«Ничего не может быть труднее, чем обучать одарённого ученика, и

глубоко не правы те, кто думает иначе. Не надо говорить:

«Если бы ученики у меня были одарённее, тогда я их лучше бы учил»;

правильнее сказать: «Если бы я учил лучше, то большему научил бы

и самого бездарного ученика».

А. Гольденвейзер.

«Только то обучение является хорошим, которое забегает вперёд

развитию».

Л. Выготский.

Проблема развития детей со средними и слабыми природными данными не является новой. Но то, что этим развитием надо заниматься со всеми детьми, желающими обучаться музыке – несомненно.

А. Гольденвейзер писал: «Почти каждый человек, за исключением глухих от рождения, обладает в той или иной мере музыкальностью и способностью её развивать. Поэтому, чем шире сеть музыкальных школ, и чем распространённее учение музыке, тем лучше. Но я думаю, что в построении педагогического процесса в музыкальных школах мы недостаточно различаем понятия – общее музыкальное воспитание и обучение музыкантов. Музыке нужно учить всех в той или иной форме и степени…»

Ведь никто не встречал шести, семи, восьмилетнего ребёнка, который не пришёл бы на первый урок с сияющими глазами, с огромным ожиданием, с безграничной любовью к незнакомому миру звуков и желанием извлечь их собственными руками. Только от нас, преподавателей зависит, как мы сможем распорядиться этим запасом детского восторга!.. Как сложатся их музыкальные судьбы? Здесь скажутся, конечно, многие факторы – социальные, семейные, личные, музыкально – педагогические. Но общая картина повторяется из поколения в поколение. Часть начавших обучаться детей, самая небольшая часть, станет музыкантами, и, конечно, не только пианистами. Заранее, на стадии начального обучения, определить музыкально – профессиональные возможности детей задача, на первый взгляд, не поддающаяся решению. Конечно, это: хороший слух, ритм, внимание и понятливость, моторные данные, лёгкость усвоения и быстрота продвижения (качества, которые выявляются в процессе умного обучения).

Другая часть детей, начавших обучаться, не сделавшись профессионалами, так сроднится с музыкой и с фортепиано, что станет «просвещёнными любителями». Они смогут сами сыграть – пусть и не совершенно, пусть только для себя – музыкальное произведение, сыграть на инструменте, который позволит им, быть может, понять нечто весьма существенное, нередко ускользающее из поля внимания неиграющих.

Некоторые дети – будут ли они заниматься недолго и бросят обучение или пройдут длинный путь музыкальной муштры – в результате уроков фортепианной игры разлюбят, то ли возненавидят музыку, которая поначалу их к себе привлекла. Вина здесь часто лежит на педагоге! Л. Баренбойм пишет: «Ребёнок, любящий петь и подбирать песенки на инструменте, поступает в музыкальную школу. Проходят годы. И вот на очередном испытании он «бойко», «крепко», «активно» играет несколько пьес. В экзаменационной ведомости – высокая оценка…. Правда, гладкая или, наоборот, разукрашенная завитушками его игра в первом случае скучна, как обструганные деревяшки, а в другом приторна». Это никого не смущает – ведь всё так хорошо «сделано»…. Слушателям неведомо, что ученик потерял интерес к музыке, перестал любить её. Знает это лишь тот, кто учит ребёнка. Но то ли не придаёт этому значение, то ли надеется, что со временем всё наладится само собой. Когда же мы, наконец, поймём, что перед нами педагогический брак и, что содеян он «обучателем» (выражение Б. Асафьева) игры на каком – либо инструменте, а не истинным педагогом – музыкантом.

Так или иначе, но в сфере педагогического воздействия на начальном этапе фортепианного обучения находятся дети, которые в будущем должны разделиться на две группы: на меньшую – это те, кому суждено стать профессионалами, и большую – те, кто станет «просвещёнными любителями» или попросту хорошо разбирающимися в музыке слушателями.

Да ведь это, казалось бы, простые, хорошо известные всякому и каждому истины! Зачем же вести разговор об этом? С одной только целью – попытаться ответить на вопрос, возникающий не так уж редко: вести ли обе категории ребятишек одинаково (в смысле основных принципов работы) или по-разному.

Но педагог не оракул, предсказывающий грядущее, и, хотя бы уже, поэтому дифференциация учащихся на будущих профессионалов и будущих любителей на этом этапе работы практически невозможна. Следовательно, все должны пройти быстрее или медленнее один и тот же путь. Но, в любом случае, на самых первых ступенях обучения нельзя сразу обращаться к «специализации». Даются уроки фортепианной игры…. Так складывается хорошая, менее хорошая или плохая практика обучения музыкального исполнительства, а собственно музыкальное воспитание всё в большей мере теряется. Всех без исключения надо так обучать, чтобы учащиеся могли и хотели стать музицирующими любителями, ибо и будущий профессионал, чтобы быть подлинным профессионалом, должен любить музыку и музицирование.

