

Алла Курбатова (г. Москва, Россия)

### СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ МЕТОДОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ В КЛАССЕ Е.К. НАТАЛЕВИЧ

Еще в конце XIX века, в связи с интенсивным развитием и популярностью музыкального образования стало очевидным, что необходимо создание новой методологии обучения, которая бы основывалась на адекватном знании зарубежных и отечественных традиций и понимании предназначения самого феномена фортепианного искусства в широком плане – феномена художественного творчества самого учащегося, того, зачем он приходит в музыкальную школу, что она ему даст в последующей жизни.

Ученику и педагогу с самого начала необходимо понимать ряд моментов философского характера, которые порождают вопросы: «Что такое искусство?», «Почему не все образованные люди могут заниматься художественным творчеством?», «Что воссоздает ученик-пианист и в чем заключается цель деятельности педагога фортепианной игры?», «Как должен работать педагог и может ли его школа объединить художественное и научное начала?» Это все важнейшие вопросы теории и практики. От момента нахождения правильных и оптимальных ответов на эти вопросы и должна начинаться разработка научной теории фортепианного искусства. Известная пианистка середины XX века, педагог Е.К. Наталевич, Л.Н. Гинзбург писала: «Педагогическое мастерство неотделимо от собственного мастерства исполнителя, тех исполнительских принципов, которые служили основой для педагога в прошлом, когда он выступал на сцене».

К сожалению, и по сегодняшний день среди пианистов превалирует только *методика*, т.е., конкретные пути, объясняющие, как необходимо учить ребенка, чтобы он «хорошо заиграл» на фортепиано. Е.К. Наталевич всегда обращалась к методологии фортепианной игры.

*Методология фортепианной игры* – это совокупность духовных ценностей, теоретических принципов, методических подходов и технологических навыков, принятых в музыкальном образовании в конкретный период времени.

При этом необходимо помнить и о *педагогично-личностной модели* деятельности конкретного педагога, которая несет в себе неповторимый метод принятия решений, и естественно будет отличаться от общепринятой методологии потому, что учитывает личностный опыт субъекта.

Алла Курбатова. Составные части методологии обучения фортепианной игре в классе Е.К. Наталевич

Теперь глубже проанализируем составные части фортепианной методологии. Если говорить о *духовных ценностях*, то очень важным есть тот момент, насколько совместимы духовные миры преподавателя и учащегося, насколько преподаватель сможет убедить его в своих духовных ценностях и насколько семья учащегося его в этом поддержит или, наоборот, сведет все творческие начинания на „нет“.

*Духовность, духовно-культурные ценности* – это общекультурный феномен, который объединяет в себе общественные ценности и идеалы, моральные поступки, понимание истины и красоты.

Поэтому очень важно осознавать теоретические составные фортепианной методологии – ее *теоретический принципы*, которые делятся на *две основные группы*: первая – дает ответ на вопрос: для чего дети учатся играть на фортепиано, а вторая, – как необходимо воспитывать ученика, чтобы он понял, что такое искусство, и чтобы музыка и приобретенные в музыкальной школе знания, умения и навыки определенным образом направляли его вкусы в дальнейшей жизни.

Остановимся на основных принципах воспитания и обучения пианиста, которые были теоретической основой работы Е.К. Наталевич.

В узком значении *первой группы* она выделяла два принципа – принцип целесообразности обучения фортепиано в условиях современной жизни и принцип гармонического развития личности на данном этапе.

*1. Принцип целесообразности* обучения фортепиано в условиях современной жизни требует от преподавателя аргументации перед учеником и его родителями следующего: в современный технический век ученику нужно заниматься на фортепиано. А почему, собственно, нужно? Ведь это уже не модно...

Тут на помощь нам могут прийти как достижения современной медицины и возрастной физиологии, так и мнение „древних“ по этому поводу. Пианисты, единственные люди из всех существующих в мире профессий, которые умеют одновременно мыслить двумя полушариями мозга, и не редко о разном. Когда мы играем левой рукой, у нас работает правая часть полушария головного мозга, когда правой – левая. Когда мы играем двумя руками одновременно, учитывая разность в координации движений, мы заставляем оба полушария работать и мыслить про разное. Это умеют только пианисты. Это развивает абстрактное мышление и логику, стимулирует к быстрому развитию, как ни странно, математические

Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич: до 100-ліття з Дня народження

данные. В свое время „древние“ относили музыку к математическим дисциплинам, а их они выделяли четыре – арифметику, геометрию, астрономию и музыку. Музыка они считали сложнейшим самой сложной из четырех и допускали к ней только избранных. Таким образом, сознательное занятие фортепианным искусством и, особенно, технической его стороной, развивает логическое и абстрактное мышление, координацию движений.

