О.В. АНДРИАНОВА
(Брянск)

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ШКОЛЫ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ В ВУЗЕ

Описывается один из наиболее эффективных путей профессиональной подготовки учителя музыки в вузе, систематизации и уточнения педагогических принципов, лежащих в основе обучения будущих профессионалов, с целью развития творческого потенциала будущего учителя, а также выработки у него готовности к инструментальному исполнительству как неотъемлемой части его профессиональной деятельности.

Ключевые слова: *дидактические принципы, русская фортепианная школа, учитель музыки, инструментально-исполнительская подготовка, мастера русской пианистической школы, музыкальное исполнительство.*

Личности педагога, деятельность которого складывается из определенных операций, направленных на передачу обучающимся собственных знаний и умений, отводится сегодня первостепенная роль. Тем более значима деятельность педагога, способного на такую организацию занятий, которая создавала бы необходимые условия для развития самостоятельности, индивидуальности и творческой активности ребенка. Инструментально-исполнительская деятельность является неотъемлемой частью педагогического творчества учителя музыки, роль живого инструментального исполнения не только способствует стимулированию развития эмоционально-образного мышления, но и поднимает авторитет педагога-музыканта в целом.

Формирование навыков инструментального исполнительства будущих учителей музыки базируется на дидактике ведущих педагогов русской фортепианной школы, их деятельность ярко демонстрирует единство общей и музыкальной педагогики, так как основывалась на схожести их идей. Соответствие основных идей российской фортепианной педагогики главным направлениям развития общей педагогики позволило педагогам-исследователям музыкально-педагогических концепций А.Б. Гольденвейзера, К.Н. Игумнова, Г.Г. Нейгауза, Л.В. Николаева, С.Е. Фейнберга глубоко изучить их педагогические принципы и составить широкое представление о сложившихся на этой основе традициях русской фортепианной школы (Я.Я. Бирзкопс, С.В. Егорова, К.А. Кравченко, Е.Н. Федорович, Т.А. Хлудова, Г.М. Цыпин и др.).

Наибольший интерес, на наш взгляд, представляет трактовка принципов русской фортепианной школы Г.М. Цыпина, Е.Н. Федорович, К.А. Кравченко. Так, в исследованиях Г.М. Цыпина речь идет о сбалансированном сочетании обучения и развития. В опоре на прошлое клавирно-фортепианной культуры, связанной с музыкально-воспитательными, образовательными и просветительскими функциями обучения на клавишных инструментах [9], педагог-ученый впервые провозгласил, научно обосновал и экспериментально проверил теорию развивающего обучения в музыкально-исполнительских классах. Осуществление развивающего обучения обусловлено, по его мнению, специальной целью – развитием учащегося-музыканта, т.е. формированием его музыкальных способностей, профессионально-интеллектуальных качеств и свойств.

Г.М. Цыпин наряду с традиционно развиваемыми музыкальными способностями обучающихся особо выделил их художественно-мыслительное развитие, утверждая, что «интерпретация музыки как процесс <…> открывает <…> возможности для широкого и многогранного музыкально-интеллектуального развития ученика» [10, с. 9]. Вслед за выдающимися мастерами русского фортепианного искусства ученый-педагог выразил убеждение, что недооценка познавательной стороны урока в музыкально-инструментальной педагогике приводит к недостаткам в профессионально-интеллектуальном развитии учащихся. Поэтому, по его мнению, необходима реализация принципов развивающего обучения, которые требуют:

- «увеличения объема используемого в занятиях учебного материала, расширения репертуарных рамок учащихся за счет обращения к возможно большему количеству музыкальных произведений, большему кругу художественно-стилевых явлений;
- ускорения темпов прохождения определенной части учебного материала <…> отказа

© Андрианова О.В., 2017

от непомерно удлиненных, растянутых сроков работы над учебным репертуаром;

• углубления теоретической емкости, насыщенности занятий в исполнительском классе»;

• формирования «умственной самостоятельности и творческой инициативы» у обучающихся [9, с. 361].

