**Фортепиано и его значение в обучении народному пению.**

**Некоторые психологические аспекты преподавания**

*Краюшкина Наталья Алексеевна, преподаватель «Общего курса фортепиано» Новомосковский музыкальный колледж им. М.И. Глинки*

Сегодня мы обозначаем идею сочетания, казалось бы, двух несочетаемых вещей: классического инструмента фортепиано и народного пения.Ине только сочетания, но и их взаимосвязь, взаимовлияние, взаимопроникновение, что есть реальность, и о чем свидетельствует, к примеру, факт сочетания 8-ми ручного фортепианного ансамбля (в пер. Е. Комальковой) с песней устной традиции Отечественной войны 1812 года «Грянул внезапно гром над Москвой» в исполнении студентов колледжа им. М.И. Глинки.

Все всегда начинается с истории... Итак, Россия, середина 19 века. Это время исторического перелома, который логически связан и обусловлен отменой крепостного права, научными открытиями, появлением в философии иной парадигмы; происходят огромные перемены во всех сферах человеческой жизни, вхождение в иную область мировоззрения. Это время отмечено творчеством великих художников, музыкантов, композиторов. Открываются две консерватории, сначала в Петербурге, затем в 1866 году в Москве. И в 1867 году Совет профессоров Московской консерватории утверждает программы специального курса фортепиано обязательного для всех: для оркестрантов, факультетов сольного пения, дирижеров, композиторов. Почему? Потому именно, что фортепиано - универсальный инструмент, допускающий воспроизведение практически любых сочинений, созданных в различных жанрах и для любых инструментов[[1]](#footnote-1). Известно, что «Моцарт ребенком играл на клавесине целые оперы. Это происходило не только потому, что он был гениально одарен свыше, но и потому, что он рос в атмосфере музыки и постоянно ее слышал» (Г. Нейгауз).

Способность **слышания музыки** рождается от плодовитости и содержания личности, души. Это база – умение слышать музыку. Восприятие музыки, слышание музыки, также как сочинение и исполнение музыки, следует считать основным видом деятельности в музыкальном искусстве. «Слушают музыку все, а слышат – немногие» (Б. Асафьев). Степень восприятия музыки при ее слушании адекватна, прямо пропорциональна уровню общей культуры и музыкальной подготовленности, оно неотделимо от воспитания, индивидуальных способностей и подготовленности. В современных условиях и часто для студентов в отсутствии предпосылок слышания качественного исполнения музыки классической, то есть образцовой, и наличия определенной степени музыкальной развитости, задача предмета фортепиано - создать атмосферу музыки, дать возможность её слышать, развивать способность воспринимать музыку, становясь её исполнителем, проникать в её содержание и переживать её. Что еще имеется ввиду?

Надо сказать, что для овладения основной специальностью необходимо вырастить и воспитать определенные качества музыканта солиста и участника народного хора: во первых, это *исполнительская воля при абсолютной ясности понимания формы, понимание сквозного развития, содержания, характера песни*, во вторых: *владение стержневой метричностью песни, неизменной здоровой пульсацией, без неоправданных изменений темпа, быстрота реакции, динамика*; также необходима *чистота интонирования, владение палитрой игры голосом, умение голосом выразить особенность стиля, традиции и манеры определенной области, показать любой аффект, любое чувство, ясно выявить смысл содержания, подтекст, показать голосом ключевое слово*. Для этого необходимо иметь подготовленный интеллект. А взаимосвязь деятельности мозга с мелкими пальцевыми или кистевыми движениями руки давно рассматривается нейрофизиологией, которая рассматривает кисть – как, орган речи, как артикуляционный аппарат, а её проекции – как «речевую зону мозга».

Здесь фортепиано может решать многие проблемы, и базовыми формами, считаем, является игра быстрых, ритмически оформленных произведений, то есть этюдов, и полифонии. Получаемые при этом навыки необходимо связывают фортепиано не только со специальностью, но и с необходимыми навыками для освоения предметами всего профессионального цикла: *сольфеджио, гармонией, дирижированием, музыкальной литературой.*

**Народное пение.** Для участника народного хора (и солиста) необходимо владение любым ритмом, от простого до синкопированного сложного, пониманий простых и сложных размеров. Ритмические фигурации и различные размеры фортепианная литература имеет в избытке. В частности, игра этюдов и пьес дает возможность проецировать без труда знакомые формулы на исполнение песни в сочетании с движением, хореографией, то есть то, что было сыграно руками, что гораздо труднее, легко воспроизводится голосом.

