

Не На

Классические
и инновационные
методы преподавания
в российской
фортепианной
педагогике



МИНСК
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЧЕТЫРЕ ЧЕТВЕРТИ»
2013

УДК 781.7(510):[780.8:780.616.432]

ББК 85.315(5Кит)

НЗ8

Не На

НЗ8 Классические и инновационные методы преподавания в российской фортепианной педагогике / Не На. — Минск : Издательство «Четыре четверти», 2013. — 208 с. : ил.

ISBN 978-985-7058-09-9.

УДК 781.7(510):[780.8:780.616.432]

ББК 85.315(5Кит)

ISBN 978-985-7058-09-9

© Не На, 2013

© Оформление. ОДО «Издательство
“Четыре четверти”», 2013

Оглавление

Введение	5
ГЛАВА I Музыкальные традиции фортепианного обучения в России XIX в.–пп. XX в.	8
1.1. Зарождение фортепианной педагогики в России	8
1.2. Становление идейно-художественных приоритетов в музыкальной педагогике нач.–сер. XX в.	12
ГЛАВА II Традиционные и инновационные методы преподавания игры на фортепиано в начальных и базовых музыкальных учреждениях ...	31
2.1. Методика обучения игры на фортепиано в детской музыкальной школе (детской школе искусств)	32
2.2. Творческие принципы и компоненты инновационной педагогики в авторских школах игры на фортепиано	38
2.2.1. Методика обучения фортепианному мастерству А. Артоболевской	39
2.2.2. Авторская методика раннего музыкального развития «За роялем без слез» Т. Юдовиной-Гальпериной	42
2.2.3. Школа обучения игре на фортепиано А. Мыльникова «Рождение игрушки»	45

2.2.4.	Школа фортепианной педагогики Л. Баренбойма «Путь к музицированию»	49
2.2.5.	Интенсивная методика обучения игре на фортепиано Т. Смирновой	56
2.2.6.	Методика интенсивного комплексного образования пианистов А. И. Исенко	70
2.2.7.	Использование возможностей компьютерной программы «Софт Моцарт» для развития музыкальной грамотности начинающих музыкантов	75
ГЛАВА III	Традиционные и инновационные методы преподавания игры на фортепиано в средних и высших специальных учебных заведениях	85
	Заключение	95
	Список использованных источников	97
	Приложения	100

Введение

Достижения российской системы музыкального образования общепризнанны в мире. Высокий уровень исполнительской подготовки пианистов в российских учебных заведениях различных ступеней можно считать результатом развития исторически сложившихся традиций.

На протяжении полутора веков в России создается стройная система музыкального образования, которая содействует успешной подготовке молодых музыкантов. Так, например, профессиональное и предпрофессиональное музыкальное образование получают учащиеся в 5800 музыкальных школах и 260 средних и 50 высших музыкальных учебных заведениях. Такой масштабной сети государственных музыкальных учебных заведений не имеет ни одна страна.

Одной из особенностей музыкального образования в России является одновременное существование и развитие двух его основных ветвей: общего и профессионального. Это объясняется тем фактом, что, с одной стороны, музыкальное образование должно охватывать всех учащихся; с другой стороны, овладение музыкой как профессией требует усвоения значительного объема знаний, умений и навыков, а также ранней специализации. Содержание и формы профессионального музыкального образования существенно отличаются от содержания и форм общего музыкального образования, начиная с самого раннего этапа обучения. Это отличие определяется разными целями профессионального и общего обра-

зования: подготовка музыкантов-профессионалов — в первом случае и общемузыкальное и общекультурное развитие — во втором.

По специальности «Фортепиано» обучение в детских музыкальных школах начинается с 6–8-летнего возраста. Однако современные специальные методики позволяют учитывать возрастные особенности детей, делая возможным музыкальное образование с 3-летнего возраста. Уже в начальной школе обучение не сводится только к освоению музыкального инструмента. В школе искусств решаются комплексные задачи: общая музыкальная подготовка (музыкальная литература, сольфеджио), формирование технических навыков, развитие музыкального слуха.