Обратимся теперь к исследованиям Е.Н. Федорович и К.А. Кравченко и представим их трактовку дидактических принципов русской фортепианной школы (см. табл. ниже).

Как видим, оба автора отмечают необходимость опоры практической деятельности на глубокие теоретические знания, подчинение технических средств воплощения художественному образу произведения, интеллектуальное развитие обучающихся с учетом их индивидуальных особенностей, воспитание самостоятельности, познавательной деятельности и творческой активности. Следует отметить, что в основу исследования К.А. Кравченко положены основные подходы фортепианной педагогики советского периода к музыкальному образованию детей, фундаментом которого являются основные принципы советской педагогики [2].

Наиболее близки к проблеме нашего исследования разработки Е.Н. Федорович, т.к. в них осуществлено детальное изучение взаимосвязи общей педагогики и педагогики профессионального музыкального образования в России, определена система дидактических принципов данного образования и выявлена возможность их реализации в исполнительской подготовке учителей музыки. Для этого разработана «прогностическая модель» такой подготовки, базирующаяся на опыте отечественной фортепианной педагогики. Мы принимаем за основу итоговые теоретические положения исследований Е.Н. Федорович и опираемся на них в наших разработках [7].

Проведенный анализ позволяет утверждать, что в исследованиях всех трех авторов (Г.М. Цыпин, Е.Н. Федорович и К.А. Кравченко) наблюдается логическое единство принципов общей и музыкальной педагогики, рассмотрение их как музыкально-дидактических, т.е. связанных собственно с процессом обучения игре на музыкальном инструменте. Выявление данных принципов означает наличие в теории художественной педагогики обоснованных путей реализации педагогического опыта отечественной фортепианной школы.

Вместе с тем механизм внедрения этих теоретически обоснованных путей в практику инструментально-исполнительской подготовки учителя музыки не нашел достойного отражения в данных и последующих исследованиях. Это послужило поводом для рассмотрения принципов русской фортепианной школы на примере педагогического наследия Л.В. Николаева, А.Б. Гольденвейзера, К.Н. Игумнова, С.Е. Фейнберга, Г.Г. Нейгауза с целью их оптимизации в процессе подготовки учителя музыки в вузе.

Поскольку речь идет о путях трансляции этого наследия в практику подготовки вышеназванных специалистов, то из всех музыкально-дидактических принципов, широко применяемых педагогической наукой, мы выделили те, которые наиболее ориентированы на организацию данного процесса. Вместе с тем мы внесли в них некоторые изменения, имея в виду отражение ими единства общей и музыкальной педагогики. В результате получился перечень следующих принципов:

Дидактические принципы русской фортепианной школы в трактовке Е.Н. Федорович и К.А. Кравченко

Е.Н. Федорович	*К.А. Кравченко*
Принципы	
– движения от внутреннего к внешнему, от художественного образа произведения к техническим средствам его воплощения; – интеллектуализации; – осознанности процесса освоения музыкального произведения и его исполнения; – активизации познавательной деятельности; – самостоятельности; – индивидуализации; – сотрудничества; – нравственной направленности обучения игре на музыкальном инструменте.	– научности обучения; – связи теории с практикой и применения на практике знаний и навыков, приобретенных в процессе учебно-воспитательной работы; – сознательности, активности, наглядности, доступности, прочности; – воспитывающей сущности обучения; – систематичности; – учета возрастных особенностей обучающихся; – индивидуализированного подхода к каждому ученику.

– сознательности и активности обучения (активизации творческих возможностей обучающихся);

– звуковой наглядности;

– движения от внутреннего к внешнему, от художественного образа к техническим средствам его воплощения;

– доступности;

– природосообразности;

– индивидуализации;

– сотрудничества.