Многие думают, что у пианистов слабые руки, и что они вообще плохо развиваются физически. Это тоже есть заблуждением детей и родителей. У пианиста очень сильные руки. Как проверял в свое время композитор и пианист Макк-Доуэлл, кистевой удар хорошего пианиста по силе не уступает удару боксера, а по реакции намного лучше, сустав, соединяющий голень со стопой в ноге, никогда не страдает артрозом потому, что находится в постоянном движении. Так что обвинять пианистов в „физической недоразвитости“ абсурдно. Об этом, безусловно, следует говорить и с детьми, и с родителями.

2. *Принцип гармонического развития личности на данном этапе – очень сложный теоретический вопрос, поскольку сейчас все сводится к узкой специализации. И все же, музыка, как одно из абстрактных искусств, есть отражения темпа жизни, в котором живет общество. Можно привести следующие примеры: в 70-е годы XX века на пляжах в Салерно, где находились курорты, развелось очень много акул, которые подплывали близко к берегу и пугали отдыхающих. В свою очередь, это угрожало закрытием курортов, что ударило бы по карманам их владельцев. Нужно было икать выход. И он был найден. Каждый день включали тяжелый рок и, благодаря технике, колебания направляли в ввод. Через пять минут в радиусе 5-ти км не осталось на одной акулы. Только человеческая психика способна выдержать «нагрузки» современной музыки. В то же время в Салерно на одном из полей, где выращивали помидоры, несколько часов на день включали классическую музыку. Итог: урожай был в четыре раза больший, чем на соседнем поле, а помидоры в три раза крупнее. Казалось бы, так просто! Вся природа требует гармонии, кроме человека. Таким образом, занятия классической музыкой не только расширять кругозор ребенка, его знания о культурно-исторических эпохах, а и приведут в порядок его нервную систему, помогут жить в гармонии с природой. Того же мнения придерживались и древние.*

Ко второй группе принципов, которые использовала Е.К. Наталевич в своей практике, относились такие, которые отвечали на вопрос: как

необходимо воспитывать ученика, чтобы он понял, что такое искусство, и чтобы музыка руководствовала его вкусами в дальнейшей жизни. К таким принципам относятся следующие: принцип творческой взаимосвязи композиторского искусства, исполнительства и музыкальной педагогики; принцип строгой системности обучения, принцип единства художественного и технического начал; принцип ориентации на развитие индивидуальности каждого ученика; принцип последовательности и доступности; принцип целостности; принцип профессиональной направленности; принцип активности и самостоятельности; принцип совместного творчества.

1. *Принцип творческой взаимосвязи композиторского искусства, исполнительства и музыкальной педагогики* стоит на первом месте. Какое бы ни было прекрасное произведение, задуманное и воплощенное композитором, оно может на долгие века остаться мертвым, если не нашлось достойного исполнителя. Примеров можно привести очень много. Необходимо, чтобы педагог не только понимал выбранное произведение, но и смог добиться понимания от ученика и художественного и авторского содержания. В этом случае ученику будет интересно и понятно, что он делает. Кроме этого, необходимо, чтобы педагог сам мог исполнить произведение так, как его задумал автор. А для этого необходимо постоянно играть и читать соответствующую литературу.

2. *Принцип строгой системности обучения* заключается в том, что заниматься нужно в системе и настойчиво. Ученик никогда не должен чувствовать, что педагог устал и не хочет работать. Пропавшие уроки следует отдавать, в случае невозможности их отдачи увеличивать домашние задания, а вообще педагогу следует организовать занятия так, чтобы ученику не хотелось их пропускать. Ученик, который системно ходит на занятия, даже при небольшом количестве домашних занятий не будет отставать.

