Из истории фортепианной педагогики.

 Её возникновение и развитие

Возникновение фортепианной педагогики в собственном смысле слова следует отнести к сравнительно недавнему времени – к концу XVIII века, когда фортепиано, вытеснив прежнего «короля» инструментов - клавесин, заняло его место в музыкальном быту Европы. Уже в ту пору фортепианная педагогика достигла высокого уровня. Это объясняется тем, что она имела богатую предысторию и многое восприняла от клавирной педагогики периода расцвета клавесинизма, а через неё и от органно-клавирной педагогики эпохи Возрождения. Таким образом, фортепианную педагогику следует рассматривать как один из этапов длительного развития теории и практики обучения на клавишных инструментах.

Каждый из этих этапов имел свою специфику.

Основополагающей идеей органно-клавирной педагогики являлась направленность на воспитание разностороннего, творчески мыслящего композитора – исполнителя – педагога, для которого сочинение музыки, её исполнение и обучение ей составляют разные грани единой профессии музыканта. Эта идея была глубоко прогрессивной и вдохновляла деятельность многих музыкантов более позднего времени. Естественно, что в разные исторические периоды конкретное понимание этой идеи менялось, наполняясь новым содержанием, что приводило также к изменению форм и методов педагогической работы.

Порой высшего расцвета клавесинизма стала первая половина XVIII века. Клавесинная педагогика продолжает и развивает основные традиции органно-клавирного искусства эпохи Возрождения в соответствии с запросами нового времени. Ф. Э. Бах в предисловии к своей работе «Опыт истинного искусства игры на клавире» (1 ч. - 1753г., 2 ч. - 1762г.) перечисляет, что должен был уметь клавирист: сочинять фантазии всевозможных видов, обрабатывать заданные темы «по всем правилам гармонии и мелодии», владеть навыком игры во всех тональностях (тональности с большим количеством бемолей и диезов тогда только начинали входить в употребление), «моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любые произведения, написанные для любого инструмента, аккомпанировать по генерал-басу и т. д. Перечисленные требования нельзя не признать очень высокими. Выполнение их было по силу лишь музыканту, прошедшему основательную школу обучения в области исполнительского и композиторского искусства, притом обучения, направленного на совершенное овладение многими практическими навыками, необходимыми для разнообразной музыкальной деятельности. Уровень вооруженности этими навыками хорошего клавериста-профессионала XVIII века представляется для современного музыканта высоким, почти недостижимым. В самом деле, многие ли из теперешних выпускников консерваторий в состоянии свободно читать с листа и транспонировать любые произведения (пусть даже средней трудности сочинения баховских времён), не говоря уже об умении расшифровать генерал-бас и импровизировать всякого рода фантазии?

Разгадку больших достижений педагогики прежних времён следует, видимо, искать в её специфической направленности на раннее и планомерное воспитание творческой индивидуальности ученика, осуществлявшееся в тесном взаимодействии с обучением игре на инструменте и необычайно активизировавшее весь педагогический процесс. Можно вспомнить, например, о педагогической деятельности И. С. Баха. Известно, что, создавая свои инвенции, он ставил перед учеником широкие задачи: не только научиться «чисто играть в два голоса», и «затем правильно и хорошо обращаться с тремя облигатными партиями», но одновременно и «приобрести хорошую выдумку» («inventiones»), а также «солидную предварительную подготовку для композиции» (из полного заглавия к инвенциям). Нетрудно себе представить, насколько более успешным оказывается изучение этих пьес, если ученик всем своим предшествующим музыкальным воспитанием уже как бы приобщен к творческой лаборатории автора, и это является стимулом для его собственных творческих поисков.

Период обособления фортепиано от других клавишных инструментов был временем коренных изменений в судьбах музыкального искусства. В условиях капитализировавшейся Европы, интенсивно развивавшегося процесса специализации и разделения труда во всех сферах человеческой деятельности все явственнее стала обозначаться и дифференциация профессии в искусстве. Постепенно происходило размежевание между профессиями композитора, исполнителя и педагога. В связи с тем, что авторы музыкальных произведений значительно полнее фиксировали теперь свои творческие замыслы в нотном тексте, исполнители практически перестали нуждаться в обстоятельном обучении композиции и импровизации. Вместе с тем волна увлечения виртуозностью вызвала повышенные требования к совершенствованию исполнительского мастерства. Все это приводило к переакцентировке внимания многих педагогов - пианистов с воспитания *музыканта*, способного решать разнообразные *композиторские и исполнительские задачи*, на подготовку *виртуоза*, блистательно владеющего игрой на инструменте.