Несмотря на то, что каждый из вышеназванных представителей русской фортепианной школы шел своей профессиональной дорогой, их методологические подходы к обучению пианиста во многом были схожи и носили развивающий характер, который педагог-ученый в области профессионального музыкального искусства Г.М. Цыпин определил как ведущий в подготовке музыканта-исполнителя. На основании этого можно утверждать, что единодушие мастеров русской фортепианной школы характеризует фортепианную педагогику как единую систему теории и практики преподавания и позволяет говорить о технологичности данного процесса.

Дидактические идеи корифеев школы исполнительства основывались на едином понимании главной задачи преподавателя по музыкальному инструменту, состоящей в том, чтобы раскрыть перед учащимся всю значимость своей художественно-творческой деятельности как исполнителя и педагога, вытекающую из высокой поэтической роли музыки в общественной жизни, научить его работать над собой и над произведением.

«В области музыкального исполнительства, – говорил Л.В. Николаев, – учитель должен дать ученику основные общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи» [5, с. 22]. В педагогических трудах Г.М. Цыпина тоже подчеркивается важность «такой работы с материалом, при которой с максимальной полнотой проявились бы самостоятельность, творческая инициатива учащегося-исполнителя» [9, с. 144]. Суть данного принципа состоит в отходе от пассивных, механических способов обучения, в активизации мыслительной и познавательной деятельности учащегося, его творческих возможностей.

Мы определили данный принцип так, как это принято в общей педагогике: *принцип сознательности и активности обучения*. Однако, учитывая специфику музыкально-исполнительской деятельности, несколько видоизменили его трактовку. В аспекте подготовки учителя музыки к профессиональной деятельности он заключается в активизации творческих возможностей обучающихся, т.е. в целенаправленном активном восприятии изучаемого материала, его осмыслении, творческой переработке и применении в самостоятельной работе.

В основе деятельности вышеназванных педагогов-пианистов лежало стремление научить своих учеников пониманию музыки в широком смысле и исходящим отсюда исполнительским задачам. Идеалом для них было воспитание пианиста-исполнителя, который обладал бы глубиной и широтой композиторского мышления. Задача педагога состояла лишь в том, чтобы помочь учащемуся приобрести определенные знания, сформировать принципы, необходимые для его дальнейшей самостоятельной работы, научить его обходиться без педагога в процессе своей практической деятельности. По глубокому убеждению корифея исполнительской педагогики С.Е. Фейнберга, лишь то исполнение является правдивым, в котором индивидуальность исполнителя освещена светом композиторского замысла [6].

В реализации принципа сознательности и активности обучения примечателен взгляд профессора Московской консерватории, педагога-ученого К.Н. Игумнова на аналитическую работу. Он полагал, что чрезмерное углубление в анализ музыкального произведения (особенно на ранних стадиях разучивания) может в дальнейшем повлечь за собой расчлененное, схематичное исполнение [3]. Важность принципа сознательности и активности обучения подтверждает также мнение одного из основателей русской школы пианизма А.Б. Гольденвейзера, который подчеркивал значение посредника-исполнителя, справедливо отводя важное значение вопросу анализа авторского текста [1].

Итак, принцип сознательности и активности обучения в педагогике мастеров русской фортепианной школы проявлялся в умении исполнителя осознанно постигать нотный текст, видеть в нем те детали, которые вложил в него композитор для передачи музыкального образа и содержания произведения. Определив направление дальнейшей работы учащегося, педагог тем самым позволял ученику проявить активность и самостоятельность в изучении произведения, самостоятельно осознать его художественную ценность.

Реализация педагогического процесса мастерами русской фортепианной школы базировалась на ряде других дидактических принципов. Например, широко используемый в педагогике принцип *наглядности* приобретал в их творчестве несколько другую окраску в силу специфики музыкальной деятельности, поэтому нам видится необходимым обозначить его как *принцип звуковой наглядности*. Специфика профессии музыканта-исполнителя такова, что требует ежедневных занятий на инструменте. Исполнитель имеет дело не только с освоением знаний, но и с выработкой навыков.