**Сольфеджио**. На уроке фортепиано могут быть получены навыки сыграть только что написанный диктант, спеть романс под собственный аккомпанемент, умение чисто петь любой ритмической и интонационной сложности голос, со скачками и проч. Мы при изучении полифонии обязательным образом сначала поем голоса сольфеджио, затем с игрой другого голоса, поскольку важно интонирование прежде голосом, а потом уже руками, необходимо, чтобы текст прошел не только через пальцы, но и через весь состав, весь организм. Это подготавливает к ансамблевому, хоровому пению.

**Гармония** – это прежде всего гармонический анализ и наглядное изучение правил соединения аккордов и аккордовых цепочек в этюдах и произведениях аккордового склада, поскольку классический репертуар — это учебник гармонии, по сути. В произведениях, которые исполняются самостоятельно студентами практикуется слышание модуляций и разницы в окраске тональностей.

**Дирижирование.** Игра контрастной полифонии, имитационная полифония подготавливает к овладению координацией рук. Те, кто владеет фортепиано, тот хорошо дирижирует и, конечно, сможет сыграть партитуру, и, играя партитуру, петь один из голосов. Если он познакомился с контрапунктом на примере сочинения И.С. Баха, можно долго не объяснять как в дирижировании показывать партии голосов в левой и правой руке.

**Музыкальная литература.** Именно на уроке фортепиано и происходит знакомство с различными музыкальными стилями и их особенностями, причем это все воспринимается изнутри, буквально через руки, и слух, разумеется. Играя оркестровые, оперные сочинения в переложении для фортепиано, студент глубже понимает их внутреннюю структуру, гармонический язык, форму и проч. Хорошо, если прежде он слышал эту же музыку в ее оригинальном звучании, вокальном или оркестровом.

Психологическая проблема творческого движения и получение навыков всегда предельно связана с проблемой внимания в классе фортепиано. Это умение постоянно решать одну и ту же проблему до полного ее исчерпания [11, 47]. Волевой человек до конца доводит весь творческий процесс. П.И. Чайковский, между прочим, считал, что вдохновение рождается от усилий, управляемых волей. «Я научился побеждать себя», - писал он. Но я считаю долгом для артиста никогда не поддаваться, ибо лень очень сильна в людях» [11,50].

В свою очередь внимание зависит от понимания **цели и ясности задачи,** что влияет на то, как прочно будет в нас хотение «удерживать перед умственным взором то, что составляет предмет нашего глубокого хотения»,- определяет Л. С. Выготский [4, 323].

На ученика может влиять только волевой педагог, но не в смысле диктата своего хотения, а в смысле воли, прежде всего по отношению к себе. Если в мировоззрении педагога есть эта качественность, умение идти до конца. Вспомним, что своих беседах А.Б.Гольденвейзер писал, что общение педагога-музыканта и ученика через музыку способствует воспитанию. Музыка связана с глубокими душевными внутренними содержаниями, в ней проявляется весь мир человека и механически этому учить нельзя. Нельзя стать хорошим педагогом без любви к ученику. «Воспитывать другого можно только, воспитывая самого себя», - писал он. Надо постоянно заниматься, самому учиться всему, деятельность может принести плоды, если она живая и дети это чувствуют, *чувствуют жизнь* [12, 84]. Равнодушие ученики очень чувствуют и не прощают. Никогда не надо думать, писал он, если бы мне дали способных учеников, я бы учил их хорошо. Но всегда говорить себе: если б я был хорошим педагогом, то и этот бездарный ученик научился бы. Плохой педагог испортит одаренного ученика, ничего нет труднее: учить одаренного ученика. Когда учишь, говорил он, то надо воспитывать сознание, что занятия музыкой - дело трудное, нельзя понижать это дело до забавы и приманивать конфетками. Тот, кто нервничает, никогда не может влиять на детей, писал Гольденвейзер [12, 85].