Лучшие педагоги XIX века, несомненно, понимали опасность начавшегося крена в область техницизма, приводившего к утрате гармоничности в воспитании музыканта. Некоторые из них пытались противопоставить ему прежнюю систему обучения. Так, в конце 20-х годов, К. Черни выпустил пособие по импровизации, в котором пишет, что развитие этой области искусства – «важнейшая обязанность и украшение пианиста-виртуоза».

Более перспективной явилась иная линия воспитания пианиста - развитие творческого подхода к проблеме интерпретации, воплощению авторского замысла. Эта линия прослеживается, например, в руководстве И. Гуммеля.

Параллельно нащупывались пути для преодоления узости односторонне-виртуозного обучения пианиста. В этом отношении большой интерес представляет педагогическая деятельность такого музыканта - новатора, как Ф. Лист. Его педагогическая деятельность являет пример ярчайшей направленности мысли педагога на формирование широко образованного музыканта, способного глубоко проникаться поэтическим содержанием интерпретуемых сочинений и воплощать его в своём исполнении.

Не будет преувеличением сказать, что это целый манифест передовой фортепианной педагогики, основанный на лучших её традициях и проникнутый духом борьбы против всего косного и рутинного, что в ней сохранялось.

Таким образом, в борьбе мнений, в столкновении передовых художественных идей с проявлениями всякого рода регрессивных тенденций складывались те принципы, которые затем легли в основу обучения лучших пианистов-педагогов нашего времени.

 Методика преподавания

 специального курса фортепиано в ДМШ

 ***«Таланты создавать нельзя, но можно и нужно создавать среду для их проявления и роста».***

 ***Г. Г. Нейгауз***

Наша фортепианная педагогика призвана развивать в ребёнке любовь к музыкальному искусству, художественный вкус, умение слушать и понимать музыку. Этому как нельзя больше содействует изучение лучших образцов фортепианной литературы. Народные песни и танцы, высокохудожественные сочинения советских, русских, зарубежных и узбекских композиторов - примерно таковы разделы в современной системе детского фортепианного обучения.

Педагог, которому доверено музыкальное образование и воспитание ребёнка, должен с самого начала интересно и увлекательно построить музыкальные занятия, потому что нередко именно от первых месяцев занятий зависит, станет ли музыка другом и радостным спутником человека или же он останется к ней равнодушным.

Зажечь, «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки – главнейшая из начальных задач педагога.

Очень важно и наиболее трудно – вводить занятия музыкой естественным путём, нисколько не отрывая его от привычной детской жизни и тем более не вытесняя из детского бытия ничего, что кажется ребёнку приятным и необходимым. Трудовые обязанности ребёнок узнает позже, в положенный срок, а сначала надо открыть ему чудесную страну музыки, помочь полюбить её, не насилуя естества ребёнка.

 Разжигая и поддерживая интерес к занятиям, оставаясь при этом как бы сотоварищем в игре, педагог должен вместе с тем непрерывно изучать ребёнка, быть психологом. Метод и специфику занятий чаще всего может подсказать сам ребёнок. Педагог должен непрерывно наблюдать и, обучая, учиться сам.

Просмотрев множество литературы, педагог отбирает наиболее интересное и полезное именно для данного ученика, проявляя максимальную гибкость и проницательность, потому что необходимое для одного ученика может оказаться бесполезным для другого. Чем шире кругозор педагога, яснее его представление о сильных и слабых сторонах своего ученика, тем разумнее и целесообразнее будет репертуарный план занятий с ним. «Чрезвычайно важно правильно подобрать для ученика произведения. Бесцельно мучить детей такими сочинениями, которые кажутся им непонятными или слишком трудными. Каждый ученик делает более значительные успехи, если занимается охотно и с удовольствием…» (К. Черни, «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа»).Но, несмотря на это, нельзя постоянно подстраиваться под ученика, давая ему произведения такого характера, какой ученику легче передать при исполнении. Любой музыкант является прежде всего артистом, который должен уметь передать слушателям любое состояние души.