Общий принцип работы – «элементарный музыкальный комплекс» - необходим и профессионалу и любителю, - это: игра в четыре руки, обширный репертуар, подбор по слуху, импровизация, чтение нот с листа. Те педагоги музыки, которые считают, что всё это отнимает время от «основного» - разучивания пьес к экзамену или концерту (!) - превращаются в учителя игры на фортепиано.

Бездумная фортепианная игра? Ни в коем случае: фортепианная игра – мыслительный процесс! Дрессура? Это недопустимо: основа обучения – развитие способностей! Значит, обучать творчеству? Но разве это возможно?

Напрямик, в лоб, может быть, и немыслимо, но можно и нужно обучать работать творчески. Скажем, обучать умению поставить задачу, её осмыслить и проанализировать, понять её разные стороны и связи, обобщить; обучать способности взглянуть на задачу с новой позиции, осуществить, если нужно и возможно, перегруппировку выразительных средств. Значит, не в умении «хорошо выполнить» заключается главная задача на этой стадии обучения? Нет, на всех стадиях главное – понять и почувствовать, почему, для чего и как надо «выполнить», и этим улучшить саму способность детей к обучению. А повторение и тренировка? Само собой разумеется, это нужно, но повторы и тренаж по возможности должны связываться с чем-то новым, дающим пищу уму и сердцу. Бесконечное оперирование и переживание одного и того же поощряет мыслительную леность, действует обычно отупляюще и задерживает общее и музыкальное развитие ребёнка.

Постановка относительно трудных задач? Обязательно, только это и способно придать интерес обучению и вызвать постоянство творческих устремлений учащихся. И, наконец, если не разжечь огонёк «влюблённости» в музыку и в оперирование музыкальным материалом, не проводить «уроков восхищения» (Н. Перельман), то воспитать у ребёнка творческое начало не удастся.

Взаимоотношения учителя и ученика играют большую роль в успешном становлении последнего как музыканта. Важный фактор нормальных взаимоотношений между учеником и учителем – искренность, откровенность последнего. Порой между ними возникает несовместимость. Ученик тогда чувствует себя дискомфортно, комплексует и не растёт профессионально так, как мог бы развиваться в другой ситуации. В таких случаях педагог и ученик расстаются друг с другом. Зададимся вопросом, что происходит в сознании ребёнка, когда его учат, не мудрствуя лукаво, по старинке: сначала заставляют вытвердить название клавиш, нотные обозначения и овладеть простейшими игровыми навыками, а затем разыгрывать, механически отсчитывая доли, мало что говорящие его уму и сердцу пьески? Описать душевное состояние ребёнка – задача сложная, у каждого из них свой процесс восприятия инструмента и нот. Музыкально одарённый ребёнок может с лёгкостью преодолеть баррикады, нагромождённые педагогом и отделяющие его, ребёнка, от музыки. Менее способный ученик либо окажет сопротивление, замкнётся и станет отлынивать от работы, либо будет равнодушно и формально выполнять полученные задания.

Лучшего материала для того, чтобы ответить на вопрос, как откладываются начальные фортепианные уроки в сознании ребёнка, чем тот, который содержится в автобиографическом очерке Марины Цветаевой «Мать и музыка», пожалуй, нет. Это – психолого-поэтический этюд, который можно было озаглавить «Начальные фортепианные занятия - глазами ребёнка». Немало разных детей именно так, как описывает Цветаева, воспринимают начальное обучение фортепианному ремеслу. «С нотами сначала совсем не пошло, - пишет Цветаева. Клавишу нажмёшь, а ноту?

Клавиша есть, здесь, вот она, чёрная и белая, а ноты нет, нота на линейке (на какой?). Кроме того, клавишу слышно, а ноты – нет. И зачем нота, когда есть клавиша? И не понимала я ничего, пока однажды, на заголовке не увидела сидящих на нотной строке вместо нот – воробышков! Тогда я поняла, что ноты живут на ветках, каждая на своей, и оттуда на клавиши спрыгивают, каждая на свою. Тогда она звучит! Когда же я перестаю играть, ноты на ветки возвращаются и так, как птицы, и тоже, как птицы, никогда не падают».

О техническом тренаже, овладении инструментом, многократных повторениях: «Пот льёт, пальцы красные – играю всем телом, всей своей немалой силой, всем весом, всем нажимом и, главное, всем своим отвращением к игре. Смотрю на кисть, которую нужно было держать на одной линии с локтем и первым пальцевым суставом и так неподвижно, чтобы не расплескать поставленной на неё севрской чашки с кипящим кофе или не скатить серебряного рубля…».

