стилем исполнения часто подразумеваются различные теоретические взгляды, с разных точек зрения трактующие вопросы музыкальной интерпретации. Но мы, педагоги, должны прежде всего формировать индивидуальный стиль ученика как исполнителя, неповторимую манеру интерпретации и все особые приемы обращения с инструментом. Как и тембр голоса, многие черты исполнения могут быть неотделимы от физического аппарата: от особенностей руки, от ее величины, растянутости, от силы или слабости мышц, исполнительского темперамента ученика.

Часто ли задумываемся мы над тем, как непросто начинающему пианисту освоить все законы академического искусства, соблюсти все наставления преподавателя и при этом сохранить свое личное отношение к исполняемому произведению? Ведь задача любого обучения – прежде всего раскрыть индивидуальность.

Сформулируем задачи для преподавателя, подводя итог:

1. Не прекращать образование и самообразование в вопросе освоения стилистических особенностей классического наследия.

2. Формировать у своих учеников страстное желание быть исследователями-интерпретаторами музыки, умение точно, грамотно считывать и трактовать нотный текст, используя знания о стиле и эпохе.

3. Воспитывать у своих учеников трепетное отношение к звуку, интонации и ритму как к главным средствам выразительности любого стиля.

4. Быть в творческом сотрудничестве с коллегами всех ступеней музыкального образования своего города, принимать участие в различных мастер-классах, творческих школах и проектах.

К вопросу о подготовке к профессиональному обучению

*Оводов С.А.,
преподаватель
Красноярского колледжа искусств
им. ПИ. Иванова-Радкевича*

Наверное, любой преподаватель мечтает о таких учениках, которые в перспективе не только получают соответствующее образование и специальность, но и смогут достичь впечатляющих результатов в своей профессиональной деятельности.

Основы фундамента обучения закладываются с раннего детства, в школьный период. Поэтому так важен первоначальный этап, когда у ребенка впервые проявляются и реализуются его природные данные.

Наиболее полные выводы о качестве школьной подготовки будущего профессионала можно сделать уже на приемном экзамене в музыкальном колледже. Многих педагогов школ живо интересуют пожелания коллектива преподавателей колледжа к абитуриентам. Информация об успеваемости и проблемах в обучении бывших подопечных полезна, она

способствует в будущем большей преемственности при переходе юных музыкантов из одной ступени образования в другую.

Однако случается, что на вступительном экзамене в колледже в игре отдельных абитуриентов заметно отсутствие некоторых важных базовых знаний и умений, столь необходимых для успешного продолжения обучения. При этом не редкость, когда данные выпускники школ обладают хорошими природными способностями и тягой к обучению, что ставит приемную комиссию в затруднительное положение.

Становится очевидным, что в работе по специальности с отдельными учащимися школ отсутствует системность, доминирует выборочный подход к постановке и решению педагогических задач. Многие вопросы если и начинают решаться, то с большим опозданием, либо формально, что вряд ли способно привести к удовлетворительному результату.

Что можно посоветовать педагогу, желающему избежать подобных ошибок в будущем?

Пожалуй, первое, что надо сделать, – попытаться объективно, критично и полно оценивать данные и возможности своих учащихся. Не секрет, что пристрастность преподавателя к своему субъективному видению одаренности, возможностей и успехов собственного ученика не является редкостью. Мы часто в той или иной степени видим ее у своих коллег, но не всегда замечаем у себя.

Умение прислушиваться к мнению других специалистов, куратора школы, обладать способностью трезвого анализа исполнительского уровня своего учащегося является необходимым компонентом педагогического успеха.

Поддержание мотивации учащихся к профессиональным занятиям является одной из приоритетных задач преподавателя школы искусств. От степени желания ученика заниматься на музыкальном инструменте напрямую зависят его творческие результаты, возможность решения самых различных проблем.

Не будет преувеличением сказать, что ученик, работающий с большим творческим подъемом, иногда способен своими успехами превзойти ожидания своего педагога. Необходимо

неустанно подбирать ключик к сознанию ребенка, поддерживая различными способами в нем активное желание к музыкальным занятиям и творческим достижениям.

Говоря о мотивации детей, следует особо отметить отношение в семье ребенка к его занятиям в школе искусств. Не секрет, что большинство родителей изначально не ориентированы на профессиональное обучение.

В отдельных случаях даже незначительные жалобы ученика на перегруженность, либо резкое слово со стороны педагога могут вызвать отрицательную реакцию к занятиям в семье. Поэтому мотивация учащихся во многом зависит от контактов и разъяснительной работы преподавателя с родителями.