Говоря о любви к фортепиано, он отмечал, что музыка бесконечно разнообразна, вмещает в себя крайние противоположности, и что фортепиано самый трудный инструмент для освоения, здесь необходимо расчленение сознания, чтобы вести несколько линий [12,104]. В столь ответственном деле возникает необходимость включить все возможные средства, помогающие передать интерес к инструменту. донести до студента в**и**дение его специфичности и уникальности. Без психологических тонкостей общения на предмете фортепиано обойтись будет сложно. Так Г.Г.Нейгауз к игре на фортепиано применял весь комплекс эстетических, морально - философских идей. Понятие ценности человека – всегда в динамике, говорил он, и «чем выше в небо поднимается верхушка дерева, тем глубже в землю уходят его корни». Степень качества общения зависит от того, насколько учитель и ученик узнают друг друга. Все мелкое и незначительное уходит из общения [8,48-50]. Г.Г. Нейгауз благодарит своих учеников за то, что они ему дали.

Понимание и взаимопонимание педагога и ученика является одним из важных в психологии. «Со-бытие» с внутренним миром другого – задача весьма сложная. Нам дано лишь внешнее других людей, их поведение и поступки, и приходится проделать определенную работу для того, чтобы, опираясь на эти данные, понять, что представляют собой люди, с которыми мы вступили в общение, сделать заключение об их способностях, мыслях, намерениях и т.д. Хороший педагог необходимо учится всегда и у каждого случая, и у человека, тем более у ученика. Способность быть на время этим учеником – важное качество для педагога [13,15]. Вообще педагогика- это взаимодействие и взаимозависимость двух воль. Большие музыканты всегда очень критично относились к своим педагогическим способностям. Правильное взаимопроникновение ученика и педагога в общее дело все-таки предполагают строгую **иерархичность** отношений, основанную на любви, т.е. доминанту личности педагога [14,14]. Как же каждый из общающихся, ориентируясь на внешнее, формирует представления о другом, о его внутреннем мире?

**Рефлексия** (от лат. reflexio - обращение назад) - механизм самопознания в процессе общения, в основе которого лежит способность человека представлять и осознавать то, как он воспринимается учеником. «Рефлексия - сложный процесс удвоенного зеркального взаимоотражения, воспроизведения участниками общения особенностей друг друга» [5,21]. То есть «рефлексией называется понимание самого себя и другого человека с помощью разума, логики, интуиции, слова и осознание того, как я в действительности воспринимаюсь и оцениваюсь другими» [10,128]. Педагог-музыкант, владеющий рефлексией, многократно проигрывает в уме собственную тактику поведения, ищет варианты действий и т. д. Он может становиться в своей субъективности учеником и понимать, чт**о** тому трудно, видит проблему.

Рефлексия помогает в решении проблемных ситуаций, способ проектировать бесконфликтный музыкально-педагогический диалог, позволяет верно определять качества одаренности ученика, его реальные учебные возможности.

**Эмпатия** важна как постижение эмоциональных состояний другого человека, сочувствие, принятие на себя его переживаний и восприятий в форме сопереживания [6, 23]. Ведь, понимание ученика, «способность вживаться в индивидуальную психику, в мир его воображения, его чувств, переживаний и мечтаний значительно облегчает преподавателю правильный выбор преподавательских средств для каждого отдельного учащегося» [6, 23]. Хорошо развитые эмпатийные способности и умения позволяют предугадывать эмоциональные реакции учащихся и избегать конфликтных ситуаций. Не способность увидеть мир с точки зрения другого свидетельствует о низком уровне эмпатии, об уровне личности педагога, недвижимого любовью. Эмпатийные умения позволяют осуществлять общение, сочувствовать, сопереживать, вставать на позицию ученика, входить в его внутренний мир; изменяя направление устремлений.

Многие профессиональные ошибки часто происходят от недостатка трезвого взгляда на себя и непонимания уникальности каждого. Очень немногие педагоги связывают проблемы в общении с учениками с собственными недостатками.