3. *Принцип единства художественного и технического начал* должен последовательно реализовываться в учебно-воспитательном процессе. Работая над техническими приемами, педагог никогда не должен забывать о художественной стороне произведения и наоборот. Безусловно, можно пару уроков подряд посвятить работе над голой техникой и техническим приемам, но не более. Можно, наоборот, очень много говорить о художественной стороне произведения и никогда его не сыграть по причине недостаточной технической подготовки.

4. *Принцип ориентации на развитие индивидуальности каждого ученика* как в области его музыкальных данных, так и творческих, в том числе и психических особенностей его личности должен быть стратегическим в творчестве фортепианных педагогов. Каждый ученик требует особого к себе подхода и индивидуальной траектории развития. Что подходит одному, то не подходит другому. Принцип должен реализоваться в стремлении педагога сохранить уникальность творческой личности каждого ученика, его индивидуальность, точно определить, что есть для него основным двигателем в занятиях. Это позволит максимально правильно моделировать весь педагогический процесс обучения и воспитания.

5. *Принцип последовательности и доступности* обучения фортепианной игре. Вся работа в классе должна отличаться рациональностью построения, простотой, строгой последовательностью, четкостью заданий, ясностью в объяснении. Вместе с этим весь учебный процесс должен представлять собой систему, где технологическая, эмоциональная и интеллектуальная составные развиваются комплексно, благодаря систематизации учебного материала, ориентированного на постепенное продвижение от простого к сложному с опорой на усвоенный материал и достигнутый уровень пианистического развития ученика.

6. Фортепианное исполнительское мастерство рассматривается как неразделимое искусство, что значительно помогает становлению целостной личности пианиста-исполнителя. В связи с этим, значительное место в процессе обучения должен занимать *принцип целостности*, который реализуется в условиях неразрывного единства обучения, воспитания и развития ученика. Для этого необходимо учитывать развитие профессионально значимых свойств личности: эмоциональной сферы, музыкального художественно-образного мышления, „фортепианной психологии“, что обеспечивает эффективность развития, обогащает духовную сферу, формулирует мотивационные установки учащегося. Для этого педагог не должен упустить ни малейшего этапа в развитии ученика, а также его возрастных изменений.

7. Основным заданием педагога в процессе воспитания будущего исполнителя есть создание необходимых условий для самой успешной творческой реализации ученика в профессии, которую он приобретает даже на уровне музыкальной школы. Этому способствует использование *принципа*

*профессиональной направленности.* Нередко бывает так, что те, кто закончил только музыкальную школу, находятся на более высоком уровне музыкальной эрудиции и имеют не худшие навыки, чем выпускники училищ. Даже если ученик не собирается поступать в училище, не стоит опускаться до самодеятельной игры. Всегда важно помнить, что школа – это профессионально ориентированное заведение, которое должно дать азы исполнительства и грамотных понятий о музыке.

8. Значительную роль в процессе обучения отводится *принципу активности и самостоятельности.* Никогда не нужно чрезмерно „опекать“ ученика. Особенно в старших классах следует давать ему значительную часть работы на самостоятельное изучение, прислушиваться к его мнению, поощрять его выводы, если они имеют хотя бы незначительное логическое звено. Не следует формировать из исполнителя точную свою копию, дайте ему возможность самостоятельно раскрыться и прислушивайтесь к его мнению при выборе программы.

9. *Принцип сотрудничества, взаимотворчества* тесно повязан с предыдущим принципом активности и самостоятельности. Говорите с учеником на волнующие его темы, больше играйте с ним ансамблей, фортепианных концертов, но оставайтесь при этом „ведущей скрипкой“, ибо в этом возрасте ученику еще должен быть ведомым, а не ведущим. Больше с ним играйте сами и воодушевляйте его своим собственным примером.

Составной частью фортепианной методологии в классе Е.К. Наталевиц выступали *группы методов*, практические пути достижения педагогической цели, которые, как указывалось выше, отвечают на вопросы, какими путями следует обучать ребенка фортепианной игре, чтобы это обучение было эффективным. Таких основных групп методов четыре: 1) методы работы над технической стороной произведения; 2) методы работы над художественно-стилевой стороной произведения; 3) методы работы над исполнительством (над целостностью произведения, сценическим мастерством); 4) методы проверки и контроля. (Коротко, я не буду на этом останавливаться, это есть в любой методике фортепианной игры).