Реализуя принцип звуковой наглядности, мастера русской фортепианной школы исходили из предпочтения живого артистического показа сухому словесному объяснению. Все они были прекрасными концертирующими исполнителями и обладали, по свидетельству учеников, поистине энциклопедическими знаниями. Звуковая наглядность педагогики русской фортепианной школы заключалась в умении исполнять произведение каждый раз с такой свежестью, как будто оно исполняется впервые, как бы рождать его заново с органическим ощущением музыки, художественной правды. А.Б. Гольденвейзеру не составляло труда знакомить своих учеников с различными толкованиями текста, вариантами исполнения того или иного произведения на основе звуковой наглядности. Таким образом, А.Б. Гольденвейзер приучал своих учеников к тщательному анализу произведения, который позволял увидеть в тексте то, что имеет значение для создания музыкального образа. Фундаментом воспитания художественных вкусов своих учеников А.Б. Гольденвейзер считал постоянные беседы об искусстве, творчестве композиторов, стилях и содержании музыки, обмен мнениями в отношении того или иного исполнения и, конечно же, наглядность – живое, всегда очень колоритное иллюстрирование.

Занимаясь с учениками на уроке, иллюстрируя свои требования относительно исполнения, всемирно известный музыкант и педагог Г.Г. Нейгауз, например, каждый раз раскрывал новые и новые грани содержания, трактовки и исполнения произведения, тем самым пробуждая у своих учеников все больший интерес [4].

Таким образом, принцип звуковой наглядности мастеров русской фортепианной школы заключался в постоянном использовании в их педагогической практике иллюстрирования, т.е. живого исполнения музыкального произведения. Словесное объяснение всегда подкреплялось профессиональным исполнением, что делало их требования к обучающемуся в отношении исполнения произведения более доступными.

Анализируя деятельность крупнейших представителей отечественной фортепианной школы, нетрудно заметить, что отправной точкой обучения они видели художественное содержание произведения. Вместе с тем передача художественного содержания зависит от технической «оснащенности» исполнителя, его исполнительских знаний, умений и навыков. В связи с этим в педагогическом творчестве представителей русской фортепианной школы ясно прослеживался *принцип движения от внутреннего к внешнему,* устанавливающий взаимосвязь технических навыков и художественного содержания. Понятие «техника», по их мнению, охватывает все стороны исполнительства, а не является синонимом беглости пальцев. Г.Г. Нейгауз подчеркивал диалектическую взаимосвязь работы над техникой и работы над музыкально-поэтическим содержанием, что подтверждает необходимость реализации принципа движения от внутреннего к внешнему [4].

Знаменитый представитель отечественной фортепианной педагогики начала XX в. Л.В. Николаев говорил по этому поводу: «Спор о том, какая линия работы важнее – техническая или художественная, – нелеп. Только соединение той и другой может привести к ценным результатам. Техническое мастерство – только средство, но средство необходимое. Выявление художественных намерений есть цель, но она достигается лишь постольку, поскольку имеются для нее средства. Первое без второго бесцельно, второе без первого неосуществимо. Конечно, понятие “техника” охватывает все стороны исполнительства, а не является “синонимом беглости”» [5, с. 24].

Сам Л.В. Николаев не обладал заметной природной виртуозностью. Ему постоянно приходилось задумываться над двигательными проблемами, искать способы и приемы работы. Поэтому он всегда знал, как с имеющимся минимумом музыкальных данных достигнуть максимальных результатов. Вместе с тем, добиваясь отточенности пианистических движений, Л.В. Николаев требовал от своих учеников предельной осмысленности звучаний. Он не разделял бытовавшего в 1930-е гг. мнения о том, что ни к чему специально заниматься техническими проблемами, достаточно лишь исполнить произведение художествен-

но ясно, а техническое совершенство появится само, и условно делил самостоятельную работу на техническую и художественную. Вместе с тем он всегда направлял изучение технических элементов таким образом, чтобы они могли быть применены в художественном исполнении.