В системе музыкального образования России четко прослеживается преемственная связь нескольких звеньев: музыкальной школы (школы искусств), среднего специального учебного заведения (колледжей) и вуза, каждое из которых является обязательной ступенью единого процесса профессиональной подготовки музыкантов. Данная система профессиональной подготовки сложилась еще в 20-е гг. XX в. и успешно функционирует до настоящего времени.

Для каждого уровня образования сформированы свои образовательные модели – цели, формы, методы, средства обучения и контроля, обучающая среда [8, С. 23]. В результате в музыкальные вузы поступают музыканты, имеющие среднее профессиональное музыкальное образование, базовые профессиональные знания, умения, навыки, значительный опыт концертных учебных и публичных выступлений, нередко являющиеся лауреатами российских и международных конкурсов.

За многие десятилетия существования отрасль музыкального образования накопила уникальный опыт подготовки специалистов-музыкантов. Однако анализ современно практики показывает, что в настоящее время в области музыкального обучения существуют две тенденции. Первая связана с разработкой новых методик и технологий образовательного процесса — педагогическими инновациями, вторая заключается в строгом следовании традиционным установкам. Очевидно, что в процессе совершенствования музыкального образования особое значение принадлежит обеим из обозначенных тенденций, т. к. эффективность внедрения новшеств обусловлена обязательным учетом накопленного педагогического опыта.

В данной монографии нами будут рассмотрены как традиционные, так и инновационные методы преподавания фортепианного мастерства на различных ступенях обучения. Мы считаем, что только сочетание этих двух направлений позволит российской педагогике сохранить высокопрофессиональные традиции музыкальной науки и исполнительства, преумножая имеющийся научно-творческий потенциал.

Глава I

Музыкальные традиции фортепианного обучения в России XIX в. – пп. XX в.

1.1. Зарождение фортепианной педагогики в России

Рассматривая прошлое российской фортепианной педагогики, можно обозначить несколько характерных периодов. Первый из них охватывает нач. XIX в. – 60-е гг. XIX в. В некоторых исследованиях это время называют начальным этапом обучения игре на фортепиано в России. Фортепиано, как музыкальный инструмент, было завезено в Россию из Западной Европы и постепенно распространилось в просвещенных кругах российского общества. В качестве учителей музыки часто выступали иностранцы (Дж. Фильд, А. Гензельт, А. Герке): они культивировали кантиленную манеру игры, что способствовало упрочению традиции «пения на фортепиано» в российской музыкально-инструментальной культуре. Иностранные педагоги на занятиях с учениками придерживались консервативных позиций: основной упор делали на пальцевой тренаж, чтение с листа и четырехручное ансамблевое музицирование. Говоря о фортепианной педагогике этого времени, нельзя не упомянуть имя А. Виллуана — учителя братьев Рубинштейн. Он отвергал стандартные методы обучения,

заботился об общемузыкальном развитии подопечных, закладывая «прочный фундамент в музыкальном искусстве — с какового было уже невозможно упасть» [11, С. 9].

Зарождение профессионального музыкального образования в России связано с именами Н. Г. Рубинштейн и А. Г. Рубинштейн, Т. Лешетицкого, А. Есипова, В. Сафонова и др. Их деятельность относится к 60-м гг. XIX в. – нач. XX в. В это время были открыты Санкт-Петербургская и Московская консерватории, что свидетельствовало о переходе музыкальной педагогики в России на профессиональный уровень.

Выдающимся педагогом этого времени был Антон Рубинштейн. Приоритетом для него было развитие творческого потенциала ученика, формирование фантазии, воображения, образного мышления, именно поэтому на занятиях использовались методы сравнений, поэтических ассоциаций, параллелей и т. п. Работая с одаренными учениками, Рубинштейн строил уроки так, чтобы исключить копирование его манеры игры, направляя музыкантов на самостоятельные поиски. Поощряя импровизацию, он в то же время был придирчив в отношении авторского текста, требовал безукоризненности в исполнении классики. Современники и ученики вспоминали, что он придерживался авторитарной манеры преподавания.