Педагог должен суметь привлечь к себе симпатии ученика, иначе стоит ли надеяться, что ребёнок полюбит музыку, если ему не стала близка личность педагога. Надо серьёзно и ответственно относиться ко всякой маленькой личности, начинающей обучение музыке.

В детстве закладываются не только основы знаний, но и формируется музыкальное мышление и умение работать.

Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой, можно постепенно вводить ребёнка в более узкий круг профессиональных навыков. Переходя к профессиональному обучению, следует в первую очередь стараться как можно легче и понятнее преподносить ребёнку необходимые знания. Вместе с тем надо работать над воспитанием воли к труду. А целью труда, его стимулом должно быть стремление ученика ощутить результаты своей работы. Это стремление педагог должен как можно раньше пробудить у ребёнка и всячески поддерживать в ходе занятий.

При разучивании даже самых простых песенок надо стремиться прежде всего пробудить в детях верное слуховое восприятие мелодии. Ребёнок должен научиться петь мелодию, играя её одновременно на фортепиано, затем петь мелодию без участия инструмента, подбирать в различных тональностях. С самого начала обучения очень важно приучать ребёнка к транспонированию. Такого рода упражнения способствуют развитию слуха, памяти и ориентировки на клавиатуре.

Занимаясь тем, что обычно принято называть «постановкой рук», педагог должен научиться делать это незаметно, ненавязчиво, в большей степени при помощи своих рук. Вначале следует ознакомить ребенка с фактическим извлечением звука, то есть показать ему механизм фортепиано. Ребёнок должен сам увидеть и понять, что звук зависит от того, как опустится палец на клавишу. В этот период перед педагогом стоит очень ответственная задача – «создать» руки ребёнка. С первого прикосновения к клавишам надо стараться сделать их гибкими, свободными, естественными. В этой работе каждый педагог должен проявить искусство, изобретательность. Ребёнок должен ощутить, что его руки - инструмент для выражения в звуках его помыслов и желаний, что это *его голос.* Он должен понять и запомнить, что руки могут «говорить», извлекая звуки и громко, и тихо, и сердито, и нежно, и певуче, и резко; словом, как чувствуешь, так и «говоришь» – играешь.

Самая распространённая опасность для пианиста – зажатость рук. Для того, чтобы избежать её в самом начале обучения, можно разложить какую-нибудь известную ребёнку мелодию между правой и левой руками и давать играть её одними третьими пальцами. Главное при этом – свобода рук, их естественные движения для передачи музыкальных мыслей и чувств.

Требования красивого, певучего тона, выразительной напевности в исполнении мелодии, осмысленной фразировки составляют заботу педагога, начиная с самых первых ступеней музыкального воспитания ученика и в течение всего времени его обучения. Певучее исполнение, красивая фразировка связаны с хорошим владением приёмами игры legato. Всем понятно, что занятия музыкой, воспитание и развитие музыкально-образного мышления связаны прежде всего с восприятием мелодии. В этой художественно-осмысленной последовательности музыкальных звуков, образующих единую линию, обычно подразумевается legat’ное исполнение. И естественно было бы начинать занятия с выработки хорошего legato в исполнении мелодии.

Однако замечено, что организация руки ученика, правильное распределение игрового напряжения и, как следствие, извлечения хорошего тона лучше всего достигаются первоначальными упражнениями на non legato, о чём говорилось выше. При этом надо помнить, что non legato не должно нарушать единство фразы.

 Вот что по поводу организации руки ученика писал в своих методических заметках Ф. Шопен: «Надо сесть перед клавиатурой таким образом, чтобы можно было достать оба ее конца, не нагибаясь ни в одну, ни в другую сторону. Позиция руки будет найдена, если расположить пальцы на клавишах *ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си.* Длинные пальцы займут верхние клавиши, а короткие – нижние клавиши. Пальцы, опирающиеся на верхние клавиши, надо расположить на одной линии; также надо расположить пальцы опирающиеся на белые клавиши, чтобы сделать рычаги относительно равными, что придаст руке удобную и естественную округленность, соответствующую ее строению. Предплечье и рука, закругляя кисть, придают ей необходимую гибкость, которой нельзя было бы достичь при вытянутых пальцах. бесполезно начинать изучение гамм с до-мажорной, самой легкой для чтения и самой трудной для рук, так как в ней нет никакой точки опоры. Надо начинать с гамм, в которых руки удобно располагаются длинными пальцами на черных клавишах, например, с си-мажорной …»