О ритмическом воспитании: «Щёлк метронома…. Но как только я под его методический щёлк подпала, я его стала ненавидеть и бояться до сердцебиения, до обмирания, до похолодания…. Кто - то стоит над твоей душой и тебя торопит, и тебя удерживает, не даёт тебе ни дохнуть, ни глотнуть… Неживой – живого, тот, которого нет – того, который есть. А вдруг завод никогда не выйдет, а вдруг я с табурета никогда не встану, никогда не выйду из-под: тик – так, тик – так… Метроном был – гроб, а жила в нём – смерть. За ужасом звука я даже забыла ужас вида: стальная палка, вылезающая как палец и с маньякальной тупостью качающаяся за живой спиной…»

В наших школах как исключение можно встретить педагога, обучающего приблизительно так, как обучали в далёкие годы Цветаеву. Но разве психологический этюд, с такой проникновенностью ею написанный, не заставит задуматься над своей работой любого педагога, приступающего к фортепианному обучению ребёнка?

Бывают противоположные примеры, когда учитель и ученик настолько подходят друг другу, словно две половинки одного целого: понимают друг друга с полуслова, с полжеста. И как порох воспламеняется от искры, так и ученик раскрывается от общения со своим педагогом: начинает бурно развиваться и делает огромные успехи.

Однако, в учебном процессе важно не только то, кто и как учит, но и насколько сам ученик обладает способностью учиться. Иными словами, добиться настоящего успеха может лишь тот, кто умеет учиться, умеет сам находить и «брать» то, что нужно для творческого развития. Ни в коем случае нельзя унижать ученика, упрекая его в отсутствии таланта. Нужно проявлять максимум терпения, не раздражаться от того, что у ученика что-то не получается.

Единственное, что может и должно вызывать нетерпимость – это проявление лени и безответственности в работе. «Такие ученики, пишет А. Мндоянц, - вызывают у меня раздражение и презрение, и я, не стесняясь, обычно подвергаю их жестокой критике и даже насмешкам. А позволяю себе такое отношение к ним потому, что убеждён: трудолюбие – это качество приобретаемое и воспитываемое».

А в общем можно сказать: талантливый педагог и бездарный ученик – столь же малопроизводительное сочетание, как бездарный педагог и талантливый ученик. Подобное к подобному – это один из самых разумных принципов при разрешении проблемы «учитель и ученик». Мудрая латинская пословица «similis simili gaudet» подчёркивает, что «подобный подобному рад»; антитеза гласит, что не подобные не рады друг другу. Одно из самых тяжёлых переживаний педагога – сознание, как мало он может сделать, несмотря на все его честные усилия, если ученик малоспособный. «Режиссёрское» увлечение, убеждение, что с учеником можно «всё сделать», раньше или позже идёт на убыль. Ведь больно бывает, когда масса труда, знания и старания дают крошечный результат, а иногда два – три слова, мимолётное замечание дают богатейшие всходы. Г. Нейгауз писал: «Все эти донкихотские взлёты и падения, в конце концов, приводят к оптимистической формуле: таланты создавать нельзя, но можно создавать культуру, то есть почву, на которой растут и процветают таланты».

Обучение музыке неразрывно связано с воспитанием человека. Воспитывать же другого можно, только воспитывая самого себя. Главная задача преподавателя состоит в том, чтобы иметь наготове неиссякаемый запас увлекательных возможностей, с помощью которых можно научиться этой интересной игре – играть на рояле. К каждому ребёнку надо находить свой отдельный подход, с каждым нужно обходиться на свой собственный лад; нужно постоянно стремиться вкладывать свою частицу в направление учащихся на путь истинный; пробуждать в них понимание того, насколько прекраснее и богаче становится жизнь, когда любишь музыку. З. Кодай говорил: «Давайте вложим в руки детям, восприимчивым к музыке, тот ключик, при помощи которого они смогут вступить в волшебный сад музыки, чтобы приумножить смысл всей их жизни». Эти слова Золтана Кодая могут служить опорой и стимулом к кропотливой работе для всех преподавателей, чьей задачей является преподавание не только способным и одарённым детям, но и менее парадное и кажущееся менее успешным массовое воспитание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм. Л. Путь к музицированию. Изд. «Сов. к-р», 1979 г.

2. Гольденвейзер Е., Благой Д. В классе А. Гольденвейзера. Классика XXIвека, М., 2003 г.

3. Крюкова В. Музыкальная педагогика. Изд. «Феникс», Р.-на-Д., 2002 г.

4. Мндоянц А. Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. М., 2005 г.

5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. «Музыка», 1982 г.