Какие замечания к подготовке учащихся чаще всего звучат во время вступительного экзамена в колледже? На что следует в первую очередь обращать внимание преподавателям школы?

Поверхностное знание и видение текста исполняемых произведений зачастую является причиной слабого уровня игры учащихся. В данном случае речь не идет об игре наизусть.

Если ученик школы не может по нотам с определенного места сыграть фрагмент из своей программы, не умеет играть отдельно руками, если он не ориентируется в фактуре и голосах, не может отделить мелодию от аккомпанемента, не может объяснить значение штрихов и простых музыкальных терминов, то говорить о серьезной подготовке к профессиональному обучению такого учащегося нельзя.

Многие дети не считают обязательным соблюдение правильной аппликатуры и не владеют этим навыком. Бывают случаи, когда выпускник школы не знает не только название своего произведения, но даже имя автора! А главное, что такое отношение к музыкальному тексту закрепляется в сознании за годы обучения ребенка.

Часто при исполнении программы учащимися школ звучат замечания в их адрес по поводу недостаточной осмысленности передачи подробностей текста, отсутствия слухового контроля за выполнением определенных задач. Такие дети играют

и педализируют во многом механически, следуя заученным привычкам мышечного аппарата. Примеры такой игры можно наблюдать на мастер-классах, когда ребенок оказывается бессилем осмыслить и выполнить новое задание с уже выученным определенным образом текстом.

Нередко при подготовке учащихся школ искусств к продолжению обучения в колледже недостаточное внимание уделяется работе над пианистическим аппаратом. Чаще это происходит в отношении детей, которые изначально в раннем возрасте не демонстрируют природную подвижность и независимость пальцев. У преподавателя иногда создается ложное мнение о «нетехничности» ребенка.

В результате отсутствия интенсивных занятий оказывается потерянным самое благодатное время для развития скорости, ловкости и выносливости игрового аппарата. Кроме того, изучение гамм и арпеджио в некоторых школах не отличается высоким качеством. А это не только замедляет техническое развитие ребенка, лишает его знания определенных исполнительских формул, но и ставит в трудное положение при дальнейшем обучении в колледже.

Необходимо упомянуть и о мышечной зажатости, которая нередко присутствует в игре учащихся школ. Причем часто таким дефектом исполнительского аппарата страдают дети, эмоционально сопереживающие музыке. Зжатость, появляющаяся в первые же годы обучения игре на инструменте, при попустительстве педагога, становится привычкой, и с годами делается трудноустранимым пианистическим и психологическим дефектом.

В заключение хотелось бы отметить, что вышеупомянутые пожелания и замечания во многих случаях не относятся лишь к подготовке конкретно одной программы для поступления в колледж. Если в течение ряда лет обучения в школе искусств одаренный учащийся недополучает знания и навыки, то к моменту окончания школы его исполнительский уровень заметно снижается. В некоторых случаях ребенок перестает

верить в свои возможности, занимается без желания, а иногда даже прекращает посещать школу искусств.

В случае продолжения обучения в колледже такие выпускники школ на уроках по специальным дисциплинам вынуждены будут возвращаться к вопросам, которые не были в свое время решены. В результате профессиональный рост этих студентов будет замедляться.

Лишь точное и своевременное прохождение учебной программы, помноженное на энтузиазм учащегося и преподавателя, гарантирует полную реализацию творческих способностей будущего профессионала.

Список литературы

1. Коган, Г.М. У врат мастерства. – М.: Музыка, 1961.
2. Макуренкова, Е.П. О педагогике В.В. Листовой. – М.: Музыка, 1971.
3. Оводов, С.А. Подготовка пианистов старших классов школ искусств к поступлению в музыкальный колледж. – Красноярск, 2003.
4. Савшинский, С.И. Работа пианиста над техникой. – Л.: Музыка, 1968.

Обретение новых перспектив
в обучении детей фортепианному искусству
в музыкальной школе

Материалы научно-педагогической конференции
(12 апреля 2017 года)

Редактор С.П. Шидловская
Технический редактор Е.Ю. Шидловская

Красноярский краевой научно-учебный
центр кадров культуры
663091 г. Дивногорск, ул. Чкалова, 43.
E-mail: rid-educentre@yandex.ru,
www.educentre.ru

Подписано в печать 23.10.2017.
Тираж 50 экз.