 Г. Нейгауз, выдающийся советский пианист и педагог, полностью согласен с Шопеном и вот что он пишет по этому поводу в своей книге «Об искусстве фортепианной игры*»:* «Обращаю внимание на следующее упражнение:

Эти пять нот – ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си - содержание первого урока фортепианной игры Шопена. С течением времени я пришёл к заключению, что с этих-то пяти нот и надо начинать всю методику и эвристику фортепианной игры, изучение фортепиано, что это и есть краеугольный камень, пшеничное зерно, дающее тысячный урожай.

Шопен, как известно, ставил руку ученика на пять нот, представляющих самое удобное, самое естественное, самое непринуждённое положение руки и пальцев на клавиатуре, так как более короткие пальцы – первый и пятый – попадают на белые клавиши, расположенные ниже, а более длинные пальцы – второй, третий и четвертый – на чёрные клавиши, находящиеся выше. Ничего более естественного нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение. Каждому понятно, насколько менее удобно и естественно положение пяти пальцев на одних белых нотах: до, ре, ми, фа, соль.

Шопен заставлял играть эти пять нот не legato (это могло бы у неопытного начинающего вызвать некоторое напряжение, зажатость), а как легкое portamento с участием кисти, так, чтобы чувствовать в каждом суставе полную гибкость и свободу.

Этот простой приём заставляет играющего сразу подружиться с инструментом, почувствовать, что фортепиано и клавиатура – не чуждая, опасная или даже враждебная машина, а существо близкое, родное и понятное. А вместо этого – сколько сотен и тысяч достойных сожаления новичков в продолжение стольких лет по указанию педагога при первом прикосновении к клавиатуре старались превратить свою живую руку с нервами, мышцами, гибкими суставами в кусок дерева с загнутыми крючками и извлекать этими крючками обидные для слуха звуковые сочетания вроде

Шопен предлагал ученикам сперва играть гамму со многими чёрными клавишами и затем, лишь постепенно убавляя количество чёрных клавиш, дойти до самой трудной гаммы на одних белых – до-мажор. Несмотря на то, что Шопен жил так давно, после него были написаны сотни и тысячи упражнений, этюдов и инструментальных пьес в излюбленном до-мажоре и явным пренебрежением к другим многодиезным и многобемольным тональностям».

 Из выше приведённых примеров ясно, что свободная от зажатостей рука является залогом извлечения на рояле хорошего звука. В своем труде «Искусство пения в применении на фортепиано» известный пианист XIX столетия С. Тальберг писал так: «Освобождение от всякого напряжения – одно из важнейших условий для достижения полноты звучания, красивого и разнообразного звука. Необходимо, следовательно, чтобы в предплечье, запястье и пальцах было столько же гибкости и подвижности, как в голосе искусного певца».

Игра на фортепиано требует приспособленности всего двигательного аппарата пианиста к особенностям инструмента. Следить за правильностью посадки и отсутствием лишних движений, прививать ученику верные игровые ощущения – всё это постоянно должно находиться в сфере внимания педагога. Посадка, как и положение рук на клавиатуре, во многом индивидуальна. Однако существует ряд условий, которые являются обязательными для всех учащихся. Это сохранение стройного положения корпуса, отсутствие «сковывающих» напряжений, особенно в области плечевого пояса, локтевого сустава, кисти и т.д. ; двигательная свобода, понимаемая не как безвольная расслабленность, а как готовность к самым разнообразным действиям на клавиатуре.

«Сидеть надо перед центром клавиатуры, локти должны свободно свисать и находиться чуть ближе к клавишам, чем плечи, чтобы передняя часть корпуса не могла служить препятствием для передвижения кисти и руки вдоль всей клавиатуры.