В музыкальной педагогике не раз было отмечено, что основное качество преподавателя, индивидуально работающего с учеником в музыкально-исполнительском классе и имеющего самое тесное общение с обучаемым, «заключается в умении расположить к себе ученика, и… без дара снискать любовь последнего все остальные его таланты окажутся бесполезными» [3, 48]. От внутреннего состояния чистого намерения и понимания может появиться взаимность, в ученике может родиться ответ, который определит его дальнейшую мотивацию. Здесь уместно вспомнить крылатую фразу древнегреческого философа Ксенофонта: «Никто не может ничему научиться у человека, который не нравится». Можно добавить: которым не восхищаются и которому не верят.

В современной психологии понятие, обозначающее возникновение при восприятии человека человеком привлекательности одного из них для другого определяется как **аттракция (**«привлечение»).

**Интенциональный опыт** определяется направленностью и избирательностью интеллектуальной активности. В качестве интенций выступают: *предпочтения, убеждения, умонастроения* [15, 215]. Предпочтения здесь рассматриваются как «фатальный» выбор личностью определенной предметной области, средств ее изучения и т.д. Под умонастроениями понимаются переживания, возникающие в творческой деятельности, связанные с порождением идей. Из сказанного следует, что интенциональный опыт человека связан с формированием творческой интеллектуальной активностью личности педагога.

Одним из механизмов взаимопонимания является **каузальная атрибуция** (от лат. сausa – причина и attribuo – придаю, наделяю). Атрибуцией называется предписывание другому человеку мотивов поведения, личностных характеристик. В педагогической практике нередко бывают ситуации, когда учитель, не зная причин поведения ученика или зная их недостаточно, приписывает ему мотивы поведения либо исходя из самого себя и своего опыта, либо на основе сходства поведения с представителями его окружения. Например, ошибочно приписывая ученику какие-то отрицательные черты характера и промахи, педагог соответственно ведет себя так, что своим поведением провоцирует вести себя соответственно. Это отрицательно влияет на общение.

Д**ецентрация** выступает психологическим средством, позволяющим человеку принимать точку зрения другого, отойти от собственной эгоцентрической позиции. Достаточный уровень сформированности этого механизма дает возможность педагогу понять и признать, что учащиеся имеют свои интересы, желания, цели, точку зрения по тем или иным вопросам и что эти побуждения и точки зрения тоже могут быть верными. Следует особо подчеркнуть, что механизм децентрации созвучен принципу индивидуального подхода в обучении, являющемуся в музыкальной педагогике центральным. Индивидуальный подход – это особая область педагогического искусства, необходимое условие достижения разностороннего развития каждого ученика. Качество работы педагога-музыканта зависит от того, насколько глубоко проник он в сокровенные человеческие и музыкальные особенности учащегося, разобрался в особенностях психических свойств (темперамент, характер, способности), специфике протекания психических процессов, возрастных особенностях.

Коммуникативная сферапроявляется через вербальное и невербальное общение формами, характером, прочностью контактов, устанавливаемых человеком с другими людьми. Другими словами во внимание принимается все общение.

Трудность работы в том, чтобы личность ученика и работа в классе вошли в одно русло. Ценна способность к общению и чуткость к чужой душе, заинтересованность ею не для формального общения, а взаимодействия душ, которое одно только и может родить истинное творчество. Полнота охвата всей личности зависит от наблюдения за процессом изменения, умения действовать аналитически, делая из отрицательного положительное. Эти качества педагога незаменимы и подлежат развитию. Контакт может возникнуть только в искренности и чрезвычайно высоких требованиях к самому себе. В мировоззрении педагога должна быть эта качественность, бесстрашие, желание идти не конформистским путем. Для этого необходимо отказаться от самомнения, непогрешимости своих суждений, менять их в процессе работы и меняться самому. Считаем, что отношения должны быть просты и благородны, без несдержанности, раздражительности [13, 15-18].

Такая многогранная и многоступенчатая картина в деле преподавания и обучения в классе фортепиано. Фортепиано – это всегда трудно**[[2]](#footnote-2)**, поскольку инструмент не только трудоемкий, но и уникальный. «Фортепиано для меня... представляет собой в музыкальном отношении нечто цельное, всякий же другой инструмент, не исключая человеческого голоса, в музыкальном отношении все же только половина», - писал великий Н.Г. Рубинштейн [6, 170].