Как известно, максимальная результативность обучения достигается в том случае, если при организации его процесса учитываются реальные возможности учащегося, уровень развития его познавательной сферы, создаются условия, стимулирующие желание преодолеть трудность, пережить радость успеха, достижения. Данный подход обусловлен в педагогике *принципом доступности* и трактуется как использование в процессе обучения понятных, доступных в силу интеллектуальных и возрастных особенностей методов обучения. В педагогическом творчестве всех мастеров русской фортепианной школы значительная роль отводилась достижению доступности элементов фортепианной техники. Каждый из них имел свою методику в данном направлении, основанную на аналитической работе в поиске подходящих способов преодоления технических трудностей.

В связи с этим надо отметить взаимосвязь данного принципа с *принципом природосообразности.* Его корни уходят в педагогику XVI–XVII вв., где этот принцип был впервые провозглашен и широко использовался Я.А. Коменским. В своей «Великой дидактике» он утверждал, что человек – это часть природы и должен воспитываться согласно ее законам. Данное утверждение Я.А. Коменского привело нас к мысли о необходимости рассмотрения природосообразности как ведущего принципа подготовки, связанного с учетом природных особенностей исполнителя и позволило говорить о необходимости реализации данного принципа в процессе инструментальной подготовки будущего учителя музыки. Данный принцип в педагогике мастеров русской фортепианной школы заключался в поиске удобных для исполнителя игровых движений в связи с его индивидуальными, данными от природы физиологическими особенностями, позволяющими сделать наиболее эффективным процесс технического освоения произведения.

В современной педагогике широкое распространение получил принцип соответствия обучения индивидуальным особенностям обучаемых, или *индивидуализации*. Суть его заключается в изучении и учете всего комплекса индивидуальных особенностей учащихся, анализа системы сложившихся отношений и тех многообразных условий, в которых происходит формирование личности. Не является исключением и музыкальная педагогика. Принцип индивидуализации неоднократно упоминался в исследованиях российских ученых (К.А. Кравченко, Е.Н. Федорович, Т.А. Хлудова, Г.М. Цыпин). Однако для фортепианной педагогики он особенно значим, т.к. инструментально-исполнительская подготовка носит индивидуальный характер.

Вопросы индивидуализации представителями русской фортепианной школы связывались в первую очередь с взаимоотношениями «учитель – ученик», куда входили учет педагогом индивидуальных особенностей характера, уровня культуры, музыкальных возможностей учащихся и поиск в связи с этим наилучших форм обучения. Являясь одним из центральных дидактических принципов, он позволяет воспитывать музыкантов с индивидуально-творческой манерой исполнения и способствует повышению эффективности данного процесса.

Как отмечалось выше, педагогика выдающихся представителей русской фортепианной школы носила гуманистический характер. Из этого проистекает один из наиболее значимых принципов процесса инструментально-исполнительской подготовки – *принцип сотрудничества*. Данный принцип является производным от личностно ориентированной, гуманной педагогики, для которой характерны уважение к личности обучающегося, соучастие и поддержка в решении поставленных задач, субъект-субъектное взаимодействие в учебно-воспитательном процессе. В педагогической деятельности Л.В. Николаева, К.Н. Игумнова, А.Б. Гольденвейзера, С.Е. Фейнберга и Г.Г. Нейгауза данный принцип играл весьма значительную роль.

Особую важность принцип сотрудничества имеет в профессиональной подготовке современного учителя музыки, т.к. способствует реализации компетентностного подхода к профессиональному становлению специалиста. Несомненна тесная взаимосвязь данного принципа подготовки учителя музыки с развитием самостоятельности и активности обучающегося, а также с индивидуализацией процесса его формирования как педагога-исполнителя.

Таким образом, можно констатировать, что уточненные и дополненные нами дидак-

тические принципы русской фортепианной школы носят универсальный характер и могут служить базой профессиональной подготовки учителя музыки в вузе, т.к. способствуют трансляции наследия отечественных педагогов-пианистов в практику подготовки школьного учителя музыки, направлены на развитие творческого потенциала будущего учителя, а значит, на выработку у него готовности к инструментальному исполнительству как неотъемлемой части его профессиональной деятельности, трактуются на основе тесного единства общей и музыкальной педагогики.