Николай Рубинштейн вошел в историю фортепианной музыки не только в качестве выдающегося педагога-пианиста, но и умелого воспитателя молодежи. Прочные контакты с учениками позволяли педагогу оказывать на них всестороннее воздействие. Учащи-

еся должны были проникнуться мыслью, что профессионализм — это не столько виртуозно-техническое мастерство, сколько система морально-этических, духовных ценностей. Настоящего музыканта должно выделять особое, ответственное отношение к делу, отличающее художника от ремесленника. Такой подход был принципиально новым явлением в эпоху преимущественного пальцевого тренажа.

Важную роль Н. Рубинштейн отводил специальным знаниям учащегося. Молодые музыканты, по его убеждению, должны были овладевать различными знаниями по истории и теории музыки, гармонии, анализу музыкальных форм и т. д. Рубинштейн не проявлял видимой склонности к поэтическим аналогиям и ассоциациям, к красивым «программам», призванным стимулировать фантазию и воображение ученика; он предпочитал опору на знания, которые в сочетании с интуицией и «музыкальным чувством» должны были обеспечивать нужные творческие результаты. В отличие от своего брата, заражавшего учеников яркими эмоциями, Николай Рубинштейн делал ставку на знание и понимание, на метод «от мысли к чувству».

Среди примечательных фигур, выделявшихся во второй стадии становления и развития фортепианной школы в России, был Т. Лешетицкий. Его педагогические приоритеты, взгляды и установки в основном совпадали с творческими идеалами Николая Рубинштейна. Для него был характерен постоянный интерес к содержанию, формам и организации самостоятельной работы учащихся. Он критиковал малопродуктивные, бессистемные тренировки учащихся-

ся, настаивая на рационально структурированных, целенаправленных, умело организованных занятиях. Методы работы Лешетицкого широко использовались его учениками и продолжателями, в первую очередь А. Н. Есиповой.

Великим музыкантом и преподавателем, но очень сложным человеком был В. И. Сафонов, класс которого окончили Н. Метнер, А. Скрябин, Е. Гнесина и др. Деспотичный, жесткий, невыдержанный в общении, Сафонов обладал особым дарованием — мог ставить профессиональные «диагнозы» и находить оптимальные пути развития учеников. Будучи приверженцем разнообразных упражнений для пальцев, Сафонов одновременно требовал, чтобы они исполнялись красивым фортепианным звуком, добываясь многообразия нюансировки. «Ухо исполнителя должно быть строгим контролером его действий на клавиатуре» [18, С. 116], — учил он.

Говоря об этой стадии развития российской фортепианной педагогики, можно отметить, что в это время на авансцену музыкальной культуры заступает целая плеяда выдающихся мастеров, которыми вырабатываются закономерности преподавания, активно воплощающиеся в дальнейшем. В музыкальной практике братьев Рубинштейн, Сафонова, Лешетицкого, Есиповой были определены идейно-художественные приоритеты, на которые равнялись последующие поколения российских музыкантов.

1.2. Становление идейно-художественных приоритетов в музыкальной педагогике нач.-сер. XX в.

Утверждение системы эстетических и педагогических принципов в российской фортепианной педагогике связано с именами К. Игумнова, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, С. Фейнберга и Л. Николаева. Период 20–30-ые – 50–60-ые гг. XX в. занимает кульминационное место в истории обучения игре на фортепиано. Великие педагоги, обладающие индивидуальностью и своеобразием педагогической стилистики и художественно-эстетических принципов, смогли сформировать идею единой российской школы фортепианного мастерства.

Константин Николаевич Игумнов (1873–1948)

Одним из авторитетнейших представителей российской педагогики XX в. был К. Н. Игумнов. Он учился в Московской консерватории у А. И. Зилоти, Н. С. Зверева, П. А. Пабста, С. И. Танеева, В. И. Сафонова, но никогда не принадлежал к пианистам-виртуозам. В его исполнении привлекало совсем другое: искренность чувств и необыкновенная простота, простота в высшем ее понимании.

Константин Николаевич Игумнов в течение почти 50 лет (с 1899 по 1948 гг.) являлся профессором Московской консерватории, дав начало целому направлению фортепианной педагогики, которое так и называют «игумновским». Он воспитал в об-

щей сложности свыше 500 учеников, среди которых такие выдающиеся музыканты разных поколений, как Н. Орлов, И. Добровейн, Л. Оборин, Я. Флиер, М. Гринберг, Я. Мильштейн, А. Бабаджанян, Б. Давидович, Н. Штаркман и др.