Высоту сидения необходимо приспособить к росту исполнителя. Локти должны находиться чуть выше поверхности клавиш. Более низкая посадка препятствует движениям рук и утомительна для них…

Голову и верхнюю часть корпуса следует держать прямо; надо остерегаться привычки сутулиться – это не только безобразно, но и плохо отражается на игре, а с течением времени может вредно сказаться на здоровье». (К. Черни, «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа»). Необходимо не столько учить каким-либо движениям, сколько устранять все ненужные мышечные напряжения, мешающие ученику самому найти естественные и логичные движения, способствующие удачному воспроизведению на инструменте задуманного музыкального образа.

Работа над художественным образом начинается с первых же шагов музыки и музыкального инструмента. Обучая ребёнка впервые нотной грамоте, педагог должен из только что усвоенных учеником знаков составить начертание какой-нибудь мелодии, по возможности уже знакомой (так удобнее согласовать слышимое с видимым – ухо с глазом), и научить его воспроизвести эту мелодию на инструменте.

Таким образом, работа над художественном образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты (конечно не имеется в виду, что это должно произойти на первом уроке; в каждом данном случае рассудительный педагог сумеет найти подходящий для этого момент; важно чтобы это произошло как можно раньше). Если ребенок уже способен воспроизвести какую-нибудь мелодию, надо добиться, чтобы это исполнение было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру данной мелодии. Для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше надо добиться от ребёнка, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, веселую мелодию – весело, торжественную мелодию – торжественно и так далее, и довёл бы своё художественно-музыкальное намерение до ясности. Но также нельзя совершенно без внимания оставлять детскую инструктивную литературу, где преследуются чисто технические и «умственные» задачи, например, игра целыми нотами, половинными и так далее, паузы, стаккато, легато и так далее. Эти задачи развивают и пальцы ребёнка, и его ум, и поэтому являются необходимыми.

Пока ребёнок играет упражнение или этюд, какую-нибудь чисто инструктивную пьесу, лишённую художественного содержания, он может по желанию играть быстрее или медленнее, громче или тише, то есть в его исполнении неизбежна доля неопределённости и произвола. Для того, чтобы эта инструментально-техническая работа приносила действительно пользу, надо ставить ученику ясные и определённые цели, и добиваться полного их достижения, например: сыграть с такой-то, а не иной скоростью, с такой-то, а не иной силой; если цель этюда - развитие ровности звучания, то не допускать случайных акцентов, запаздываний или ускорений, если они случаются – сразу исправлять.

Что же происходит, если ребёнок играет не инструктивную пьесу, а настоящее художественное произведение? Во-первых, его эмоциональное состояние будет совсем иное, повышенное по сравнению с тем, какое бывает при разучивании сухих этюдов (а это решающий момент в работе). Во-вторых, ему с гораздо большей лёгкостью можно будет внушить (потому что его собственное понимание будет идти этому внушению навстречу) каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами и, следовательно, какими «игровыми» приёмами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, то есть – адекватно своему содержанию. Эта работа, работа ребёнка над музыкально-художественно-поэтическим произведением, то есть над художественным образом, будет в зародышевой форме работой, которая характеризует занятия зрелого пианиста-художника.

Параллельно со слуховым развитием ребёнка идёт воспитание навыков чтения нотного текста. Так как нотный текст состоит не только из одних нот, но и аппликатурных, динамических указаний и так далее, внимание к этим многочисленным знакам необходимо прививать ученику с самого начала его обучения, потому что тщательное изучение и выполнение этих знаков является ключом к пониманию авторского замысла. Для технического роста большое значение имеет развитие привычки точно соблюдать аппликатуру, что способствует сознательному отношению к этому вопросу в дальнейшем. Та или иная аппликатура должна выбираться педагогом ради наиболее рельефной фразировки или наиболее ясного членения пассажа, что помогает уяснению его структуры и тем самым облегчает путь к преодолению трудности. Ученику следует объяснить простейшие правила аппликатуры, основанные на естественной последовательности пальцев в пределах позиции руки, в дальнейшем нужно указать ученику на аппликатурные приёмы при переходе из одной позиции в другую. Особенное внимание следует уделить подкладыванию большого пальца. Нужно объяснить ученику, что подкладывание большого пальца ни в коей мере не должно нарушать спокойствия предплечья, что не следует делать локтями каких-либо боковых движений; подкладывание большого пальца должно осуществляться исключительно за счёт гибкости его собственного сустава.