Список литературы

1. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве: сб. ст. / сост. Д. Благой. М.: Музыка, 1975.
2. Кравченко К.А. Индивидуальное обучение в фортепианных классах общеобразовательной школы: дис. … канд. пед. наук. М., 1970.
3. Мильштейн Я.И. К.Н. Игумнов о мастерстве исполнителя. М.: Сов. музыка, 1959.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / ред. Д.В. Житомирский. М.: Музыка, 1982. 4-е изд.
5. Николаев А.Г. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М.: Музыка, 1980.
6. Фейенберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969.
7. Федорович Е.Н. Педагогическое наследие крупнейших российских пианистов и его роль в современном музыкальном образовании: дис. … д-ра пед. наук. М., 1977.
8. Хлудова Т.А. О педагогике Г.Г. Нейгауза // Вопросы фортепианного исполнительства. М.: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 167–201.
9. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988.
10. Цыпин Г.М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки: автореф. дис. … д-ра пед. наук. М., 1978.
11. Челышева Т.В. Непрерывное художественное образование как целостная образовательная система: дис. … д-ра пед. наук. М., 2003.
12. Шацкий С.Т. Педагогические сочинения: в 4 т. М.: Просвещение, 1964. Т. 3.
13. Шульпяков О.Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Л.: Музыка, 1973.

* * *

1. Gol'denvejzer A.B. O muzykal'nom iskusstve: sb. st. / sost. D. Blagoj. M.: Muzyka, 1975.
2. Kravchenko K.A. Individual'noe obuchenie v fortepiannyh klassah obshheobrazovatel'noj shkoly: dis. … kand. ped. nauk. M., 1970.
3. Mil'shtejn Ja.I. K.N. Igumnov o masterstve ispolnitelja. M.: Sov. muzyka, 1959.
4. Nejgauz G.G. Ob iskusstve fortepiannoj igry: zapiski pedagoga / red. D.V. Zhitomirskij. M.: Muzyka, 1982. 4-e izd.
5. Nikolaev A.G. Ocherki po istorii fortepiannoj pedagogiki i teorii pianizma. M.: Muzyka, 1980.
6. Fejenberg S.E. Pianizm kak iskusstvo. M.: Muzyka, 1969.
7. Fedorovich E.N. Pedagogicheskoe nasledie krupnejshih rossijskih pianistov i ego rol' v sovremennom muzykal'nom obrazovanii: dis. … d-ra ped. nauk. M., 1977.
8. Hludova T.A. O pedagogike G.G. Nejgauza // Voprosy fortepiannogo ispolnitel'stva. M.: Muzyka, 1965. Vyp. 1. S. 167–201.
9. Cypin G.M. Muzykant i ego rabota: problemy psihologii tvorchestva. M.: Sov. kompozitor, 1988.
10. Cypin G.M. Problema razvivajushhego obuchenija v prepodavanii muzyki: avtoref. dis. … d-ra ped. nauk. M., 1978.
11. Chelysheva T.V. Nepreryvnoe hudozhestvennoe obrazovanie kak celostnaja obrazovatel'naja sistema: dis. … d-ra ped. nauk. M., 2003.
12. Shackij S.T. Pedagogicheskie sochinenija: v 4 t. M.: Prosveshhenie, 1964. T. 3.
13. Shul'pjakov O.F. Tehnicheskoe razvitie muzykanta-ispolnitelja. L.: Muzyka, 1973.

Didactic principles of the Russian piano school as a pedagogical basis of music teacher training at higher schools

The article deals with the most effective ways of training of music teachers at higher schools, systematization and refinement of the pedagogical principles which are the grounds for training of future professionals, with the purpose of development of the creative potential of future teachers, as well as the development of readiness for instrumental music performance as an integral part of his professional activity.

Key words: *didactic principles, Russian piano school, music teacher, instrumental and performing training, masters of Russian piano school, music performance.*

(Статья поступила в редакцию 24.04.2017)