Он неоднократно высказывался о роли и функциях музыканта-исполнителя: педагог считал исполнителя сотворцом и творческим единомышленником композитора. Поэтому принципиальной задачей исполнителя, по его мнению, является возможность адекватно расшифровать нотный текст, максимально воплотить авторский замысел. Импровизационность в игре пианиста может иметь место, но лишь при наличии глубоко продуманной интерпретаторской концепции.

Большое значение Игумнов уделял работе ученика над музыкальным материалом, освоение которого обязательно должно проходить от целого к деталям, а не наоборот.

Он никогда не подменял подлинное воспитание ученика «натаскиванием», говоря, что «начинка рано или поздно все равно вывалится» [12, С. 142]. Н. Л. Штаркман, поступивший в класс Игумнова в 1944 г., в последний период жизни и творчества профессора, вспоминает, что за три с половиной года занятий с ним было пройдено большое количество произведений, но работа над многими из них не доводилась до конца. Игумнов не занимался мелочной отделкой произведений, как говорят исполнители, не «вылизывал» репертуар. Он стремился успеть подготовить Штаркмана к самостоятельному концертному выступлению [23].

Одно из основных выразительных средств для педагога Игумнова — интонация. Талант исполнителя должен проявляться в способности передать «сокровенный» смысл и внутреннюю экспрессию интонации, не прибегая к сценической фальши, наигрышу, искусственности в любых ее проявлениях. «Мысли и чувства артиста должны течь как вода из чистого родника», — учил он [12, С. 154]. Эстетическим принципам Игумнова противоречили и силовая манера игры, стук по клавишам, не верно выбранная тембродинамика. Он, по воспоминаниям Я. И Мильштейна, органически не выносил чисто виртуозной, бессодержательной, быстрой и громкой игры. «Громкая игра, — говорил Константин Николаевич, — признак пустоты» [12, С. 44]. От всех учеников К. Н. Игумнов требовал при работе над любым произведением подходить к нему «изнутри». Это означало, что цель занятий не тренировка пальцев, а тренировка слуха и внимания. «Тренировать ухо гораздо сложнее, труднее, чем тренировать пальцы [12, С. 147].

Конечно, мы не можем не упомянуть об известной консервативности пристрастий и вкусов мастера. Его художественно-ценностные предпочтения составляла классическая и романтическая музыка, а музыку французских импрессионистов (Равеля, Дебюсси) и современников Игумнов относил к категории «модернистов».

Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961)

Уникальность личности Александра Борисовича прослеживается сразу по нескольким направлениям: разносторонности его деятельности (компози-

тор, пианист, педагог, редактор, ученый-искусствовед, публицист, общественный деятель), причем в каждой из этих сфер он действовал чрезвычайно активно; творческому и педагогическому долголетию — он прожил 86 лет, из которых 55 лет был профессором Московской консерватории, а общий педагогический стаж его составлял 71 год; наконец, по невероятной широте, богатству и разнообразию творческих контактов. В юности он был знаком с П. И. Чайковским и слушал игру А. Рубинштейна; Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, С. И. Танеев, В. И. Сафонов, А. С. Аренский, А. И. Зилоти были его учителями и впоследствии друзьями; С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз — коллегами-ровесниками. Конечно, такое богатство профессиональных контактов оказывало огромное влияние на содержание педагогической деятельности А. Б. Гольденвейзера.

Среди его учеников (которых в целом более 200) — такие выдающиеся музыканты, как С. Е. Фейнберг, Г. Р. Гинзбург и Я. Р. Гинзбург, Д. Б. Кабалевский, Д. Д. Благой, Т. П. Николаева, А. А. Николаев, Л. Н. Берман, Д. А. Башкиров, Р. В. Тамаркина и мн. др.

А. Б. Гольденвейзер учился, как и К. Н. Игумнов, у А. И. Золоти и П. А. Пабста по фортепиано, у В. И. Сафонова по камерному ансамблю и у С. И. Танеева по теории и композиции и также был удостоен по окончании консерватории золотой медали. Как и Игумнов, Гольденвейзер не отличался пианистической виртуозностью. Его игра привлекала строгой