Чтобы научиться свободно и легко играть на инструменте, уверенно и легко читать ноты с листа, нужно особое внимание уделять упражнениям. Приступая к изучению гамм, надо добиться, чтобы мажорные и минорные гаммы были прочно усвоены ребёнком на слух, чтобы он мог их пропеть и подобрать с любого звука на клавиатуре. Когда это будет достигнуто, нужно приступать к изучению аппликатуры. Аппликатурой гамм, аккордов и арпеджио ученик овладевает проигрывая их на инструменте много раз, внимательно вслушиваясь в свою игру, сперва каждой рукой отдельно, затем обеими вместе. Лишь после твёрдого усвоения аппликатуры перед учеником следует ставить новые задачи, такие, как ровность звука, crescendo вверх и diminuendo вниз, игра с акцентами на различные доли и так далее. Если эти требования ставятся перед учеником, не знающим твёрдо аппликатуры, то результат получится отрицательный – внимание ребёнка раздваивается, он ошибается, путает пальцы, и ни о каком осуществлении новых задач не может быть и речи.

Играть гаммы и арпеджио следует в том темпе, в каком ученик способен внимательно себя слушать и контролировать. Скорее всего, в начале это будет совсем медленный темп, но хорошее качество звучания, чёткость и ритмическая определённость всегда должны оставаться главной задачей ученика. Нельзя считать своей основной задачей побудить ребёнка во что бы то не стало к максимально быстрому темпу, большею частью в ущерб перечисленным выше требованиям.

Развитию памяти и умению учить наизусть необходимо уделять самое пристальное внимание с первого же года обучения. Ученика следует приучать учить пьесу наизусть по строению мотива, фразы, характеру движения, рисунку аккомпанемента. Это схоже с тем, как если бы ученик учил стихотворение – по фразам, четверостишьям и так далее.

Обучение сложному искусству педализации следует начинать с самых простых объяснений: как нажимать лапку педали, как делать это соответственно с обозначением в нотах. Пока ученик не в состоянии ещё сыграть произведение совершенно чисто и отчётливо, он не должен пользоваться педалью. Работать над пассажами лучше без педали, чтобы не затемнять ошибок. При исполнении также следует использовать педаль как можно реже. Следует объяснить ученику, что было бы заблуждением полагать, что слушателю меньше понравится пассаж, исполненный чисто и красиво без педали, в котором отчётливо слышен каждый звук, чем пассаж, сыгранный с педалью, где слышно лишь гул от ряда слившихся звуков.

Очень важным фактором в достижении учеником реальных успехов является режим его домашних занятий. Уже в первые месяцы учёбы ребёнок может получать от педагога небольшие задания для самостоятельного выполнения. Постепенно, с ростом ученика, они должны усложняться. Полезно, например, поручить ученику самостоятельно проставить в произведении педаль или аппликатуру, самостоятельно выучить небольшую пьесу и так далее. Домашние занятия на инструменте должны быть включены в ежедневное расписание ученика: заниматься надо каждый день, по возможности в одни и те же часы. Нельзя ожидать хороших результатов, если домашние занятия происходят нерегулярно, если ученик сегодня играет полчаса, а завтра четыре часа. На первых порах домашние могут напоминать ребёнку о том, что наступило время занятий (в дальнейшем ученик должен сам не забывать об этом). В часы занятий ребёнка на фортепиано следует соблюдать тишину; ничто не должно отвлекать его. Родителям необходимо помнить, что занятия музыкой требуют большого внимания, которое нелегко выработать. В своих беседах с родителями педагог будет прав, подчёркивая всю важность создания необходимого режима домашних занятий. Часто домашние занятия учеников протекают очень нерационально. Проводя за инструментом иногда значительное количество времени, ученик не справляется с художественными и техническими задачами. Чаще всего это происходит из-за отсутствия самоконтроля, сознательного отношения к работе и необходимого внимания. В своей книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауз писал: «Я никогда не смогу отказаться от моего твёрдого убеждения, что ученик должен иметь ежедневно минимум шесть часов для работы один на один со своим инструментом: примерно четыре часа для работы над репертуаром и техникой, два часа для ознакомления (а это тоже работа) с музыкой вообще».