Составной частью фортепианной методологии Е.К. Наталевиц выступали формы организации учебно-воспитательного процесса. Тут мы с начала можем выделить индивидуальные и индивидуально-коллективные

форми. Основним видом організації учебно-виховного процесу для піаністів є *урок*. Вона використовувала уроки різних *типів*:

1) комбінований урок, застосовується частіше за все, об'єднує в собі перевірку попереднього завдання, нові пояснення, набуття нових навичок, завдання додому;

2) урок засвоєння нових знань, умінь і навичок, застосовується рідко, його мета – використати виділене час максимально ефективно для того, щоб поработати над новим репертуаром, для вивчення якого у учня ще немає відповідних представлень і навичок;

3) урок-лекція (урок-бесіда), коли педагог ефективно використовує час для того, щоб розповісти учню про нову програму, про стиль творчості, про культурно-історичну епоху, в межах якої творили її майстри, про майбутні нові технічні і мистецькі складнощі;

4) урок демонстрації, коли педагог з коментарями виконує нову програму учня, яку йому належить грати впродовж року або півроку. Такі уроки цілеспрямовано проводять в кінці півроку або в кінці року;

5) урок перевірки і контролю, який педагог може проводити три-чотири рази в півроку, іноді в присутстві інших учнів класу і враховувати їх оцінні судження.

*Індивідуально-колективні* форми організації учебно-виховного процесу в класі Е.К. Наталевич були: *уроки-змагання, концерти-лекції, зачетні уроки і др.*, в яких беруть участь всі діти класу певного педагога. Такі уроки застосовують за бажанням самого педагога і об'єднують індивідуальне творчість учня з колективним творчістю всього класу.

Плануючи учебно-виховний процес, Е.К. Наталевич враховувала нові *тенденції* в музичній освіті, які зараз, на жаль, серйозно змушують перебудувати всю її систему. *Тенденція в освіті* – це думка, ідея, яка лежить в основі чогось-то певного, викладу, гіпотези, концепції. В межах досліджуваного періоду вона прослідковується як напрям, який є як би і є, але до кінця ще не визначено. Уже тоді прослідковувалися загальні тенденції до культури-шоу в музичній

Алла Курбатова. Составные части методологии обучения фортепианной игре в классе Е.К. Наталевиц

образовании, к объединению разных жанров, к несколько дешевой популяризации серьезной музыки. Музыкальное образование должно выживать и приспосабливаться к современным условиям информационного общества.

Все выше указанные составные части учебно-воспитательного процесса Е.К. Наталевиц, его теоретической проекции и практической реализации практически и составляют методологию обучения фортепианной игре. Однако, необходимо помнить о том, что сам процесс не есть что-то раз и навсегда данное. Он меняется с веяниями времени, изменениями в культурных ценностях, поэтому педагоги должны быть чуткими к новым тенденция, которые прослеживаются в культуре и умело увязывать новое с необходимыми классическими формами и требованиями школьного музыкально-фортепианного образования, которое в любых условиях предполагает приобретение профессиональных знаний, умений и навыков.

**Литература:**

1. Ананьев Б.Г. Человек как предмет познания. 3-е изд. СПб.: Питер: Питер бук, 2001. 282 с.
2. Анисимов О.С. Педагогическая акмеология: общая и управленческая: энцикл. упр. знаний. Минск: Технопринт, 2002. 87 с.
3. Библер В.С. На гранях логики культуры и эпох: кн. избр. очерков / В.С. Библер. М.: Рос. феноменолог. о-во, 1997. 440 с.
4. В классе А. Б. Гольденвейзера: сб. ст. Сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. М., 1986.
5. Гершунский Б.С. Философия образования для XXI века. М.: Совершенство, 1998. – 607.
6. Наумчик В.Н. Воспитание творческой личности исполнителя : учеб.-метод. пособие. - Минск:Универсітэцкае, 1998. 189 с.
7. Ушинский К.Д. Педагогические сочинения: в 6 т. М.: Педагогика, 1988. Т. 6:
8. Человек как предмет воспитания: опыт педагогической антропологии. М.: Слово, 2000. 528 с.
9. Яковлева А.С. У истоков традиции фортепианной школы московской консерватории. *Вопросы фортепианного образования*. Чебоксары, 1993. С. 55—59.