# Учитывая это, занятия в классе фортепиано должны иметь фактор особого мягкого введения в область овладения им, показывая, при каких условиях занятия могут иметь хороший результат, и, что всякая задача имеет решение. Оно [фортепиано] задает сложные вопросы, но именно когда трудно, тогда и происходит развитие: *слухового восприятия музыки, ассоциативного, образного мышления, усиление волевых и душевных качеств личности (поскольку воля[[3]](#footnote-3) и лень взаимозавиcимы), музыкального интеллекта[[4]](#footnote-4), повышение образовательного уровня, бэкграунда*.

# Думающие и неленивые студенты, имеющие определенные цели в профессии, желание развития понимают, что, владея фортепиано, они владеют миром, необъятным музыкальным космосом.

**Список литературы**

1. Баренбойм Л. За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. - Л.: Советский композитор, 1989. -368с.

2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М.: Изд. Институт психологии РАН, 1997. -352с.

3. Гретри А. Мемуары и очерки о музыке / А. Гретри. - М.: Музгиз, 1939.

4. Выготский Л С. Педагогическая психология / Л. Выготский; под ред. В. В. Давыдова. – М.: Астрель: Люкс, 2005.

5. Караяни А. Г- М.: Современный гуманитарный университет, 2002.

6. Куренкова Р.А. Эстетика.- М.: Владос - ПРЕСС, 2004. – 368с.

7. Маркевич, Д. Психологические факторы в фортепианном обучении / Д. Маркевич // Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике: сб. статей. - М.: Музыка, 1981. - С. 21-28

8. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983. – 498с.

9. Садыхова Г.А. Уроки фортепиано: учебн. пособие / Г. А. Садыхова. - Изд. 2-е, испр.- Владимир: Изд-во ВлГУ, 2014.- 366с.

10. Станкин, М.И. Психология общения: курс лекций / М. И. Станкин. - М.: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Издательство НПО «МОДЕК», 2000

11**.** Теплов Б.М. Избранные труды: в 2- х т. Т.1. –М.: Педагогика, 1985. -328с., ил.

12. Уроки Гольденвейзера. – М.: Классика - ХХI, 2009.- 248 с., ил.

13. Фейгин М.Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. - М.: Советский композитор, 1973.- 158с.

14. Фейгин М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. 2-ое изд. - М., 1975. 110с.

15. Харламов И.Ф. Педагогика. - М.: Высшая школа, 1990. – 576 с.

16. Холодная М.А. Психология интеллекта: парадоксы исследования. – Томск: Изд. Том.ун–та. М.: Барс, 1997. – 392с.

1. Уже И.С. Бах прекрасно знал особенности клавира и рассматривал клавир как универсальный инструмент. Он вводит в клавирную музыку элементы органного, скрипичного, вокального искусства. См.: Садыхова Г. А. Уроки фортепиано.- Владимир, 2014.[9,48]. [↑](#footnote-ref-1)
2. # Говоря об искусстве игры на фортепиано, важно отметить, что никакой звук не рождается вне личности, т.е. вне мироощущения. Сила, извлекающая тот или иной звук, рождается до звучания, она обусловлена мировоззрением души.

   [↑](#footnote-ref-2)
3. **Воля всегда определяется направлением нравственного содержания.** Воля всегда действенна по отношению к другим.

   Нравственность формирует волевое усилие**.** Безволие обнаруживается тогда, когда мы не можем сделать то, что требуется от нравственной личности. Ср.: Орлов Ю. М. Восхождение к индивидуальности. - М.: Просвещение, 1991[2, 87]. [↑](#footnote-ref-3)
4. Х. Гарднер в 1983 году выдвинул теорию мультиинтеллекта, в котором обосновал наличие музыкального мышления как самостоятельного вида мышления [6]. См.: Лучина. Коэффициент интеллекта (JQ) (введен позднее учениками Бине Штерном и Терменом) равен отношению биологического возрас­та к хронологическому в процентах, соответственно одаренность и отсталость располагаются на общей процентной шкале между среднестатистической нормой. См.: Обозов Н.Н*.* Психодиагностика личности. Часть 1. Сборник психологических тестов. СПб. 1998. С.14. [↑](#footnote-ref-4)