Ученик должен обладать настойчивостью, энергией, волей к преодолению трудностей. Эти качества вырабатываются постепенно и незаметно, если преподаватель терпеливо и систематично ведет его в нужном направлении. Воспитание чувства ответственности за выученный урок, вовремя произнесённая похвала (или порицание), доброжелательная, но взыскательная требовательность со стороны педагога – всё это звенья единой цепи волевого обучения.

«Я всегда находил, что с учениками целесообразнее всего обходиться приветливо, весело, не выказывая нетерпения, но в то же время быть твёрдым; я стремился все необходимые и полезные им сведения излагать ясно и интересно, никогда чрезмерно не перегружать учащихся и делать занимательным даже самое скучное; благодаря этому мне удавалось добиться послушания и внимательности даже у самых разнородных учеников – и с мягким характером, и бойких, упрямых». (К. Черни).

С самого начала обучения ребёнок должен почувствовать и воспринять ритм предложенных ему музыкальных примеров. Затем следует объяснить, что означают изображения длительностей нот, пауз, точки возле них и т. д. Для ребёнка начертание этих знаков должно ассоциироваться с определённой протяженностью звука или молчания. Запечатленные в нотной грамоте изображения ритмических долей педагог должен всегда иллюстрировать примерами интересных ребёнку песен и мелодий. Способов объяснения ритма можно найти много. Самый распространённый из всех – когда целую ноту изображают как яблоко, делят его на половинки, четверти и так далее. Необходимо с самого начала объяснения длительности звуков говорить также и о паузах. Прежде всего дети должны понять, что пауза – это знак молчания, то есть перерыв в звучании, но не в движении! Это как бы дыхание в музыкальной речи. Наряду с изучением ритма педагог должен объяснить ребёнку, что такое темп, размер, такт и затакт. Необходимость доступных ребёнку примеров в полной мере относится и сюда. Вся выдумка должна идти от интуитивного ощущения возрастной психологии ребёнка и его индивидуальной реакции на музыку.

Ничто не заставляет ученика так внимательно и прилежно работать над произведением, как сознание того, что ему придётся исполнить его перед слушателями. С самых первых шагов юный музыкант должен делиться с окружающими тем, что приобрёл – играть знакомым, родным, играть на прослушиваниях и концертах, причём так играть, чтобы чувствовалась максимальная ответственность за качество исполнения. И надо, чтобы ученик сам чувствовал эту ответственность. Поведение ученика на эстраде, когда он выносит на суд слушателей подготовленную в классе программу, имеет прямую связь со всем предшествующим концертному выступлению педагогическим процессом. Случается, что ученик отлично выучил произведение и вполне благополучно исполнил его в классе, но на эстраде растерялся и сыграл неудачно. Об эстрадном волнении, от которого столь многие страдают, очень точно сказал Римский-Корсаков: оно обратно пропорционально степени подготовки. (Эта формула верна, но она не исчерпывает всех случаев и разновидностей эстрадного волнения). Большей частью это происходит вследствие недостаточно прочно выработанной волевой закалки. Для того, чтобы хорошо играть в привычной обстановке класса, нужен сравнительно небольшой запас волевой энергии. Другое дело, когда действие переносится на эстраду. Зная это, педагог должен заблаговременно подготовить прочную базу для удачного публичного выступления. Чтобы проверить, насколько прочно улеглось в памяти данное произведение, нужно провести ряд публичных репетиций, например, пригласить в класс родителей или разрешить ребёнку выступить перед своими товарищами. Недостатки, выявившиеся во время этих прослушиваний, устраняются в классе. Очень важно беречь свои эмоциональные силы в день концерта и накануне его, не говоря уже о пользе тщательного, точного и внимательного проигрывания (одними пальцами при помощи рассудка, «холодного» ума). Затем выступление на концерте или экзамене обычно проходит успешно. Не следует забывать – неудачное эстрадное выступление травмирует психику ученика, может пропасть желание дальше работать. Эти последствия устраняются не легко и не скоро.

 Заключение

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель игры на любом инструменте должен быть прежде всего учителем *музыки,* то есть её разъяснителем и толкователем, а не просто заниматься с учениками технической зубрёжкой. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии; он должен быть одновременно и теоретиком, и историком музыки, а также учителем сольфеджио, гармонии и игры на фортепиано.

Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство.