

Инна Алимовна Хатинова

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

(Кишинев, Молдова)

hatipovainna@yahoo.com

О МЕТОДАХ И ФОРМАХ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО

Ключевые слова: методы музыкального воспитания, формы организации учебного процесса, творческий контакт, педагог, ученик

On the methods and organizational forms of music education of students in the special piano class

Summary

In the article, the author analyzes a synthesis of the most important methods and organizational forms of music education of students in the special piano class. Verbal, visual, and illustrative methods, which are successfully used in the process of pianists' training, are described. Among the organizational forms of teaching process, a special emphasis is made on the teacher's class recital. This creative pedagogical activity is presented basing on the personal experience of the author who studied piano in the class of L. Oxinoit, one of the leading Moldavian piano pedagogues. A conclusion is drawn that the efficacy of educational process depends on the teacher-student creative contact, as well as on the pedagogue's personality, human and professional qualities.

Key words: music education methods, organizational forms of teaching process, creative contact, teacher, pupil

Методы и формы организации музыкального обучения и воспитания, как известно, определяются взаимодействием между участниками музыкального учебно-воспитательного процесса, во время которых происходит передача и усвоение музыкальных знаний, умений, навыков практической музыкальной деятельности и развитие личностных музыкально-эстетических качеств. Иными словами, говоря о методической стороне учебно-воспитательного процесса, на первый план выходит всегда актуальная и неисчерпаемая тема «учитель и ученик». В настоящей статье данная проблема рассматривается с позиции наличия творческого контакта между наставником и обучаемым, поскольку отсутствие такового не может обеспечить учебному процессу высокохудожественных результатов. Творческий контакт педагога (маститого или начинающего) и ученика рассматривается здесь как необходимое условие для успешной реализации любой педагогической деятельности. При этом теоретические положения подкрепляются конкретными примерами из собственного жизненного и педагогического опыта автора настоящей статьи, из практики ведущих музыкантов прошлого и настоящего.

Осознание важности творческого контакта между наставником и учеником начинается с четкого определения цели и задач педагогической работы. Если цель педагога — научить, то задача ученика — научиться, то есть захотеть и суметь воспринять то, чему учит педагог, а затем воплотить свои знания и умения в музыке. Решая поставленную задачу, педагог использует **словесные методы**: рассказы, словесные пояснения, беседы, комментарии. Не менее важное значение принадлежит **наглядным методам**: прослушивание музыкальных произведений в записи или живом исполнении; жестулирование, мимические и пластические иллюстрации и т.д. В некоторых случаях полезными оказывается **зрительная наглядность**: рассматривание иллюстраций, репродукций, презентаций, слайдов. При этом процесс музыкального воспитания оказывается тем более эффективным, чем более **комплексно** применяются названные методы. Используя систему данных методов, педагог должен стремиться к тому, чтобы способствовать возникновению у ученика желания заниматься музыкой. Известный пианист Л.Баренбойм об этом писал так: «Основа основ любой музыкально-педагогической работы в том-то и заключается, чтобы влюбить ученика в искусство, научить его — именно научить! — восхищаться неповторимыми ни с чем другим не сопоставимыми чертами музыкального произведения — то ли «Дедом Морозом» Шумана, то ли фугой Шостаковича, то ли сонатой Моцарта...» (Баренбойм 1974: 218).

При этом педагогический успех в огромной мере зависит от личностных качеств и профессионального мастерства педагога-музыканта, «от его увлеченности музыкой; отзывчивости на

красоту; пронизательного внимания к тому, что таится в глубине вещей, а не на их поверхности, от его своеобразности и умения думать не по стандарту; от его воли и добросовестности» (Баренбойм 1974: 221). Педагог должен быть незаурядной личностью: широко образованным музыкантом, хорошим психологом, чутким, отзывчивым человеком. Это помогает найти верные пути в совместном творчестве.

Пишущая эти строки имела счастье в школьные годы учиться у Лии Эммануиловны Оксинайт (1921–2003), одного из признанных лидеров школьной фортепианной педагогики Республики Молдова. Среди учеников Л.Э.Оксинайт – известные в Молдове и за ее пределами музыканты, которые продолжают дело своей наставницы во многих странах мира. Все они едины во мнении, что благополучным разворачиванием своего профессионального пути обязаны именно счастливому старту, заданному Л.Э.Оксинайт.

Любовь к искусству звуков и страсть к преподаванию она унаследовала от матери, Анны (Етли) Моисеевны Оксинайт (1898–1979). Дальнейшее музыкальное образование Л.Э.Оксинайт связано с Бухарестской королевской академией музыки и драматических искусств, где она в течение года (1939–1940) занималась под руководством Аурелии Чонка (фортепиано) и Михая Андрику (камерный класс). После Второй мировой войны для завершения образования молодая пианистка поступила в Кишиневскую государственную консерваторию (1944–1949), которую закончила по классу профессора Александра Львовича Соковнина (1912–1993). В период 1940–1955 гг. работала аккомпаниатором в Кишиневской государственной консерватории, а с 1960 г. связала свою судьбу с Республиканской средней специальной музыкальной школой (ныне – Республиканский музыкальный лицей им. Чиприана Порумбеску), где начала трудовой путь как преподаватель, а позже стала заведующей отделом специального фортепиано. Л. Оксинайт являлась эталоном профессионализма, культуры и морально-этических норм для многих педагогов, работавших вместе с ней. Коллеги стремились следовать ее педагогическим принципам, становясь, в свою очередь, примером для своих учеников.

Аксиоматична мысль, что педагог учит лишь до тех пор, пока учится сам. Если в течение ряда лет он опирается только на знания и опыт, приобретенные в ученичестве и студенчестве, контакт с учеником быстро утрачивается. Истина педагогического успеха состоит в том, что педагогу необходимо постоянно самосовершенствоваться. Ведь не случайно великие наставники, проходя одно и то же произведение с учениками в разные периоды своей деятельности, всякий раз переосмысливали его, все более приближаясь к глубинной сущности содержания, к идее, заложенной композитором.

Для Л.Э.Оксинайт потребность в самосовершенствовании выражалась в организации так называемых классных, или отчетных концертов. Проводимые ежегодно с привлечением всех учеников класса и запечатленные в памяти многих поколений музыкантов, эти концерты несли в себе огромный воспитательно-педагогический и художественно-артистический потенциал. Свидетельствуя о прекрасной фортепианной школе незаурядного педагога-пианиста, они являлись яркими праздничными событиями в музыкальной культуре Республики Молдова, привлекали многочисленную публику. Помимо этого, классные концерты Л.Э.Оксинайт интенсифицировали учебный процесс, способствуя расширению культурного диапазона учащихся, воспитанию сценической выдержки и артистизма, созданию благоприятной атмосферы для формирования высоких идеалов, развития положительных личностных качеств, обогащения внутреннего мира каждого учащегося.

Несмотря на то, что концерты класса не входят в обязательные учебные планы, у Л.Э. Оксинайт было особое стремление к организации таких мероприятий. С течением времени эти концерты стали выявлять динамику эволюции мастерства «скульптора», моделирующего юные таланты. Л.Э.Оксинайт была наделена качествами, удивительными для преподавателя фортепиано: она находила личность в каждом своем ученике, выявляя его лучшие качества. Таким образом, педагог акцентировала сильные стороны фортепианного исполнительства детей, терпеливо и бережно создавая храм высшей культуры и искренних чувств в душе каждого из них, поскольку была убеждена, что у любого ученика есть художественная индивидуальность.

Л.Э. Оксинайт всегда осознавала, что формат классного концерта дает возможность всем ученикам класса выступить на сцене, в то время как на конкурсы и фестивали (республиканские или международные) участников отбирает специальная комиссия. Педагог также учитывала, что на концертах класса выступление детей могут послушать родственники учеников, получить представление об их игре, а также об исполнительском уровне других учащихся. Л.Э.Оксинайт

считала чрезвычайно важным тот педагогический момент, что родители учеников могут воочию убедиться в профессиональном уровне и потенциале преподавателя, в классе которого обучаются дети. Важным оказывалось и то, что классные концерты Л.Э.Оксинойт часто проводились за пределами школы и становились существенным фактором для воспитания сценической выдержки учеников.

Большое значение в проведении классного концерта Л.Э.Оксинойт придавала выбору программы: подбору произведений для каждого исполнителя в отдельности и драматургической выстроенности концерта в целом. При этом учитывалось время звучания каждого произведения, порядок выступлений, а также предполагаемые сроки подготовки и проведения концерта, с учетом возможности успешного решения всех педагогических и исполнительских задач.

При выборе пьес Л.Э.Оксинойт придерживалась определенных соображений, которые учитывали как позицию выступающих учеников, так и ожидания пришедшей на концерт публики. Первостепенное значение она придавала тому, чтобы произведение, включаемое в концертную программу, было интересно для ученика, поскольку в этом случае оно будет выучено гораздо быстрее. Кроме того, сочинения должны быть яркими, выигрышными и доступными для восприятия слушателей. Наконец, избранные сочинения должны раскрывать наиболее сильные стороны ученика, показывать его творческую индивидуальность. Л.Э.Оксинойт подчеркивала, что искусство педагога как раз состоит в том, чтобы одинаково хорошо представить учеников с различным уровнем музыкальных способностей.

Классные концерты всегда проводились во второй половине учебного года, обычно в марте или апреле. Программа обсуждалась и составлялась задолго до концерта. Уже летом дети начинали работу над сложными произведениями. Довольно часто программы концертов были основаны, к примеру, на произведениях определенных композиторов, частях фортепианных циклов или музыкальных стилях. Лия Эммануиловна не избегала изучения сложнейших страниц фортепианной музыки, поэтому нередко в программы включались виртуозные произведения. В этом видна решительность педагога в воплощении самых смелых замыслов. Отметим, например, исполнение Концерта для фортепиано с оркестром № 3 С.В.Рахманинова, всех четырех баллад и этюдов Ф.Шопена, пьес С.С.Прокофьева, К.Дебюсси, Ф.Листа и др.

Часто исполнялась на классных концертах Л.Э.Оксинойт музыка Ф.Шопена, потому что творчество этого композитора было особенно близко внутреннему миру Лии Эммануиловны. В его произведениях она находила благодатный материал для гармоничного воспитания и развития юношества. Таким образом Л.Э.Оксинойт формировала личности своих учеников, воспитывая молодое поколение на лучших образцах мирового музыкального искусства. В начальных классах дети играли, к примеру, три экосеза, юношеский ноктюрн, контрданс, несложные вальсы. Старшие ученики исполняли этюды, полонезы, скерцо, рондо, экспромты, прелюдии, баллады и концерты. Часто исполнялись целые циклы: четыре баллады, четыре скерцо, четыре экспромта, 24 прелюдии, все этюды. Эти произведения входили в репертуар нескольких поколений учащихся Л.Э.Оксинойт.

Ученики класса Л.Э.Оксинойт, от малышей до выпускников, ощущали себя единой «командой», своего рода семьей. Сплачивали их именно классные концерты, которые проходили в школе, с публикой в зале, с аплодисментами и с цветами. Потом концерты повторялись в различных музыкальных школах республики, и это было ежегодно, с первого до последнего года обучения. Классные концерты Л.Э.Оксинойт, как правило, состояли из двух отделений. В первом обычно выступали самые маленькие, во втором – ученики постарше. Младшие исполнители чаще всего играли части таких фортепианных циклов как «Kinderszenen» Р.Шумана, «La caisse de jouets» и «Children's corner» К.Дебюсси, «Танцы кукол» Д.Д.Шостаковича, и др. Кроме этого в ряд исполняемых сочинений входили более простые пьесы Ф.Мендельсона, «Лирические пьесы» и «Поэтические картинки» Э.Грига и пьесы Ф.Шуберта. Более трудная часть программы предназначалась подросткам, которые «накаляли страсти» слушателей виртуозным исполнением таких произведений, как «Токката» и «Наваждение» С.С.Прокофьева, «Рондо каприччиозо» Ф.Мендельсона.

Воспоминания о классных концертах и занятиях с Л.Э.Оксинойт, собственные наблюдения в процессе преподавания специального фортепиано в Академии музыки, театра и изобразительных искусств и знакомство с методической литературой приводят к убеждению, что важный аспект педагогики, обеспечивающий наличие творческого контакта с учеником, открывается в осознании педагогической честности. Иногда случается, что хороший педагог и достаточно одаренный ученик не находят «общего языка». При возникновении подобных затруднений педагог должен поступиться

любими соображениями, кроме желания помочь ученику. В этом случае одним из реальных выходов, который должна подсказать человеческая и педагогическая честность, должна стать передача ученика в руки другого педагога, который способен будет найти подход к данному учащемуся и установить с ним творческий контакт. Б.Рейнгалд писала: «Педагогическая честность – вот качество, от которого часто зависит судьба дарования. Педагогом может считать себя лишь тот, кто имеет в виду интересы ученика, а не свои собственные. Бывает, дарование ученика не соответствует индивидуальности педагога. Значит, нужно вовремя направить ученика туда, где он найдет благоприятную почву для развития» (Хентова 1965: 160).

Творческий контакт наставника и ученика на начальном этапе обучения нередко зиждется на том, что ребенок, доверяя своему педагогу, полностью подражает ему, поскольку, как справедливо заметил Л.Баренбойм, «подражание является одной из характерных для детей форм поведения, которая помогает им познать и приспособиться к внешнему миру и способствует поэтому их развитию» (Баренбойм 1974: 16). Такое положение вещей естественно и закономерно, ведь почти все великие деятели искусства в период своего формирования испытывали влияние других творческих индивидуальностей и нередко подражали им.

Сама Лия Эммануиловна в процессе работы над тем или иным произведением часто приводила в пример интерпретации великих пианистов, используя аудиозаписи. К ее большой личной фонотеке имели доступ все ее воспитанники. При этом она не призывала имитировать прослушанную интерпретацию, а анализировала те моменты, которые ей представлялись наиболее убедительными и интересными. Слушая записи признанных мастеров фортепианного искусства, ученики получали духовный заряд и импульс для достижения новых вершин исполнительского мастерства. Другими словами, это способствовало расширению кругозора и развитию музыкального звуковосприятия учащихся.

Вслед за Н. Перельманом, Л.Э.Оксинойт повторяла, что много играющий в классе учитель «плодит больше пародистов, чем художников» (Перельман 1981: 27). Конечно, эти слова она относилась скорее к работе с более взрослыми учениками, нежели с начинающими. И вообще она подчеркивала, что метод показа и подражания является далеко не единственным в фортепианной педагогике, в наши дни существует множество разнообразных форм педагогического воздействия на учащихся, причем они наиболее оптимальны тогда, когда уроки не похожи один на другой.

Отталкиваясь от идеи об уникальности каждой встречи с учеником, Л.Э.Оксинойт определяла ее цель исходя из естественных потребностей соответствующего этапа освоения концертной программы. Разбор и определение формы были одной из обязательных задач в работе над произведением. Звучание каждой «клеточки» музыкальной структуры зависело от тщательно продуманной градации нюансов, которые выстраивались в логичный драматургический путь и вели к наивысшей кульминационной точке произведения. Получая такую детальную расшифровку сочинения, ученику оставалось только выполнить все задачи педагога, преобразовывая и «присваивая» их в целях достижения собственного художественного замысла.

Суммируя сказанное, подчеркнем, что главной задачей педагога-пианиста является раскрытие и развитие индивидуальности ученика, осознание того, что индивидуальность – это не только природные задатки учащегося, но и комплекс уже сложившихся знаний и навыков. Только такое понимание индивидуальности способно разрешить проблему «ученик-педагог». Противоречие между «индивидуальной неповторимостью» учащегося и необходимостью что-либо в ней менять, переделывать разрешается путем планомерного воспитания, ведущего к естественному развитию. Подлинный педагог подводит ученика к усвоению определенных эстетических взглядов не навязыванием своих идей, а окольными и всегда индивидуальными путями. Благодаря этому взгляды педагога смогут превратиться в собственную идею и чувство ученика, стать его искренним стремлением, второй натурой.

Библиография

1. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград: Музыка, 1974.
2. Перельман Н. В классе рояля. Ленинград: Музыка, 1981.
3. Рейнгалд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса // Выдающиеся пианисты- педагог о фортепианном искусстве / ред.-сост. С.М. Хентова. Ленинград: Музыка, 1965, с. 147–160.