

А. А. АРТОБОЛЕВСКАЯ

**Первая
встреча
с
Музыкой**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



А.А. АРТОБОЛЕВСКАЯ

**Первая
встреча
Музыкой**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ
ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ



ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ
ПЕДАГОГА-ПИАНИСТА
С ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО
И МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО
ВОЗРАСТА

МОСКВА
- СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР -
1986

Рецензент доктор искусствоведения

Я. И. МИЛЬШТЕЙН

*Подготовил к изданию
ЮОЗАС ЧЕЛКАУСКАС*

Редакция выражает свою благодарность музыковедам Евгению Гулянци, Василию Павлову и педагогу Ларисе Пашановой за помощь в работе над рукописью.

*Иллюстрации художника
В. ВЕЙЦЛЕРА*

Нет на свете более тяжелого и напряженного труда, чем обучение в годы детства, отрочества и ранней юности.

В. А. Сухомлинский

Анна Даниловна Артоболевская

Талантливая пианистка, замечательный музыкант Анна Даниловна Артоболевская свою жизнь посвятила педагогике. «Мне еще не было шестнадцати лет, — вспоминает она, — когда я начала преподавать». Имя ее известно не только у нас в стране, где из самых отдаленных мест везут и везут к ней родители своих ребятшек. (Анна Даниловна говорит: «Мечтой моей жизни является проникновение музыки в самые глухие места») А. Д. Артоболевскую знают, высоко чтут ее удивительный педагогический дар и за рубежом. О ней говорят с почтением и любовью, с признательностью и уважением, с удивлением и преклонением. Поражает всех то, как быстро и легко начинают играть у нее малыши, причем не только специально отобранные таланты, но и обычные наши дети. На ее уроках кажется, что она «колдует», заговаривает словом, мягкостью, движением; ничего особенного она еще не сказала, не сделала, а дети уже увлечены музыкой, дети играют. Ответ на это дает сама Анна Даниловна: «Начиная музыкальное воспитание ребенка, мы должны помнить, что мир музыкальных звуков — это та особая стихия, в которую погружать ребенка надо незаметно и радостно, а не вталкивать его насильно, называя это „учить музыке“». И далее: «Постарайтесь околдовать ребенка музыкой, как интересной сказкой, не имеющей конца»¹.

В числе к Артоболевской ее бывший ученик, а ныне известный советский композитор Сергей Слонимский пишет: «Музыка никогда не была у Вас школьной задачей или сухой тренировкой техники. И почему-то при этом 99 процентов Ваших ребят — редкие виртуозы с блестящей техникой. А как Вы научили меня читать ноты — ей-богу, не помню. Кажется, это было раньше буква. Но это не так, а только кажется, потому что было интереснее букваря...»². Говоря о редких виртуозах с блестящей техникой, С. Слонимский не преувеличивает. Более двадцати учеников Анны Даниловны — лауреаты всесоюзных и международных конкурсов и среди них шестикратный лауреат Алексей Наседкин, трехкратные лауреаты Любовь Тимофеева, Алексей Любиков, двухкратные Татьяна Федькина, Евгений Королев и, наконец, получивший свою вторую и высшую награду лауреат VII Международного кон-

курса имени П. И. Чайковского Владимир Овчинников.

Говорят, что главный секрет успеха в одержимости и безграничной преданности тому делу, которому человек посвящает себя. Но одержимость — это спутник таланта. О таланте пианистки Артоболевской свидетельствуют многие выдающиеся мастера музыкальной культуры. Д. Д. Шостакович в своем отзыве писал: «Анна Даниловна Артоболевская мне хорошо известна как отличный, высококультурный музыкант, как ярко одаренная пианистка, как замечательный вдумчивый педагог». Выдающийся советская пианистка М. В. Юдина, ее педагог по Ленинградской консерватории, отмечала: «Анна Даниловна Карпека-Артоболевская... всегда глубоко удовлетворяла как меня, так и музыкальную общественность своим отличным пианистическим уровнем, большой широкой обшей музыкальной культурой... и чрезвычайно активным и проинициативным отношением к делу».

«Талантливая пианистка Анна Даниловна Артоболевская владеет всеми ресурсами пианистической техники...». Так характеризует ее профессор Ленинградской консерватории А. В. Осовский. А дирижер Натан Рахлин пишет, что «еще будучи очень молодой... она поражала своей необычайной чуткостью и безошибочным ощущением индивидуальных особенностей ученика. Как педагог — это несомненный и крупный талант».

Блистательно начав артистический путь, Артоболевская с увлечением отдается исполнительству. Почти двадцать лет выступает она с сольными концертами, а также в концертах своего мужа, мастера художественного слова, чтеца-декламатора Г. В. Артоболевского и лишь после его гибели в 1943 году оставляет исполнительскую деятельность и полностью переключается на педагогику. Свой талант исполнительский, артистический, свои музыкальные познания она отдает детям. С присущей ей увлеченностью Артоболевская идет и находит свой путь в этом трудном деле. Слово — одно из главнейших ее орудий. Она поняла его силу, когда впервые услышала Г. Артоболевского. Какими бы огромными знаниями, опытом не обладал педагог, как великолепно не владел бы инструментом, но если он не владеет словом, интонацией, не способен фантазировать, чувствовать тех, к кому обращается, — плоды его труда будут минимальны.

В. А. Сухомлинский говорит: «Слово учителя — ничем не заменимый инструмент воздействия на

¹ Малыши и музы. — М., 1972, с. 44, 56.

² Муд. жизнь, 1976, № 1, с. 19.

душу воспитанника. Искусство воспитания включает прежде всего искусство говорить, обращаясь к человеческому сердцу»¹.

А. Д. Артоболевская искусно владеет словом, артистично ведет урок, умеет увлечь и малыша и взрослого, и это ее умение, пожалуй, один из самых главных факторов ее успеха. Словом она заражает, музыкой разжигает одержимость в своих учениках. И именно любовь к музыке и одержимость ею становятся главными помощниками в ее работе с детьми.

«Я шла от музыки к технике, а не наоборот, и это определяет весь мой путь и сейчас», — говорит Артоболевская. Вот почему ее ученики могут сказать, как сказал это С. Слонимский: «Музыка никогда не была у Вас школьной задачей или сухой тренировкой» и, так же как и он, воскликнуть: «А как Вы научили меня читать ноты — ей-богу, не помню». Свою увлеченность музыкой, страсть и одержимость она умеет передать своим детям, и именно это отличает ее детей, настоящих музыкантов, даже если им только пять лет!

С учениками своего класса она частый гость на конференциях и концертах во многих городах Советского Союза. Как-то Артоболевская приехала в Кривой Рог со своими учениками, чтобы поделиться опытом с педагогами. И всех поразили не только яркие дарования детей и большое мастерство педагога. Удивительнее всего была какая-то неуемная жадность к музыке. Анна Даниловна перевернула все наши прежние представления о музыкальном воспитании детей», — говорил впоследствии директор Криворожской музыкальной школы Н. Ромасенко².

«Воспитание малышей начинается с воспитания и самовоспитания взрослых». Так считает А. Д. Артоболевская, и именно поэтому этот свой труд она адресует не только детям, но и взрослым, тем, кто найдет в себе силы, терпение и желание помочь детям развить свои способности.

Уже с первых шагов А. Д. Артоболевская, не ломая сложившихся, проверенных жизнью традиций, вводит в педагогику свое, новаторское, которое основано на постулате, хорошо выраженном Б. Асафьевым: «Музыка — искусство, то есть некое явление в мире, создаваемое человеком, а не изучающая дисциплина, которой учатся и которую изучают»³.

«Создаваемое человеком» — эти слова Б. В. Асафьева имеют непосредственное отношение к искусству А. Д. Артоболевской. Свои уроки она строит, создает каждый раз по-новому, сообразуясь с характером, способностями, знаниями ученика. И ни-

когда ее уроки не бывают теоретически засушенными, скучными. Это — всякий раз увлекательная игра. Именно поэтому, предлагая вниманию педагогов сборник А. Д. Артоболевской, мы должны оговориться: этот труд ни в коей мере не смог вместить в себя все разнообразие творческого метода Артоболевской; это лишь манна, по которой талантливый педагог сумеет вышить свои узоры.

Большую роль Артоболевская отводит и творчеству детей. Приступая к изучению новой песни, Анна Даниловна стремится разбудить ее образное восприятие у ученика. Для этого она предлагает детям рисовать то, что навеяло образ песни, или сочинять стихи-подтекстовки к музыке песни. В пособия даны некоторые из подтекстовок, сочиненных детьми, а также стихи, написанные взрослыми на темы, подсказанные детьми. Педагог не должен заставлять детей заучивать их. С их помощью он может разбудить фантазию детей и может стать, что музыка подскажет ребенку совсем иные по образам и впечатлениям стихи. Главная польза от подтекстовок и рисунков в том, чтобы сочиняли и рисовали их сами дети.

Анна Даниловна часто повторяет: «Память детства — самая драгоценная память. То, что узнал в детстве, остается на всю жизнь»⁴. Всеми силами Артоболевская стремится, чтоб дети поняли и запомнили: ноты несут в себе всю тайну музыки и охотно открывают ее, когда их изучают!

«В детстве закладываются не только основы знаний, но и формируется музыкальное мышление и умение работать», — справедливо считает Анна Даниловна. — Только сумеет достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой, можно постепенно вводить ребенка в более узкий круг профессиональных навыков».

Этот труд А. Д. Артоболевской получил высокую оценку доктора искусствоведения Я. И. Миллштейна. Его словами из рецензии мы и закончим это небольшое вступление:

«Рецензируемое пособие для начинающих обучаться игре на фортепиано принадлежит одному из лучших советских музыкантов-педагогов, старейшему преподавателю Центральной средней специальной музыкальной школы при Московской консерватории имени П. И. Чайковского — заслуженному учителю школы РСФСР Анне Даниловне Артоболевской... Практическую значимость пособия трудно переоценить. Вероятно, именно ему предстоит стать в будущем основным нашим руководством для работы с начинающими свой путь в музыке детьми».

Е. Гуляниц

¹ Цит. по кн.: Кабалевский Д. Как рассказывать детям о музыке? — М., 1977, с. 12.

² Сов. культура, 1977, 12 апр.

³ Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — М.: Л., 1965, с. 52.

⁴ Муз. жизнь, 1976, № 1, с. 19.

«Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир высоких чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее. Вы увидите жизнь в иных тонах и красках...». Помню с какой радостью восприняла я эти слова Д. Д. Шостаковича! Не раз в своей педагогической работе возвращаясь мыслями к ним, я убеждалась, что только с таким отношением к искусству музыки человек может посвятить свою жизнь музыкальной педагогике. Став на этот путь, он должен стремиться почувствовать до конца необыкновенную природу музыки, познать все силы ее воздействия на человека, все ее тайны. И одновременно, находясь в непрерывной поиске, настойчиво учиться тому, как передавать эти тайны своим ученикам.

Я всегда придерживалась взгляда, что начинать заниматься с детьми, точнее говоря, — приобщать их к искусству, — следует с самого раннего возраста. Многолетний опыт убеждает меня, что буквально к каждому ребенку, независимо от степени его одаренности (и даже в том случае, если у него не обнаруживается вначале заметной тяги к музыке), можно найти соответствующий подход, «подобрать ключи» для вхождения в страну музыки. Секрет того, что принято называть умением заниматься с маленькими детьми, заключается в способности педагога, насколько не отрывая детей от естественной для их возраста «игровой» фазы, незаметно ввести в мир звуков, пробудить в них любовь к музыке.

Вместе с необходимыми для общения словами и фразами, которыми ребенок обычно научается к трем-четырем годам, мы учим его любить родной язык, чувствовать его поэзию и красоту. Столь же непреложной необходимостью надо считать ознакомление с языком музыки. Человеку должно быть доступно не только чтение литературных произведений, но и слушание шедевров музыкального искусства, их понимание. Музыка, быть может, как ни одно другое искусство, помогает сделать человека добрее, облагораживает его жизнь. Ее язык интернационален и не нуждается в переводе; в то же время он способен передать самые тонкие, самые глубокие чувства, которые подчас невозможно выразить словами. Ведь недаром говорят: музыка начинается там, где кончается слово.

Зачем, «заразить» ребенка желанием овладеть языком музыки — главной задачей первоначальных задач педагога.

Разумеется, чтобы найти наилучшие пути для достижения полноценных результатов, педагоги, отдавшие свою жизнь и силы музыкальному обучению детей, должны обмениваться опытом, делиться своими находками. Этой цели и должно послужить настоящее издание. Ни в коей мере не претендуя на какие-либо открытия, я хочу лишь показать, какими конкретными путями можно

прийти к осуществлению общепринятых в нашей педагогике задач.

Нотный материал настоящего пособия ориентирован на первый год занятий. Он адресован непосредственно детям, красочно иллюстрирован. Пояснительный раздел, являющийся неотъемлемой частью работы, адресован педагогам (или родителям). Здесь, помимо изложения некоторых общих положений, я пишу, что хочу преподать ученику на материале каждой пьесы и как добиваюсь поставленной цели. Главное отличие этого пособия заключается в том, что оно возникло на сугубо практической почве и является плодом многолетней работы с детьми; все удачно в занятиях с детьми наподобную подсказаны их собственной фантазией и воображением.

Пьесы и упражнения, легко доступные детскому наивно-скользящему восприятию, даны в определенной последовательности — с учетом постановки рук, приобретения начальных пианистических навыков и усвоения нотной грамоты. Тем не менее предлагаемый материал не должен восприниматься безоговорочно: педагог в каждом конкретном случае может находить другие, более целесообразные для своего ученика пьесы, соответствующие поставленной задаче. Порядок прохождения помещенных в сборнике номеров также в значительной мере определяется интуицией педагога, его умением выбрать ту или иную пьесу в зависимости от возраста и индивидуальности ребенка.

Моя основная задача — сделать интересными и любимыми занятия музыкой. Этому должно способствовать все, что будит воображение ребенка: музыкальный материал и рисунок, текст песенок-подтекстовок (желательно сочиненный самими детьми — самостоятельно или с помощью педагогов), рассказ, сопровождающий игру. Все это поможет конкретизировать музыкальный образ и даже находить нужные движения рук. От педагога в каждый данный момент работы требуется большое внимание, такт и понимание особенностей ученика. Сам учитель должен увлечься работой, чтобы «заразить» учащихся своим темпераментом и творческой заинтересованностью. Осуществление умело поставленных перед учеником задач доставит радость не только ученику, но и педагогу.

Глубоко прав Д. Б. Кабалевский, говоря, что «интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней — обязательные условия для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того чтобы она могла выполнять свою воспитательную и познавательную роль»¹. Эти слова должны стать девизом каждого педагога, работающего с детьми.

А. Артоболевская

¹ Кабалевский, Д. Как рассказывать детям о музыке, с. 13.

ВВЕДЕНИЕ

Я глубоко убеждена, что первый этап обучения является решающим для всей дальнейшей судьбы музыканта. Это как бы посадка первого семени, из которого впоследствии вырастет огромное дерево.

Г. Г. Нейгауз говорил, что таланты создавать нельзя, но можно и нужно создавать среду для их проявления и роста. Этими мудрыми словами я руководствовалась и продолжаю руководствоваться на протяжении многих лет в своей педагогической работе.

Повторяю, музыке необходимо учить в раннем возрасте всех детей независимо от того, откроется ли в ребенке к четырем-пяти годам музыкальная одаренность. (Часто бывает, что способности проявляются не сразу.) Именно в этом возрасте легче всего приобщить ребенка к музыке, чтобы она стала близкой и понятной ему на всю жизнь. Ведь в четыре-пять лет малыш не только начинает познавать то, что его окружает, но и испытывает желание подражать, пробовать свои силы во всем, что он воспринял и накопил.

В своем пособии я обращаюсь прежде всего к тем педагогам и родителям, кто согласен со мной, что не следует бояться «отнимать» детство у ребенка» (как это ныне считают), к тем, кто понимает все преимущества обучения с самого раннего возраста и, конечно, к тем, кто искренне любит музыку и уверен в ее необходимости для каждого человека.

Очень важно, и это пожалуй, наиболее трудное, — вводить занятия музыкой в жизнь ребенка естественным путем, насколько не отрывая его от привычной детской жизни и тем более не вытесняя из детского бытия ничего, что кажется малышу приятным и необходимым (вроде игры в куклы для девочек или в солдатики — для мальчиков). Трудовые обязанности ребенок узнает позже, в положенный срок, а сначала надо открыть ему чудесную, загадочную страну музыки, помочь полюбить ее, не насилью естества ребенка.

Большую роль в первый период обучения музыки играет домашнее окружение. Счастливы тот ребенок, у которого дома есть родные, дорящие энтузиазмом, несмотря на собственную загруженность работой, стремящиеся помочь малышу «перейти любую канавку», преодолеть встретившееся затруднение. Мама, папа, бабушка, дедушка, старший брат или сестра, если они любят музыку и любят ребенка, могут стать незаменимыми помощниками в деле его ежедневного обучения. (Даже

если они не учились музыке и не умеют играть ни на каком музыкальном инструменте.) Я особенно подчеркиваю слова «ежедневного обучения», потому что с первого же шага ребенку нужна ежедневная помощь в освоении нового. Только с такой помощью музыка становится для ребенка самой жизнью, а не одним из, — хотя бы и признаваемых им, — занятий.

Не знающие музыкальной грамоты и не умеющие играть на рояле родители, став «ассистентами» педагога, должны сами в какой-то мере учиться, особенно в первое время, чтобы по возможности помогать малышу. Правда, очень скоро ребенок опережает своих помощников в освоении исполнительских приемов, благодаря гибкости движений и интуиции, так свойственной детскому возрасту.

Педагог, ведущий занятия с маленькими учениками, должен создавать на уроках веселую, непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение. При этом он обязан не только учить музыку, но, что не менее важно, и воспитывать музыкой.

Материал, который я даю в своем сборнике, отобран мною не потому, что я считаю его лучшим из возможных, а потому, что он наиболее удачно выполняет мои педагогические задачи, он мною тщательно «отработан». Предлагаемый подбор вещей удобен для меня. В нем выверены нужные исполнительские приемы. Он помогает избежать целого ряда «опасностей» в работе, помогает устранить неполадки в постановке рук.

Самая распространенная «опасность» — зажатость рук. Для того, чтобы избежать ее в самом начале обучения, я раскладываю какую-либо известную ребенку мелодию между правой и левой руками и даю играть ее одним третьими пальцами. Главное при этом — свобода рук, их естественные движения для передачи музыкальных мыслей и чувств. К примеру, давая «Лёску», мы добиваемся свободы снятия и переноса левой руки после глубокого погружения на главную ноту мелодии. В «Дразнилке» использую впервые легато «длинные» пальцами — 4, 3 и 2 в правой руке, при полной симметрии идущих навстречу 4, 3 и 2 пальцев в левой руке. «Воробей» возвращает и закрепляет прием погружения веса руки на центральный, третий палец — самый длинный, который первым прикасается к клавиатуре («богатыри Гвидо» — так его прозвали дети, знающие «Сказку о царе Салтансе»).

Подбирая материал для переноса руки через руку, «полеты» на разные интервалы, я стремлюсь развить в ребенке мобильность, быструю реакцию. При использовании противоположных стрихов (легато в одной руке, стаккато — в другой), а также противоположных оттенков, хорошо развивается координация внимания (в пьесах «Курочка», «Домик»). Перечислять можно было бы еще много, но обо всем этом читатель более подробно прочтет ниже.

Длительно работая на одном и том же материале с разными учениками, постепенно превращаешь его в некую основу, в которой суммируются многие педагогические находки. Отобранные пьесы становятся как бы «эталоном», и такой «эталон», на мой взгляд, необходимо создавать для себя каждому педагогу. Конечно, кроме основных вещей, я прохожу с каждым учеником большой дополнительный материал.

Подбор пьес в данном сборнике отражает давнее сложившееся у меня убеждение, что ребенка надо сразу «окунают» в музыку, давая ему возможность с первых же встреч активно действовать, создавать музыкальный образ. Каждое, даже самое маленькое произведение, должно запечатлеться в сознании ученика как целостный образ, который может заинтересовать и пробудить фантазию ребенка. А каждый образ диктует определенные исполнительские приемы. Более того, от яркости возникшего образа у ребенка подчас как бы сама собой рождается способность передать его необходимыми для этого движениями рук.

Как я уже упоминала, одна из важнейших для меня задач — зажечь в ребенке интерес к музыке, сплести музыку с его жизнью, с его играми. Но вместе с интересом надо столь же тщательно прививать любовь к работе. Если ребенок воспринял яркий образ, у него возникает необходимость передать этот образ собственными силами. Желание добиться его воплощения естественно. Но отсюда должна зародиться и склонность к многократным повторениям, к тому, что мы называем «кумением работать».

Признаюсь, что я не боюсь давать детям большое количество вещей. Я иду за возникающим у них интересом, позволяю пробовать им в музыке все, что привлекает их внимание, что они слышат у других или по радио. Я убедилась, что дети иногда гораздо успешнее двигаются вперед на более трудном для них материале, если он их эмоционально затронул, чем на легком, доступном им, но не увлекшем, ничем их не заинтересовавшем. Когда материал для ученика труден, я не требую предельной отдачи его. Уверена, что исполнение будет совершенствоваться с ростом самой личности ученика, накоплением новых исполнительских приемов.

Г. М. Коган, некогда учившийся в Киеве у моего любимого профессора В. В. Пухальского (у которого я впервые кончила консерваторию), вспоминал, что некоторые «шероховатости... которыми грешила в свое время игра этих учеников Пухальского, не помешала им вырасти впоследствии в более или менее — соответственно таланту — видных исполнителей...».

«Он, — пишет Г. М. Коган, — полагал, что естественное и нормальное развитие ученика важнее показного совершенства отдельных его выступлений: преждевременная «законченность» игры казалась ему столь же бесперспективной, как те цветы без корней, которые в руках японских фокусников пышно расцветают за две-три минуты, чтобы тут же увянуть. Исполнение, — говорил Пухальский, — должно зреть вместе с исполнителем: многое, чего сегодня ученик еще не чувствует, не слышит и потому не выполняет в произведении, он должен — если развитие его идет нормально — сам услышать и почувствовать завтра, или через месяц, или через год: тогда и придет время выполнить почувствованное и услышанное...»⁴.

Давая большое количество вещей, я считаю обязательным требованием к ученику — помнить и держать «на вооружении» большую часть пройденного репертуара. Мои ученики, как и я сама, помнят почти все, что они учили со мной за долгие 11—15 лет занятий. Если не регулярное повторение пройденного, то хотя бы изредка возвращение к старому закрепляет полученные навыки, происходит осмысление на новом этапе недосознанного ранее. При повторении пройденного у ученика появляется потребность разнообразить звуковыразительность, и новые звуковые представления неизбежно рождают новую технику в пройденных ранее вещах.

Мой способ преподавания закономерно требует общения со слушателями. Я стараюсь внушить ребенку, что все накопленное им в занятиях должно быть показано в публичных выступлениях. Естественным завершением учебного года в моем классе является концерт-самоотчет каждого ученика; дети дают как бы развернутый показ накопленного ими репертуара перед слушателями. С самых первых шагов юный музыкант должен делиться с окружающими тем, что приобрел — в любой форме, какая ему доступна: играть знакомым, родным, играть на пропущиваниях и концертах, причем так играть, чтобы чувствовалась максимальная ответственность за качество исполнения. И надо, чтобы ученик сам чувствовал эту ответственность.

К сожалению, у нас, особенно в районных школах, педагоги часто боятся упреков в какой бы то ни было недоработке, недостаточной отшлифовке и поэтому у них на открытых вечерах как правило выступают только самые способные ученики, а также те, у которых педагоги сумели затушить все их недостатки. Стремление затушить недостатки часто приводит к тому, что нивелируется индивидуальность, скрывается не только плохое, но и хорошее, отражающее своеобразие ученика. Может быть, я впадаю в другую крайность, но я совсем не боюсь упреков в неделезе и недодрафовке — мне всегда кажется гораздо более важным показать ученика на всех этапах его роста, со всеми индивидуально присущими ему чертами и в той трактовке, которая свойственна его личности в данный период.

За все годы моей педагогической работы я следовала правилу, высказанному не помню кем, что

⁴ См.: Сов. музыка, 1970, № 10, с. 107, 106.

педагог должен идти рядом с учеником, убирая с его пути все мешающее и ненужное, но отнюдь не пытаясь переставить на свой путь. Важно как можно раньше определить путь ученика. При этом педагогу следует не только стремиться понять ученика, но и помочь ему проявить свои индивидуальные особенности, понять себя. Для этой цели и следует возможно чаще давать играть публично. Публичное выступление выявляет достоинства и недостатки ученика, учит тому особому напряжению и волевой выдержке, которые так важны в становлении исполнителя. Педагогу при этом удастся лучше распознать своих учеников.

Интерес, любовь к музыке, инициатива и во-

ля — вот что движет в работе ученика. Не ради техники должен он заниматься много часов в день, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда — и саму технику.

В заключение могу сказать, что я безгранично верю в скрытые в ребенке творческие силы, которые, если суметь их пробудить, могут яркой вспышкой озарить сложный педагогический процесс и позволить шагнуть через все скромно намеченные нормы и планы. Если ребенок что-нибудь очень любит, он способен проявить чудеса неутомимости и дать такие результаты работы, на которые не смеешь и надеяться. Эта игра в силу ребенка красной нитью прошла через все годы моего педагогического труда.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ СПОСОБНОСТЕЙ

Если просят меня проверить музыкальные способности ребенка, я никогда не отказываюсь, от встречи, но предупреждаю, что мой ответ на вопрос «надо ли учить ребенка музыке» бывает всегда положительным. Ибо я считаю, что решительно в сем детях надо дать начальное музыкальное образование. Каждому человеку необходимо в начале его жизни хотя бы прикоснуться к той большой и прекрасной ее области, которую образует музыка.

Совместно учить музыке всех детей без исключения, я считаю, что это встреча должна лишь помочь определить когда и с чего надо начинать обучение, как знакомить ребенка с музыкой. Эту встречу я по старинке называю «испытанием», и имеет оно разные формы и значение. Иногда испытание проводится как бы мимоходом, если ребенка привели лишь один раз. Это я называю «попробовать на всякий случай». Чаще испытание я провожу по заранее разработанному плану для того, чтобы начать занятия профессионального обучения.

В план этот я непременно включаю пение песенки, любой, какую знает ребенок. Сначала песенку ребенок поет один, потом вместе с педагогом, под аккомпанемент рояля. Проверять интонацию ребенка лучше не на словах песни, а на какой-либо удобной гласной. Например, имитируя кукушку, предложить сыграть в удобном регистре малую терцию или большую терцию (начало всем известной песенки «Чижик»). Машину секунду можно «промазывать» и т. д. Затем я перехожу к угадыванию регистров и высоты звука. Здесь на помощь мне снова приходят образы животных: медведь — низкий регистр, птица — высокий и т. д.

Ритм проверяю в движении ребенка под музыку. При этом, играя, внезапно изменяю сначала скорость, потом ритм музыки, под которую дети должны прыгать, бегать, ходить (к примеру, двухдольный на трехдольный или синхронизированный).

В план свой непременно включаю простейшее

определение характера музыки: громко — тихо, весело — грустно; более сложное — устойчивость и неустойчивость звуков, их тяготение к тону («окончилась музыка, или ее хочется продолжать?»).

Однако определением звуковысотного слуха испытания мои не заканчиваются. Очень важно определить эмоциональное восприятие музыки, музыкальную память, эмоциональную память. Все это в одну встречу с ребенком определить нельзя. При повторных встречах внимательно слежу, что ребенку запомнилось, есть ли тяготение к музыке и насколько оно устойчивое.

Если же ко мне привели очень маленького ребенка, который не умеет ни петь, ни двигаться «в ритме» под музыку, ни слушать и определять характер музыки, то таким детям я предлагаю сначала походить в «ритмические группы», где детей обучают движению под музыку, слушанию музыки, знакомят с элементами сольфеджио.

Очень важно при первой встрече проверить физические особенности рук ребенка. Они должны быть «мягкими», ладони — сравнительно широкими, с почти отсутствующими перепонками между пальцами; вальсы — уругими, которые не прогибаются как «ножки наука»; руки должны иметь хорошо приспособленный подвижный первый палец, а не «подбитый» под указательный, как это иногда бывает; достаточно длинный и не «уриный» мизинец. Ну, и конечно, руки должны быть не слишком миниатюрные, чтобы в дальнейшем можно было брать октавы и большие интервалы. (Надо учесть, что требования эти весьма условные, потому что с ростом человека руки могут измениться до неузнаваемости.)

При определении способностей и физических данных следует внимательно продумать, на каком инструменте лучше учить ребенка, и суметь тактично подсказать родителям о целесообразности выбора или того или иного инструмента.

Для детей эта первая встреча с педагогом очень ответвлена. Важно суметь создать непринужден-

ную обстановку, чтобы ребенок полностью раскрылся. При этом хорошо использовать соответствующие его возрасту картинки, звучащие игрушки.

Определяя способности ребенка, слушая как он поет, я пробую дать ему подобать знакомую мелодию на инструменте. Я не забываю отрицательно реагировать на (иногда кажущееся) отсутствие у ребенка абсолютного слуха. Мне гораздо важнее увидеть, загорится ли в глазах ребенка огонек интереса к «музыкальным действиям», в которых я предлагаю ему принять участие. Часто бывает, что с проснувшимся интересом к музыке, она сама помогает проявлению и развитию необходимых, специфических для музыканта данных: слуха, памяти, ритма и т. д. Интерес и желание в большей мере, чем все остальное, служат залогом успеха в обучении. Именно поэтому и не считаю, что наличие абсолютного слуха является единственным критерием музыкальных способностей.

Начало испытаний (два-три раза) я предпочитаю проводить не с одним, а хотя бы с двумя-тремя детьми. «Вхождение» в музыку и выражение в ней себя для маленьких детей всегда эффективнее в коллективе. Видя реакцию своих товарищей, ребенок включается как бы и игру, естественнее взаимодействует с ними, воспринимает музыку гораздо внимательнее и полнее, чем наедине со взрослым. Чем разнообразнее собраны у инструмента дети, тем лучше они себя проявляют по всем объемам своей маленькой личности. Бесн один молчалив и скрытен, это сразу будет замечено и восполнено активностью других; если другой забывает, слишком задерзывает и притянут, он «вырвется» из окружения и его невольно будут «смирять» другие; если кто-то проявил особые способности, он «удивит» и невольно потянет за собой флегматичных или робующих. Я неоднократно замечала, что когда объясняешь или спрашиваешь что-нибудь, и ребенок еще только начинает соображать, что ответить на вопрос, то рядом стоящий и наблюдающий, — если даже его способности не превышают уровня того, кому задан вопрос, — этот второй поднимает ручонку и горд, счастлив, что он уже понял и первым может ответить (а иногда — объяснить еще не совсем появившему товарищу).

Со стороны ребенок как-то легче улавливает, видит, понимает. Не думаю, что здесь имеет решающее значение род конкурссии, желание опередить товарища — просто качества, способствующие пониманию и освоению нового так проявляются у ребенка свободно.

Если же встреча происходит с одним ребенком, то первым делом надо распознать, чем ребенок живет, что ему интересно, что может явиться для него, по выражению К. С. Станиславского, «эпиками» — способами заманить его маленькую душу, сделать его открытым и доверчивым. Тут все средства хороши, но главное — надо создать ассоциации с приятными ребенку вещами. Я пробую постепенно. Как бы случайно узнаю, какие игрушки больше всего любит он. Хорошо, если понравилась игрушка с музыкой. Следующий этап — суметь интересно рассказать об этой игрушке.

Приведу один пример: вот Маша — скромная, удивительно сдержанная девочка с умными глазами. На вопросы отвечает немногословно, но точно. Спрашиваю: «Ты поешь песню, Маша?» Поет. Очень тихо, но более или менее правильно. Говорю: «Посмотри, что мне принес знакомый дедик, друг космонавтов. В стране высоких гор Швейцарии, наши дедкичи с вертолетов опустили столбы, а жители подготовили для столбов ямы, чтобы провести в горах электричество и телефонную связь. В горах стоят деревянные домики. Этот игрушечный домик (показываю игрушку) в точности такой, какие стоят в горах, но только маленький. И люди тут могут жить только маленькие, игрушечные. Они любят играть и петь. Если их попросить, они сыграют свою песенку. Постучи им в окошечко», — предлагаю Маше. Раскрываю крышку домика — раздается музыка. Играю на роле эту музыку (в высоком регистре, вместе с оркестром, звучащим в «домике маленьких музыкантов»). Интерес проявляется огромный, задается масса вопросов! Пою эту мелодию, показываю, как подобрать ее на инструменте. Девочка схватывает моментально. Вся загорелась. Уходить не хочет.

Конечно, с таким ребенком пора начинать заниматься.

ПЕРВЫЕ ВСТРЕЧИ НАЧАЛО ЗАНЯТИЯ

Начиная занятия с самыми маленькими детьми, прежде всего надо стараться не отпугнуть их чем-то слишком серьезным, что может показаться им утомительным или скучным. Для этой цели нужно создать ассоциации со всем, что им привычно и приятно.

Больше сказки, больше фантазии!

Не уставай, будить воображение ребенка, связывая сказку, фантазию с музыкой.

Не уставай, рассказывать и показывать, «колдовать» вокруг музыки.

Каждый народ, каждая наша республика имеет свои любимые песни, свои сказки, игры, поэтические образы. Ими и нужно оперировать, строить на них звянтая с детьми, сообразуясь с национальными особенностями начинающего ученика. Знакомая детям с доступной и понятной им музыкой, я предлагаю рисовать на одну и ту же музыкальную тему: у кого что получится (почти не встречала детей, которых не увлекло бы такое рисование: всегда держу под рукой бумагу, цветные карандаши, гуашь). Пробую привлечь себе на помощь разные

игрушки. При этом слезу, какие из них могут произвести наибольшее впечатление на ребенка. Особенно помогают мне музыкальные игрушки.

Разжигая и поддерживая интерес к занятиям, оставаясь при этом как бы сотоварищем в игре, педагог должен вместе с тем непрерывно изучать ребенка, быть психологом. Метод и специфику занятий чаще всего может подсказывать сам ребенок. Педагог должен непрерывно наблюдать и обучать, учиться сам.

Одно из условий в этих ранних занятиях — суметь привлечь к себе симпатию ученика. Педагог не может надеяться, что ребенок полюбит музыку, если ему не стала близка личность педагога. Ребенок от природы доверчив и восприимчив. Он всему верит, все впитывает, как губка. Поэтому надо серьезно и ответственно относиться ко всякой маленькой личности, начинающей обучение музыке.

В детстве закладываются не только основы знаний, но и формируется музыкальное мышление и умение работать. Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой, можно постепенно вводить ребенка в более узкий круг профессиональных навыков. Переходя к профессиональному обучению, следует в первую очередь стараться как можно легче и понятнее преподнести ребенку необходимые знания. Вместе с тем надо работать над воспитанием воли к труду.

А целью труда, его стимулом должно быть стремление ученика ощутить результаты своей работы. Это стремление педагог должен как можно раньше пробудить у ребенка и всячески поддерживать в ходе занятий.

Когда ребенок приходит на первый урок, он обычно знает несколько песен (не обязательно детских). В доме у каждого бытуют свои песни. Какой-то их запас, типичный для вкусов семьи, уже заложен в память ребенка. Они и служат той музыкальной почвой, в которую педагог стремится посеять свои семена.

Если в доме есть пианино или рояль, ребенок обязательно пытался подбирать на нем знакомые мелодии или пробовал извлекать «свои» звуки. Обычно дети любят «играть» по всей клавиатуре, также, как и рисовать на бумаге все, что видят (и именно так, как видят). Не надо препятствовать ребенку выразить себя звуками, если даже у него отсутствует ярко выраженная музыкальная одаренность¹. Я много получаю писем с вопросами, можно ли допускать ребенка к инструменту без педагогического руководства; не испортит ли он себе постановку рук? И на все эти вопросы я неизменно отвечаю: можно, потому что от знакомства со звуками будет больше пользы для развития музыкальных данных ребенка, чем вреда для постановки его рук.

ЗНАКОМСТВО С КЛАВИАТУРОЙ

Разговор о клавишах и клавиатуре я начинаю с коротких рассказов-игр:

КЛАВИШИ-ДРУЗЬЯ

— Множество звуков таится в удивительном инструменте фортепиано и «оживает» при нажатии клавиш: сколько клавиш, столько разных голосов, из которых можно сложить любую мелодию, любой аккорд. Чтобы клавиши у тебя стройно зазвучали, сперва надо подружиться с ними, запомнить их голоса и имена. Вправо (ребенок обычно знает, где его правая и левая рука) эти голоса звучат всё тоньше, выше, а влево — всё ниже.

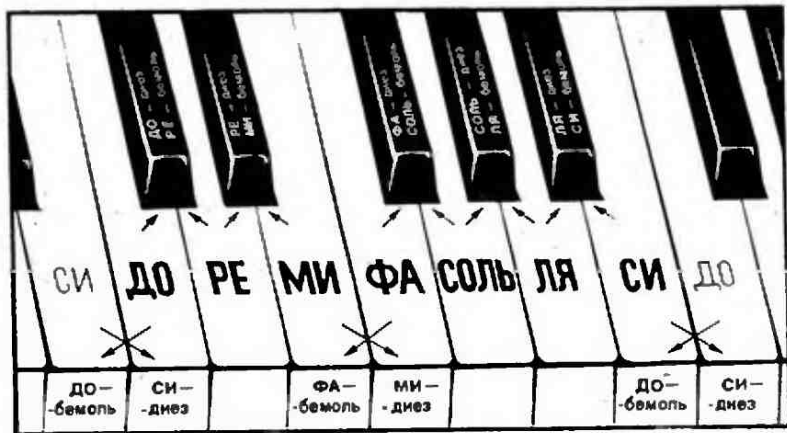
— Белые клавиши имеют всего семь разных имен: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*; на каждой восьмой белой клавише они снова повторяются. (Играю несколько раз вместе с ребенком гамму до мажор в разных регистрах вверх и вниз, называя клавиши.) Чтобы лучше запомнить эти имена, дети сочиняли стишки: «*До, ре, ми, фа, соль, ля, си — едет зайка на такси*». И сверху вниз: «*До, си, ля, соль, фа, ми, ре — ест морковное пюре*».

— Клавиши отличаются друг от друга расположением и цветом: между белыми есть ещё чёрные, которые чередуются — две-три, снова две-три и т. д. Ты уже, наверное, заметил(а), что слева от двух чёрных находится клавиша *до*, а слева от трёх чёрных — клавиша *фа*. И так по всей клави-

атуре. А имя каждая чёрная клавиша заимствует у своей ближайшей белой соседки: если у левой — тогда к её имени прибавляется слово «диез»; если у правой — слово «бемоль». Поэтому любая чёрная клавиша, имея только один голос, может называться то одним, то другим именем.

Дети легко запоминают, что *до-диез* звучит чуть-чуть выше, чем *до*, а *ре-бемоль* — ниже, чем *ре*; *ре-диез* — выше, чем *ре*, а *ми-бемоль* — ниже, чем *ми* и т. д. При этом слова «диез» и «бемоль» естественно ассоциируются с повышением и понижением звуков. Я сразу объясняю, что самое маленькое расстояние между звуками фортепиано называется полутон. Играю от разных клавиш на полтона вверх и вниз, называя звуки и показывая, что «диез» или «бемоль» не всегда означает «обрать черненькую»: там, где между белыми клавишами нет чёрной (*ми — фа, си — до*), то повышение или понижение на полтона вверх, имя с «диезом» или с «бемолем» будет иметь ближайшая белая клавиша (*ми — ми-диез, си — си-диез; фа — фа-бемоль, до — до-бемоль*). Хорошо бы крупно нарисовать детям такую схему:

¹ Почти все дети знают Гимн Советского Союза, «Широка страна моя родная», «Катюшу», песни последних лет — «Дрозды», «Крокодил Гена», «Чебурашка» и многие другие.
² Для меня, например, более редкий случай встретить абсолютного лишнего музыкальных данных ребенка, чем ярко одаренного.



ЧИЖИКИ. ФА-СОЛЬКИ

Сделать клавиатуру более близкой и понятной может помочь всем известная детская песенка «Чижик»:

— Послушай, если мы сыграем *ми*, а потом *до*, то получится, будто ты позвал: «Чи-жик». Так начинается песенка. Сыграй сам: *ми — до*. Можно так «позвать чижика» по всему роялю. Найди и посчитай, сколько раз?

Ребенок ищет и отвечает:

— Семь раз.

— Правильно. Первого чижика можно позвать слева. Там его зовет низкий голос — бас. Второго чижика зовет голос потоньше. Сам придумай, чья это голос. А самый верхний голос справа звучит как голосок маленькой птички. И все-таки всюду можно узнать чижика: *ми — до*. (Дети выдумывают сами, что сверху чижика зовут птицы, внизу — медведи, львы, тигры и т. д. Здесь я снова повторяю о высотном расположении звуков. Ребенок должен точно усвоить, что вправо — выше, влево — ниже.)

— Теперь вспомни, где находится *фа*? Правильно, слева от трех черных клавиш. За *фа* следует

соль. Послушай: *фа — соль*, «фа-солька». Попробуй найти на клавиатуре все «фа-сольки». Сколько их ты насчитал? (Ребенок ищет, считает.)

— Семь.

— Правильно. Семь «фа-сольек» и семь «чижиков».

Подобные, как и любые другие выдумки педагога, помогают детям охватить «топографию» фортепианной клавиатуры в целом: все 52 белых и 36 черных клавиш должны стать хорошо знакомыми ребенку.

Далее надо снова показать малышу, что от *до* следующая *до* будет через семь белых клавиш (играю): *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*. И снова *до*. Вот это расстояние от одной клавиши до другой с таким же именем называется октава.

Так появляется слово октава. А немного позднее учим их названия: субконтроктава, контроктава, большая, малая, первая, вторая, третья, четвертая.

Но вот наступает время сказать:

— Когда ты искал «чижики» и «фа-сольки», ты не знал, как опустить руку на клавиши, как сделать, чтобы звук был красивым? Скоро я объясню тебе и это.

ГИМНАСТИКА И ПОСТАНОВКА РУК

Занимаясь тем, что обычно принято называть «постановкой рук», педагог должен научиться делать это незаметно, ненавязчиво, в большей степени при помощи своих рук.

Сказав ребенку, что его руки должны быть свободными, гибкими, «как «резинковый шланг для поливки» (или сделав другое подобное сравнение), надо добиваться, чтобы сила «текла» по всей руке от плеча к кисти и кончику пальца, «как вода по шлангу».

До первого прикосновения к клавишам я зани-

маюсь с детьми несколько минут гимнастикой. Вот примерно как проходят эти занятия:

— Попробуем подготовить твои руки, чтобы ты мог научиться играть сочным, красивым звуком. Сперва надо уметь полностью освободить свое тело.

Упражнение 1. Встань прямо. Опусть руки свободно вниз, слегка нагибаясь при этом вперед. Начиная покачивать их навстречу друг другу, то скрещивая, то разводя руки в стороны. Одновременно с этим, наклон увеличивать, а затем, посте-

пенно распрямляясь, возвращаться к исходному положению. В детских садах такое упражнение называют «Шалтай-Болтай». (См. фото 1, 2, 3.)

Упражнение 2. Разведи руки в стороны. Освободи мышцы спины, шеи и плеч, дай всему корпусу, голове и рукам свободно «упасть» вперед. Колени при этом слегка подгибаются. После этого медленно выпрямляясь, принимая прежнее положение. (См. фото 4.)

Упражнение 3. Стать ровно, ноги на расстоянии ступни. Опустить обе руки свободно, пусть они висят вдоль туловища, как плети. Начиная раскрывать вначале одной, потом другой рукой, взвод — вперед, как маятник. (См. фото 5.)

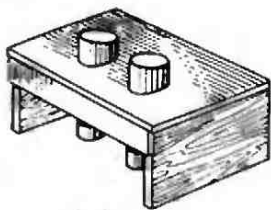
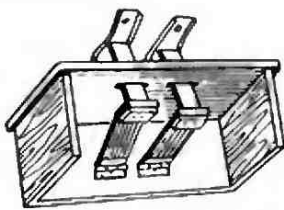
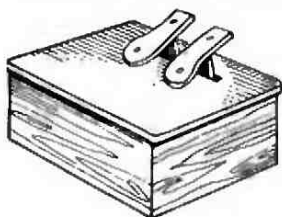
Выше! Выше! — Пока рука не начнет крутиться по вращению вокруг плеча, как ветряная мельница. (См. фото 6.)

Начинаям я предлагаю делать эти упражнения ежедневно перед занятиями. Эта гимнастика — небольшая часть того, что педагог должен

использовать для физического воспитания и подготовки рук будущего исполнителя.

Другие упражнения я провожу у инструмента. Положив на стул доску или подушку, поставив под ноги по росту ребенка скамеечку, в которую должны прочно упираться его ноги, педагог помогает ученику занять правильное положение у рояля (или пианино). Садитесь надо на полдуста, на такой высоте и таком расстоянии, чтобы удобно было достать до клавиатуры. (См. фото 8, 11.)

Малыша надо сразу научить упираться пятками, пока в скамеечку. Это создает привычку, необходимую в будущем при pedalизации (применять которую я начинаю, кстати, очень рано). Пока ноги ребенка еще не достают до педалей, я пользуюсь скамеечкой, в которой имеется особое приспособление — передача к педали: приделанные к скамеечке «заменители педалей», соединенные через отверстия с педалами фортепиано:



или:

«Ленку» рук ребенка я начинаю с первой минуты занятий и считаю, что педагог не может без этого обходиться.

— Теперь дай твою руку, как будто совсем мне ее даришь, — прошу я ребенка¹.

Никакими словами, никаким показом нельзя передать ребенку желаемое и необходимое состояние рук. Лучше, точнее и полнее, чем собственной рукой, невозможно проверить правильность положения рук ребенка на клавиатуре. И нет ничего более податливого, чем руки ребенка в возрасте четырех-пяти лет. Их можно «ленить», как из пластилина. То, что ощущаешь сам, всегда можно передать живым прикосновением к рукам ребенка, как бы вытоками. (См. фото 7.)

Я беру кисть руки ребенка, добившись чтобы она была свободной, «отданной мне из времени» и затем кручу руку у запястья, как «колобок из теста». (См. фото 9.)

«Раскручиваю» от занятия надо по очереди правую и левую руку ребенка. Детям нравятся, когда от свободного, быстрого раскручивания кажется, что в воздухе мелькают сразу десять пальцев из каждой руки. «Раскручивать колобок» надо несколько минут; после этого кисть у детей становится неизмеримо более гибкой. На большом коли-

честве опытов я убедилась, что дети, привыкая к этому упражнению, с удовольствием им занимаются. Они доверчиво протягивают мне руки, чтобы я, «покрутив колобок», освободила им кисти.

Потом я кладу освободившуюся кисть ребенка на резиновый мячик, чтобы рука, полжвав на мячике, приняла форму «свода», стала обтекаемой, как купол¹.

Перед тем, как руки опустить на клавиши, надо показать ребенку, что локоть следует слегка отвести от себя так, чтобы он оказался естественно выше запястья. (Плечо при этом не поднимать!) Здесь надо убедительно сказать ребенку, что запястье — это как бы мост, соединяющий руку с клавиатурой. Оно непременно должно быть на уровне белых клавиш, ни выше, ни ниже.

Наступает время поговорить, наконец, о пальцах. Совсем маленьким (трех-, четырех-, пятилетним) детям я рассказываю, что их руки — это большая семья, в которой есть пять братьев-пальцев и имеют они не только имена, но и номера:

- | | |
|---------------|-------|
| большой палец | — 1-й |
| указательный | — 2-й |
| средний | — 3-й |
| безымянный | — 4-й |
| мизинец | — 5-й |

¹ Одна маленькая девочка доверчиво протянула свою руку, но при этом испуганно спросила меня: «А как же я буду без руки, если я ее вам подарю?» Я ее успокоила, что это — «на время: я отдам обратно через пять минут».

¹ Вспоминаю, что А. Шнявель в свои приезды в Россию в середине 20-х годов, посещая класс М. Юдиной, советовал нам, уже взрослым студентам Ленинградской консерватории, класть руки на колени, а потом в форме образованнейшего «свода» переносить их на клавиатуру.



1



3



4



5



6



7



8



9 10



11



12



13



14



15



16

- 1—8. Гимнастика
7. «Лепка» рук
8, 11. Походка
9. Упражнение «Колобок»
10. Упражнение с карандашом
12, 13. Упражнение «Колечко»
14, 15. Упражнение «Звоночек»
16. 1, 3 пальцы на клавишах.
Положение запястья

Самый «старший» среди братьев, онора «семьи» — 3-й палец; он «из головы выше» остальных («богатырь Гвидон»)¹; 2-й и 4-й — тоже даны, но они не такие могучие, как «богатырь Гвидон»; 5-й палец — самый маленький и слабенький, но он большой помощник в «семье»: вместе с 1-м, большим, пальцем его задача удерживать «свод» руки.

Особого внимания заслуживает, на мой взгляд, 4-й палец. Поэтому я выделяю его при объяснении и рассказываю о нем так: этот палец привык надеяться на старшего брата — на 3-й палец, — прилепился к нему и поэтому мало самостоятелен. От этого его надо отучать — он должен работать сам. Надо обратить внимание и на 2-й палец (указательный): дети вначале всегда норовят «бить» им по клавишам.

После этого я перехожу непосредственно к постановке руки. Малышу я обычно говорю: «Сейчас я тебе покажу, как надо касаться клавиш. Ты должен держать «семью» пальцев (свободно «свисающих») так, чтобы все они были в «разведенном» положении, не «сцепались» друг с другом, чтобы каждый из них мог действовать самостоятельно». Не следует говорить: «Играй круглыми пальцами» — ребенок начнет тогда неправильно «закруглять» пальцы ногтями к клавишам, а надо, чтобы между первым и остальными пальцами просто получалось «овальное окошечко». (См. фото 12, 13.) При этом у каждого пальца (кроме 1-го) должны быть видны три «бугорка». Маленьким детям я даже обрисовываю чернильным карандашом или фломастером эти «бугорки» — места сгибания, которые и создают как бы «каркас свода» всей кисти.

Дети должны знать, что у 1-го (большого) пальца особая форма: у него видны только два «бугорка», а не три, и они «смотрят» вбок. Пока первые пальцы не заняты, не играют, они тоже долж-

ны находиться в свободном, «поисшем», состоянии, и следуя за остальными пальцами, должны всегда быть «наготове», ждать, когда придет их время опуститься на нужную клавишу. Опускаться на клавиатуру большой палец должен только первым сгибом, краем подушечки. Залезать обязательно остается на уровне белых клавиш. (См. фото 16.)

Для того, чтобы ребенок лучше понял, что прикасаться к клавишам надо кончиком пальца, вертикально опускаю его на подушечку, мы играем в игру — «попугай с карандашом»: кончиками («носиками») пальцы по очереди «здороваются» с карандашом. Необходимо, чтобы на конце карандаша была мягкая резиночка. (См. фото 10.)

Предолевая «ударность» рояля, педагог должен в своих объяснениях говорить, что рояль «поёт»¹, а пальцы «погружаются», «мягко падают», «окунаются», но никогда не «ударяют» по клавишам².

В этот период перед педагогом стоит самая ответственная, самая трудная и решающая задача: «создать» руки ребенка. С первого прикосновения к клавишам необходимо стараться сделать их гибкими, свободными, естественными. В этой работе каждый педагог должен проявить искусство, изобретательность, своего рода талант. Ребенок должен ощутить, что его руки — передаточное звено для выражения в звуках его мыслей и желаний, это его голос. Он должен понять и запомнить, что руки могут «говорить», издавая звуки и громко, и нежно, и сердито, и певуче, и резко; словом, как почувствуешь, так и «говоришь» — играешь.

У каждого человека с детских лет руки неповторимо индивидуальны и учить их надо нежно, заботливо, внимательно, умно. Нужно помнить, что в этих маленьких, трогательных и беспомощных, а иногда непослушных, сопротивляющихся, часто негативных к каждому «поучаемому» приспособлению педагога руках — часть секрета всей будущей музыкальной биографии маленького человека, готовящегося стать профессионалом-исполнителем.

ДОНОТНЫЙ ПЕРИОД

В своей педагогической работе я стараюсь как можно скорее предоставить детям возможность самим исполнять простенькие пьески, несущие в себе привлекательный для их восприятия музыкальный образ. Для этого несколько уроков у нас отводится так называемому донотному периоду занятий. Я учу ребенка играть эти легко доступные мелодии одними третьими пальцами, свободно несущими вес то правой, то левой руки. Уже на первом этапе необходимо привлечь внимание ребенка не только к тому, какие ноты он берет, но и как он их берет, как они под его руками звучат («разговаривают»).

Следует ознакомить ребенка и с фактическим извлечением звука, то есть показать ему механизм

фортепиано. Для этого открываю крышку рояля (если в доме только пианино, то нужно куда-нибудь повести ребенка и показать ему открытый рояль, потому что на нем удобнее разглядеть механику извлечения звука). Ребенок должен сам увидеть, понять, что звук зависит от того, как опустится играющий палец на клавишу. Маленького

¹ Мой бывший ученик Сережа С. как-то признался мне, что, начав в детстве учиться играть, он все ждал, что рояль действительно «запоет» человеческим голосом, так как ему часто говорили: «Старайся играть певуче», «пой эту мелодию».

² Для того, чтобы сделать руки свободными, можно посадить ребенка между двумя подушками на диван, предложить ему «вырвать» попеременно правой рукой в левую подушку, а левой — в правую. В мягкую подушку рука попадает («вырывает») без всякого «страха» и никакого мышечного «сжатия» или зажима при этом не происходит. Так же свободно и мягко руки должны уметь «улавливать» на клавиши.

¹ Здесь уместно напомнить или рассказать ребенку «Сказку о царе Салтане».

начинающего пианиста надо смело знакомить со всеми «секретами» рояля. Следует показать, что при нажатии клавиши звучат сразу три струны, которые к этой клавише относятся и настроены одинаково (в унисон). Находящийся внизу молоточек подсакивает и снизу ударяет по струнам, заставляя их вибрировать и тем самым — звучать. Ударяя молоточек «убегает» вниз. Если не отпустить клавишу, а слегка ее придерживать, струны будут звучать до тех пор, пока не перестанут вибрировать (ребенок должен дослушать до конца, сколько времени они так звучат). Но если раньше отпустишь палец от клавиши — на струны сверху упадет мягкая, обтянутая войлоком подушечка (демифер-глушитель) и остановит колебание струн, тогда они сразу умолкают.

О НОТНОЙ ГРАМОТЕ

К изучению нотной грамоты можно подходить множеством способов. Важно всегда преподнести материал так, чтобы не отпугнуть ребенка сложностью, чтобы он воспринял его как интересную игру-задачу.

Поскольку моя педагогическая деятельность все время связана именно с преподаванием фортепиано, я всегда стремлюсь к тому, чтобы фортепианная клавиатура как можно раньше стала для маленьких детей «общинной территорией», где обитают известные им звуки. Надо стараться создать у ребенка взаимосвязь разных звуков, которые он слышит, с изображением их на бумаге и подождением на клавиатуре.

Уже в стадии донотного периода ребенок получил представление о том, что звуки бывают высокие и низкие, «тонкие» и «толстые». Одно и то же до можно взять на клавиатуре в середине, справа, слева, — в восьми разных октавах. В зависимости от этого до звучит то выше, то ниже. И здесь педагогу надо проверить, хорошо ли слышит ребенок регистр взятой на инструменте ноты. Только после того, как ребенком хорошо освоена клавиатура, я перехожу к объяснению нотной грамоты.

— Теперь, — говорю я малышу, — ты начинаешь серьезно, по-взрослому заниматься. Приготовься. И удивляю его неожиданным вопросом:

— А где у тебя середина твоего животика?

Ребенок показывает.

— Проведи-ка от него прямую дорожку к середине клавиатуры — найдешь клавишу *ми*. От нее направо расположено государство высоких звуков — «скрипичное»¹; левая часть клавиатуры —

На маленьких детей вид механизма фортепиано производит сильное впечатление, и они, в частности, начинают прекрасно понимать, почему ни в коем случае не следует давить на клавиши¹.

Итак, освоенными с помощью гимнастики приемами и с особым вниманием к рукам ребенка (обязательно поправляя его движения своей рукой) мы начинаем играть первые песни — «Вальс собачек», «Живем мы на горах», «Прыг-скок», «Казачок»². (Подробнее об исполнении этих песен я пишу ниже, в «Кратких пояснениях к песням и упражнениям».) Ребенок ступает в донотный период игры — период, когда он знает названия нот на клавишах, но не усвоил еще их изображения на нотном стане.

это государство низких звуков — «басовое». Пока ты только гулял по их владениям (клавиатуре), знакомился с их жителями (клавишами-звуками), играл и даже веселился с ними, но законов этих двух государств не знал. Законы же эти писанные, и с ними сейчас я тебя познакомяю.

— Итак, в нотках тоже все тонкие, высокие звуки живут в государстве скрипичном, все толстые, низкие — в государстве басовом. Территория каждого государства ограничена пятью линейками и нотки «живут» на самих линейках и между линейками (под ними и над ними). Детям рисую «домики», обозначаю, где «живут» нотки³.

— Но все домики крепко закрыты и для того, чтобы их открыть и узнать, кто в нем живет, каждое государство имеет свой ключ: скрипичное — ключ скрипичный, басовое — басовый. (Необходимо сразу научить ребенка писать скрипичный и басовый ключи.)

— В скрипичном ключе на первой линейке, а на клавиатуре — в самом центре, как ты уже знаешь, живет нота *ми*. Звуки, записанные на линейках, расположены на клавиатуре через один. Учим: *ми, соль, си, ре, фа*. После этого поем стишок: «*Ми, соль, си, ре, фа* — на линейках сидят». Я подыгрываю каданс — [—V—I ступени до мажора:

¹ Маленький ребенок, поняв это, воскликнул: «Сколько ни дави на эту Деревяшку — звука из нее не вылезает, пока снова не опустит на нее палец!»

² Разумеется, педагоги ни в коей мере не должны ограничиваться этими песнями — в небольшом донотном периоде могут быть использованы любые бытующие в доме мелодии, удобно вложенные для исполнения детскими руками (по памяти — только третьими пальцами!), с подобранными столь же детскими аккомпанементами.

³ Хорошо бы не полениться сделать игрушки-домики из ослепленных белой бумагой коробок, из стенок которых вывертаны пять линеек для скрипичного и басового мажора. Дети сами могут вставлять в отверстия на линейках и между линейками пробки с именами нот-«жителей».

¹ Здесь нужен короткий разговор о скрипке, которую ребенок чаще всего уже видел и слышал. На скрипке, говорю я, играют иначе, чем на рояле: водят смычком по струнам, которые не могут звучать низко, как у рояля, а поют только высоким голосом.



Звуки, записанные между линейками располагаются на клавиатуре тоже через один (ребенок сам должен показать, какие это будут звуки). По-

см: «*Ре, фа, ля, до, ми, соль* — те в окошечки глядят». Я подыгрываю кацаис — V-V-I ступени до мажора:



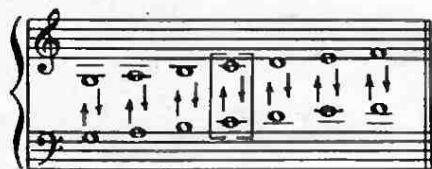
В басовом ключе на первой линейке — нота соль. Эта линейка — как бы первый этаж домика басового ключа.

— Теперь запомни все ноты, которые живут на линейках басового ключа: *соль, си, ре, фа, ля*. Про них дети сочинили: «Там, где *соль, си, ре, фа, ля* — то басовая земля». А про ноты между линейками поют такой стишок: «*Фа, ля, до, ми, соль* и *си* — к ноте *до* скорей нес!»

Каждый домик — нотосолец басового и скрипичного ключа, на линейках и между линейками (под ними и над ними) вмещает по 11 нот («жителей»). Для «расселения» остальных рисуем (каждой ноте отдельно) короткие добавочные линейки («чердаки» — над нотосоцем, «подвалы» — под нотосоцем).

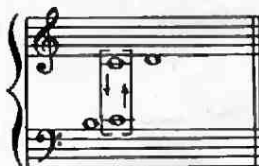
Между последней линейкой басового государства и первой линейкой скрипичного находится как бы пограничная зона: *си, до, ре*. Нота *до* живет (или «нмсет квартиру») одновременно на чердаке (1-й верхней добавочной) домика басового ключа и в подвале (на 1-й нижней добавочной) домика скрипичного ключа. Таким образом, *до* является границей двух государств: скрипичного и басового. Дети назвали ее «До-пограничник» и сочинили такие стишки: «*До* — граница меж двух стран — вот какой почёт ей дан!»

ля, соль — вниз от *до*, могут находиться в скрипичном или в басовом ключах:



Для того, чтобы записать («воселить») самый высокий звук клавиатуры — ноту *до* (пятой октавы)! — над домиком-нотосоцем скрипичного ключа потребуются девять чердаков — девять верхних добавочных линеек. Я говорю детям: «Посмотрите, какой странный получается дом: пять основных этажей, а над ним девять чердачных пристроек!»

Все девять черточек трудно сразу пересчитать глазами. Поэтому, чтобы не писать много добавочных, мы пишем ноты октавой ниже настоящего звучания, а сверху ставим знак 8^{va}. Это означает, что ноты, находящиеся под ним, надо играть на октаву выше написанного:



Твердо усвоив границы скрипичного и басового государств, ученик сам сделает вывод, что, подобно ноте *до*, соседние *ре, ми, фа* — вверх, — и *си,*



¹ У новых роялей и пианино в верхнем регистре клавиатура оканчивается на *до* пятой октавы, а у старых — на *ля* четвертой октавы.

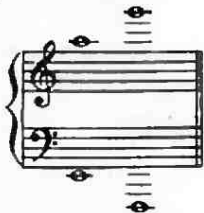
У басового ключа, как я уже говорила, верхние добавочные могут забираться на территорию скрипичного государства (или, по словам одного мальчика: «становиться на цыпочки, чтобы забраться в государство скрипичное»). Но, обычно, выше нот *соль* и *ля* они не идут, потому, что там уже удобнее «переселиться» в скрипичный ключ¹.

Нижних добавочных («подвалов») у басового ключа шесть: *ля* субконтроктавы «забирается» как раз под этот шестой подвал, и с него начинается вся клавиатура. Про эту ноту дети сочинили: «Нота *ля* поторонилась — под шестой подвал скатилась».

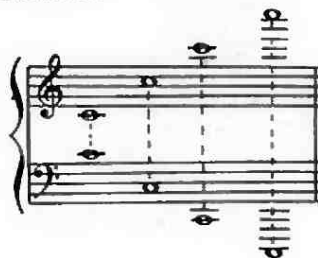
Чтобы не писать много нижних добавочных линеек в басовом ключе, мы пишем ноту октавой выше настоящего звучания и снизу ставим знак 8.....². Находящиеся над ним ноты надо играть октавой ниже написанного:



Обычно я требую от ребенка прежде всего твердо запомнить первую верхнюю добавочную скрипичного ключа — ноту *ля* и четвертую — *соль*; первую нижнюю добавочную басового ключа — *ми* и четвертую — *фа*:



а также, как бы в зеркале отражающуюся в разных октавах ноту *до*:



¹ Мальчик весело сказал мне про эти ноты: «Они просто перебегают со своим паспортом басовой страны в государство скрипичного ключа».

Дети четырех-пяти лет увлекаются тем, чтобы научиться считать до 100. К этому возрастному этапу полезно приурочить дополнительные знания о фортепианной клавиатуре. А именно: белых клавиш — 52, черных — 36, 14-я белая клавиша от начала клавиатуры — *соль* (нота — на первой линейке басового ключа), 26-я белая клавиша — *ми*, центр клавиатуры (нота — на первой линейке скрипичного ключа). От первой линейки басового ключа — ноты *соль*, до последней, пятой линейки скрипичного ключа — ноты *фа* (включая «До-пограничничка») — всего (это тоже надо запомнить!) 21 клавиша.

Я неоднократно убеждалась в том, что дети с легкостью все это усваивают.

Неизменно стараясь показать ребенку клавиатуру в целом (как бы «с птичьего полета»), добывая ассоциации звуков фортепиано с их изображением в нотной записи, для наглядности я рисую крупно полную клавиатуру и соответствующие ноты в басовом и скрипичном ключах (выделяя «пограничную» зону и уже указывая октавы. См. с. 22).

Успеха в освоении нотной грамоты можно добиться скорее, если суметь преподнести детям необходимые сведения о ней в игровой форме. Чтобы закрепить уже полученные знания, а также чтобы помочь малышам усвоить новые понятия, я использую игру «Музыкальное домино».

Игра состоит обычно из 12 больших карт (с шестью квадратами каждая) и 72 фишек-квадратиков (размером 1/8 карты) с теми же изображениями, что и на картах. К примеру, на шести квадратах одной из карт (а также на соответствующих фишках) записываем ноты на линейках в скрипичном ключе. На других — ноты между линеек в скрипичном ключе. Соответственно записываем ноты в басовом ключе. Несколько карт используем для изучения нот на добавочных линейках в скрипичном и басовом ключах, несколько карт — для изучения длительностей нот, пауз, интервалов, различных ритмических фигур, знаков альтерации, динамики и т. д. Педагог по своему усмотрению может нарисовать и вводить в игру большее или меньшее количество карт, фиксируя на них различные обозначения в зависимости от объема изучаемого материала и количества играющих.

Вот несколько образцов карт и фишек: (см. с. 23).

Играющие усаживаются возле инструмента, каждому раздаются карты. Ведущий (педагог) поднимает и показывает один из лежащих в перетасованном виде квадратиков. Тот, у кого на карте имеется соответствующее изображение, должен назвать ноту, показать её на клавиатуре и проintonировать голосом. А если это ритмическое изображение — объяснить его значение, сыграть или прохлопать (со счётом) руками. И так далее. При правильном ответе ученик закрывает фишкой соответствующий знак на своей карте, а ведущий показывает очередной квадратик и задает следующий вопрос. Если кто-то из учеников не знает или отвечает неправильно, педагог объясняет этот знак, но квадратик кладет обратно — ход теряется, и приходится ждать пока этот вопрос будет задан снова.

ва. Стремление не пропустить ход, закрыть все имеющиеся на картах изображения активизирует внимание детей.

Когда начертание нот становится для ребенка

хорошо знакомым «обитающим друзей», тогда естественно вырабатывается связь: вижу — слышу — знаю, где брать ноту на клавиатуре. Эта связь прочно останется в сознании ребенка.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О РИТМЕ

Я совершенно согласна с теми, кто считает, что ритму не столько учат, сколько им «заражают». Осудить, почувствовать ритм помогает, впрочем, не столько музыка, которую приходится слушать ребенку. Известно, что для детей важнее всего первичное эмоциональное отображение музыки через движение. Поэтому я рекомендую в качестве предварительного этапа занятия музыкальным движением, ритмикой¹.

Уже в донотном периоде обучения ребенок должен почувствовать и воспринять ритм предложенных ему музыкальных примеров². Затем следует объяснить, что означают изображения длительностей нот, пауз (целых, половинных, четвертей, восьмых), точкн взорде нот или пауз и т. д. Для ребенка начертание этих знаков должно ассоциироваться с определенной протяженностью звука или молчания. Запечатленные в нотной грамоте изображения ритмических долей педагог должен всегда иллюстрировать примерами интересных ребенку песен и мелодий.

Сведения из области ритма должны перейти в сознание ребенка неразрывно с чувством времени. Вся музыка — искусство, протекающее во времени, оно состоит из звуков «бегущих» по законам времени и остановок звука на определенный отрезок времени³.

Первыми помощниками в изучении ритма являются слух и музыкальная память, физическое ощущение движения. Уже в младенческом возрасте дети невольно знакомятся с ритмом. Мы веселым ребенком агукать, играем с ним в «ладушки»; под ритмичное покачивание ребенок засыпает в колыбели. В дальнейшем раскачивание детских качелей, езда на деревянной лошадке, равномерное нажатие педалей велосипеда — все это помогает ребенку ощущать пульс четкого, разбитого на ритмические доли, времени.

Мелодии, с их разнообразными ритмическими делениями, ребенок также может лучше воспринять, опираясь на жизненные впечатления. Хоро-

шо пишет об этом Н. Кончаловская в своей «Нотной азбуке»:

Слушай, слушай, различай
Звук короткий и протяжный,
Чувство ритма развивай.
Это очень, очень важно!

Все вокруг для нас привычно,
Каждый звук для нас не нов.
Но неслышай, как ритмично
Ходит маятник часов:
Тик-так! Тик-так!
Тик-так! Тик-так!

Вот суворовцы шагают
По широкой мостовой,
Маршировке помогает
Барabanный четкий бой.

Ждет их доблесть, ждет их слава,
И глядят на них Москва,
Левой... Правой... Левой... Правой...
Раз, два! Раз, два!
Раз, два! Раз, два!

Для того, чтобы ребенок мог как можно скорее самостоятельно читать, узнавать и запоминать новые для него мелодии с их ритмом, мы должны чаще повторять детям имена и характеристики принятых в музыке ритмических изображений⁴. Объяснять следует самыми простыми словами и образными сравнениями. Дети часто сами находят на образность, нужную для понимания. Например, одна девочка приехала ко мне на урок, и с восторгом говорила:

— Вот сегодня я поняла, как Вы объясняли мне счет. Когда мы после прогулки шли домой и поднимались по лестнице, бабушка на каждой ступеньке вздыхала четыре раза. Мама шла и вздыхала по два раза, а папа шагал четвертями — по вздоху на шаг. Я пробегала по две ступеньки на каждый шаг папы, а с мамой была собачка, она семенила еще в два раза быстрее, пробегая по четыре ступеньки на каждый шаг папы. Значит, я поднималась восьмьюми, а собачка — шестнадцатьми!

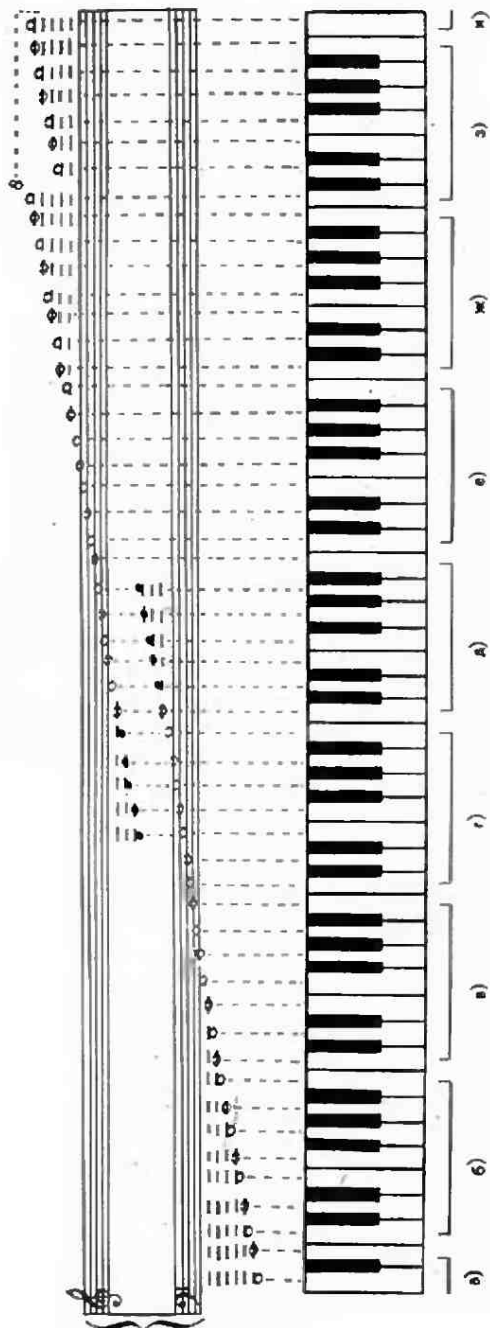
Способов разъяснения ритма можно найти десятки. В частности, зная, что дети обычно любят считать, я рисую им схему и вместе с ними мы подсчитываем, на сколько мелких отрезков может быть разделена каждая последующая доля целой ноты. Моя первая учительница в детстве сделала мне игрушку «Ритмическое дерево»: начиная от «основания» — целой ноты, — ее все более мелкие доли, напоминающие веток, поднимались вверх так, что

¹ Может быть, мое отношение к музыкальному движению основывается на собственной опыте — начиная занятия музыкой, я посещала курсы Е. П. Раппофа в старом Петербурге, где проводилось обучение по системе Далькроза.

² Большую помощь при этом могут оказать удачно подобранные к исполняемой мелодии и совпадающие с ее ритмом стишки, подтекстовки. Представление о сильных и слабых долях дети легко получают от произношения соответствующих слов: Св-шз, по-су-да, ба-ра-бан и т. д.

³ Нередко, задавая ребенку более сложный вопрос или поручая какое-либо задание, я на уроке ставлю песенные часы: мерно сапалющийся песок наглядно показывает без времени и мобилизует внимание ученика, способствует его большей организованности.

⁴ Об используемом икоде «музыкального лото» см. выше.



а) Субконтроктава

б) Контроктава

в) Большая октава

г) Малая октава

д) Первая октава

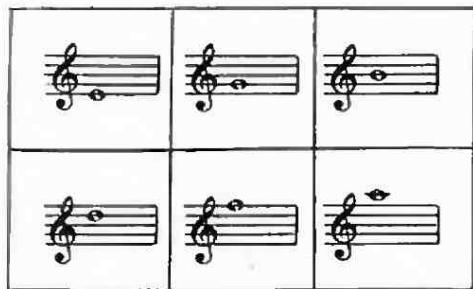
е) Вторая октава

ж) Третья октава

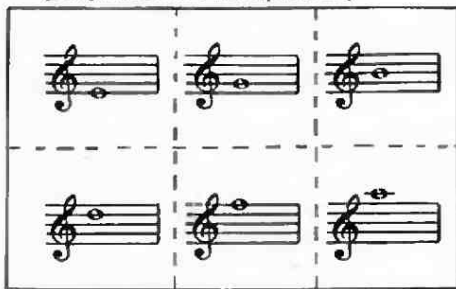
з) Четвертая октава

и) Пятая октава

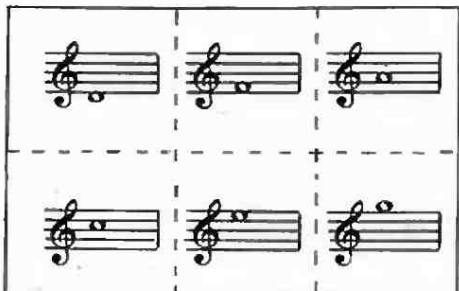
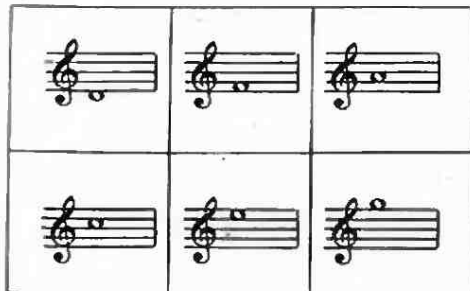
а)



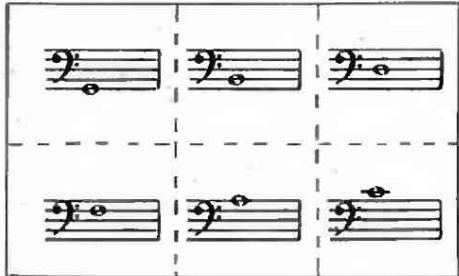
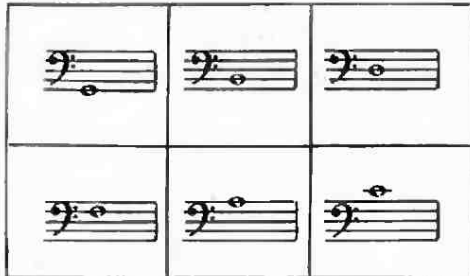
(Разрезать на 6 квадратиков)



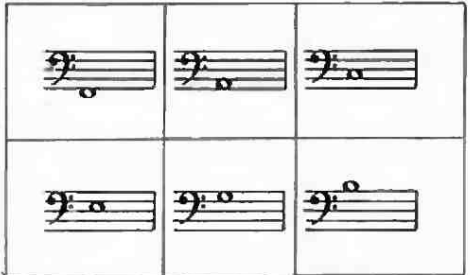
б)



в)



г)



«дерево» разветвлялось до 128 долей! Почти, мне доставляло удовольствие представить себе этот стремительный поток двадцатывосьмью, пробегающих за время, которое вмещает целая нота.

Конечно, можно использовать также всем известный пример, когда целую ноту изображают как яблоко, делят его на половинки, четверти и т. д. Так или иначе, не следует бояться вводить в объяснение объемные, пространственные изображения временных понятий.

Вообще, впечатления, вынесенные в детстве, иногда могут оказаться решающими и даже определять сущность восприятия ритма в музыке. Я до сих пор не могу забыть своего впечатления от глассандо фортепиано, сопровождавшего, подобно вихрю, равномерное движение мелодии в оркестре, в услышанном впервые Концерте для фортепиано с оркестром П. Римского-Корсакова. Замечу, что у детей ощущение стремительного ритмического потока нередко вызывает желание скорее овладеть моторикой движения, техникой.

Хочу еще подчеркнуть, что с самого начала, объясняя длительности звуков, я говорю также и о паузах. Прежде всего дети должны уяснить, что пауза — знак молчания, то есть перерыв в звучании, но не в движении! Это как бы дыхание в музыкальной речи.

Я часто показываю детям кружевные занавески из окон и говорю, что паузы подобны дырочкам в рисунке кружева, узор которого составляет задуманное чередование пустых и заполненных промежутков. Музыкальный «узор» также состоит

из заполненных звуком и лишенных звука отрезков времени. Чередование тишины, молчания со звуком, собственно, и создает саму ткань музыки. И еще: каждый промежуток в кружеве хорош, только если он соответствует узору, а иначе получается искажение, брак. Непредусмотренная остановка (или отсутствие остановки) в музыке — такое же искажение, такой же брак.

Мне запомнилось, что однажды, мой ученик Сережа С., будучи еще в дошкольном возрасте, вернулся с прогулки и, не раздеваясь, бросился к роялю: «Постой, постой, — сказал он, волнуясь, удивленной матери, — мне пужно скорей записать, как тихо падал снег и молча лежал на месте». Тогда, вероятно, он понял, что пауза тоже «звучит», и ее тишина не менее важна для музыки, чем сам звук.

Наряду с изучением ритма педагог должен объяснить ребенку такие понятия, как темп, размер, такт и затакт. Необходимость образных сравнений и доступных ребенку примеров в полной мере относится и к лим. Вся выдумка должна идти от витунтивного ощущения возрастной психологии ребенка и его индивидуальной реакции на музыку. Во многом я отталкиваюсь от «словесного» момента, от произнесения соответствующего текста (подтекстовки) к данной музыкальной фразе.

• • •

В своей практической педагогике я считаю нужным «брать на пробу» любой опыт, любой поиск. Поэтому я всегда прислушиваюсь к мнению других педагогов, работающих над созданием, возможно, лучшего метода в занятиях с начинающими.

КРАТКИЕ ПОЯСНЕНИЯ К ПЬЕСАМ И УПРАЖНЕНИЯМ

ВАЛЬС СОБАЧЕК

Шутливый «Вальс собачек» представляет собой образец простоты и удобства для постановочных моментов. Он с первых шагов приучает к ритмической точности. Ребенок получает возможность свободного применения обеих рук для первого исполнительского опыта. На этом музыкальном материале легко вырабатывается свободное погружение веса руки в клавишу с опорой на 3-й палец. Остальные пальцы находятся рядом тоже в свободном, но свисающем положении (3-й палец «утонул», остальные — «на поверхности»). При этом необходимо следить за 1-м пальцем: он не должен подгибаться под ладонь (напомнить ребенку о форме «свода» и удобном положении кисти, когда рука лежала на мячике или на колене). Не менее

важное достоинство этой пьески — она легко доступна детскому восприятию, ею дети заинтересовываются с первой минуты¹.

Акомпанемент вначале играет взрослый, но через небольшой период времени аккомпанировать обучаются дети, как правило, сопровождая игру своего товарища².

Любой, никогда не касавшийся клавиатуры родителя, за несколько минут может выучить такой несложный аккомпанемент. Не знающие нотной грамоты могут легко сопровождать игру ребенка, беря аккорды I и V ступеней. Показываю аккорды, объясняю знак репризы и счет (левая рука — «раз», правая — «два-три» и т. д.) в напоминание, аккомпанемент «Вальса собачек» я просто пишу для родителей словами (наузы отмечаю «гадочками»):

Музыкальная запись для «Вальса собачек». Показаны две системы нот. Первая система — для правой руки, вторая — для левой. В ноты вписаны названия нот (соля, фа, до, ми) и указаны пальцы, которыми их нужно играть (Ф, М). В конце нотной строки для левой руки есть обозначения V и V с двойными точками, что указывает на репризу.

Слова «Вальса собачек», прошедшего более чем через столетие, хорошо помогают детям выдерживать ритм:

Мишка, Трезор, и Полкан, и Амишка
Затеяли вместе все вальс танцевать, —
Но не в лад, невпопад закружились, ували
И начали ланки друг другу кусать!

ЖИВЕМ МЫ НА ГОРАХ

Мелодия из музыкальной шкатулки

Это увлекательный и удобный мотив, который может принести детям пользу в самом начале занятий. Я стала его практиковать, когда получила в подарок от известного летчика Юрия Гариалева му-

зыкальную шкатулку, изготовленную в Швейцарии³. Когда открыта крышка, скрытый от глаз валик начинает играть мотив, напоминающий вальс И. Штрауса:

Живем мы на горах
В жемчужных облаках.
Мы песню вам поем
И в гости всех друзей зовем.

Эту мелодию я даю детям играть опять-таки третьими пальцами (попеременно левой и правой

¹ Хорошо сделать такую игрушку: вырезать нарисованных собачек и наклеить на маятник метронома; собачки будут «танцевать» к великому удовольствию детей, приучая их к чувству ритма.

² Вскоре, вступив в период игры по нотам, ребенок его сыграет уже не только по слуху, но сможет сам разобрать и партиту аккомпанемента, при желании даже соединив обе партии в две руки.

³ О том, как я показываю эту шкатулку детям, говорилось в главе «Определение способностей».

рукой). Детям очень удобно и приятно ее исполнять. Пятерка учит свободному перенесению левой руки через правую, отрываясь от клавиатуры и «приземляясь» на ноту фа, а затем на *ми-бемоль*. Она также приучает детей к равноправному использованию в игре черных клавиш. Для аккомпанирующих и не читающих ноты, объясняя счет (затакт отмечаю «галочкой»), пишу вторую партию словами:

(Пр.р.) V

(Л.р.) фа фа ре си б

ми б соль соль ми б соль соль ми б соль соль си б

фа фа ре си б

ми б соль соль фа соль соль си б соль

ПРЫГ-СКОК

Мотив из Второй венгерской рhapsодии Ф. Листа

Этот мотив, звучащий во Второй венгерской рhapsодии Листа, конечно, не может быть сыгран ребенком по нотам еще очень долго, но показанный педагогом, он запоминается мгновенно. Беспрерывно следя за свободой рук, за правильным положением кисти и погружением в клавиши 3-х пальцев («носиком» вперед), играю с ребенком мелодию. При этом я ничего не говорю о ритмических долях; ребенок играет все по слуху и «с рук» педагога.

Я предлагаю детям сочинить какие угодно, подходящие по ритму слова, вытекающие из пришедших им в голову музыкальных ассоциаций. Например: мой маленький ученик Сережа Ф., «облотившийся» в этот мотив, в восторге прыгал по двору после дождя, — то попадая в лужу, то теряя галочку, то в прыжке доставая повисшую ветку, то вскакивая на собачью будку, и при этом распевал:

Прыг-скок, прыг в воду.
Прыг-скок в галочку.
Прыг-скок на ветку.
Прыг-скок на будку.

Или:

Прыг-скок на травку,
Прыг-скок на кочку,
Прыг-скок в канавку,
Прыг-скок к цветочку!

(каждая строчка повторяется по два раза; на восьмую с точкой проговариваются два слога).

И потом всякий раз, когда он играл эту мелодию, он подпевал эти слова и радовался, особенно, когда «залетал» левой рукой сначала на ре, а потом на далекое фа (через правую руку). Так эти слова и остались «бытовать» в моем классе, и все поколения учеников с одинаковым восторгом проходят через этот текст. Надо сказать, что примитивное Сережино словотворчество необыкновенно подходило к ритму мотива, поэтому я и позволила себе его здесь привести. Но вместе с тем я, как отмечалось, предлагаю каждому ребенку (при содействии педагога) сочинить свой текст.

Родители, хоть немного умеющие играть, легко разучат несложный аккомпанемент, указанный в нотах. Не играющим и не знающим нот я показываю аккомпанемент «с рук», объясняю счет («раз-и», «два-и») и записываю:

(Пр.р.) V

(Л.р.) соль до соль до фа до фа до н т. д.

Ничего «преступного» в этой записи словами (как в данной пьесе, так и в приведенных выше) я не вижу. Результат же получается замечательный: и ребенок, и мать — оба с увлечением разучивают поправившийся мотив, поправляют друг друга, считают вслух, а нередко бывает, что ребенок, которому я «не смею» задать вторую партию, справляется с ней раньше матери, и они в восторге играют, меняясь местами.

КАЗАЧОК

Украинский народный танец

Что ждешь —
Плясать пошла!
Эх, саночки
Все в пыли!
Топ-тон —
На каблучок!
Ай, да танец
Казачок!

(М. Липцова)

Пьеса представляет собой маленький ансамбль, очень полезный для развития четкого ритма. В правой руке к 3-му пальцу я подключаю и два других «длинных» пальца: 4-й и 2-й. Левая рука играет только 3-м пальцем, выдерживая до конца четвертные ноты.

Пьеса интересна еще тем, что она дается ученику в переходный период от так называемого доинотного периода к изучению нотной грамоты. Поэтому я рекомендую также играть «Казачок», называя ноты: ведь очень скоро (через два-три урока) ребенок начнет учиться читать исполняемые им пьесы.

Аналогичных примеров преподаватель может найти очень много и предложить ученику в те несколько уроков, которые образуют доинотный период. В это время необходимо помочь ребенку как можно лучше освоить клавиатуру, уяснить, где какая клавиша выходит.

ГДЕ ТЫ, ЛЕКА?

С. Ляховицкая. Упражнение

Как я уже не раз отмечала, детей нужно сразу «окуна́ть» в музыку, подбирать им пьесы, в кото-

¹ Вскоре у детей появляется желание транспонировать то, что они уже выучили; от этого я их не удерживаю, но «осознанным» транспонированием мы систематически начинаем заниматься чуть позднее, соединяя транспонирование со знанием нотной грамоты (часто — опять от мелодии песенки «Чижик»). Если взять «Чижика» от фа к ре, будет звучать не веселый «чи-жик» (большая терция), а грустное «ку-ку» (малая терция). Один мальчик пришел ко мне на урок и, еще стоя у дверей, объявил с трепетом в голосе: «Я потерял жик». Я спросила: «Ты, верно, начал играть «Чижика» с ноты фа?» «Да, а откуда вы знаете?» С этого начался наш разговор о транспонировании и о необходимости правильного подбора интервалов (и, конечно, знаков альтерации).

рых ярко выражается музыкальный образ. С первых прикосновений рук ребенка к клавиатуре я стараюсь дать ему понять, какой разнообразный звук можно извлечь из клавиши, если по-разному к ней прикасаться.

В избранной для начала игры по нотам пьесе я продолжаю учить ребенка свободно и певуче погружать в клавиши 3-й палец левой руки (переноса на него при этом вес всей руки). Прошу ученика вдвое тише играть аккомпанемент — терция и секунды в правой руке. Одновременно говорю о паузах («воздух», «снятие звука») при чередовании рук. Объясняю также, что надо не просто играть аккомпанемент вдвое тише, а опускать при этом правую руку свободно, глубоко, чтобы звук получился грустным и жалобным. Надо свободно пользоваться двумя руками, не бояться отрывать их от клавиатуры и переносить одну через другую.

Если пьеса понравилась и если это не песня, уже имеющая текст, дети сами сочиняют слова, находя в них отражение того, что их эмоционально затронуло и вызвало образное представление. Так, один мой пятилетний ученик Лёка Н. сочинил «подтекстовку» к этой пьесе, соответствующую грустному эпизоду из его жизни. Мальчика увезли на зиму из деревни и разлучили с любимой собачкой, он предполагал, что собака грустит в разлуке с ним, жалуется и плачет (стихи не поются, а проговариваются в ритме):

Где ты, Лёка, Лёка, Лёка?
Увезли тебя далеко.
Где ты, Лёка, Лёка, Лёка?
Где ты, милый мой?

И второй раз, при повторении пьесы, продолжается жалоба собачки:

Увезли тебя далеко,
Без тебя мне одиноко...
Поскорей, дружок Лёка,
Приезжай за мной!

Самы ребенком были созданы не только слова, но и рисунок широкого снежного поля и дорожки, во которой его увезли из деревни, и грустной собачки, сидящей на снегу. Немало ребят ироничались настроением пьесы, и это было их первым творческим исполнением (примерно через две недели после начала занятий).

ДРАЗНИЛКА

С. Ляховицкая. Упражнение

В этой пьесе я перехожу к элементам игры *legato*. Надо объяснить ребенку, что *legato* — связанная игра, «переливчатая» одного звука в другой. Играть *legato* мы начинаем с «длинных» пальцев (4—3—2). Если попросить ребенка сложить ладони вместе, он увидит, как в зеркале, что у него против каждого пальца одной руки есть такой же палец в

другой руке. Поэтому, когда мы спускаемся в правой руке 4—3—2-м пальцами подряд (*ми—ре—до*), то в левой тем же движением поднимаемся навстречу вверх (*до—ре—ми*). И наоборот, если в правой руке 2—3—4-й пальцы идут вверх, то соответственно 2—3—4-й пальцы в левой — вниз.

Обращаю внимание на то, что в «Дразнилке» как будто ведется разговор: вопросы и ответы, исполняемые встречным движением правой руки и левой руки (вниз и вверх). При этой перекличке у ученика воспитывается чувство равновесия. Очень важны здесь паузы — знаки молчания.

Кроме legato пьеса готовит к ощущению позиции пяти пальцев.

Под эту музыку дети сочинили свои слова «диалога». Мальчик надел маску лиса (или изображает его). Девочка спрашивает:

— Кто такой? — Лис большой (отвечает он на октаву ниже).

— Где же ты? — Вот я здесь.

— Уходи! — Не уйду!

— Нет, уйдишь! — Ни за что!

— Рассержусь! — Ну, сердись!

— Прогоню! — Ну, гони!

— Уходи! — Не хочу!

— Вот уйди!

— Нет, я здесь!

ВОРОБЕЙ

А. Руббах

Пьесу дети играют обычно одними 3-ми пальцами попеременно правой и левой руки, — точно так же, как в донотном периоде, — лишь в последних трех тактах подключаются остальные пальцы.

Первые шесть нот надо играть *sacato*, затем правой рукой (переноса через левую) брать седьмую ноту, которую следует выдерживать полную четверть. Потом правая рука свободно («вольным перелетом») возвращается к повторению фразы (на ноту *соль*). В последних трех тактах аппликатура меняется (она указана в нотах).

Эта маленькая пьеса учит детей свободно овладевать пространством, мягко перенося руку с одной точки клавиатуры на другую, как по дуге. Кошек труднее тем, что требует исполнения без малейшего замедления. Здесь впервые возникает необходимость усиленной проработки, к которой ребенок должен привыкать с малых лет, а педагог должен придумывать украшающие и осмысляющие эту необходимость моменты. Очень хорошо использовать для разучивания пьесы следующие стишки:

Чики-рики, чик-чирки!
Воробышка с ветки — прыг!
Воробей, воробей,
Во дворе он всех храбрей!
— Берегись, крадется кошка!
— Подразню ее невозможно,
А потом — на ветку выиг...
Прыг!

(А. Даниловская)

Наиболее просто и удобно ощущение спокойно опущенной руки возникает у детей на интервале квинты. Кисть естественно принимает форму свода, опираясь на поддерживающие ее 5-й и 1-й пальцы. В «Колыбельной» И. Филиппа квинта *соль—ре* в левой руке, сопровождающая мелодию на протяжении всей пьесы, представляет собой прекрасный образец для отработки взятия одновременно двух нот «круглой» рукой.

Детям всегда можно без философствования, непосредственно передать то, что они должны усвоить. Наименее басовый ключ¹, начинаем учить «Колыбельную», где в левой руке все время «гудит» квинта. Я придумала, что это шмель усеется на первую и третью линейки басового ключа (на *соль—ре*, дети легко запоминают эти ноты). Шмель прилип и гудит — оторваться не может. Надо показать, что шмель прилип только «концами лапок», и нельзя проваливать «брюшко», а то оно тоже прилипнет (рука должна сохранять форму свода!).

Так шмель продолжает гудеть два такта (объясню что, когда ноты одинаковой высоты связаны дигмой, их надо держать, а не брать второй раз). Мелодию удобно учить со словами:

Баю-баю —
Мишеньку качаю...
Баю-баю —
Сладко засыпай...
— Добрый шмель,
Ты очень громко не жужжи!
Лучше сказку
Ты нам расскажи!
Баю-баю —
Мишеньку качаю...
Тише,
Тише —
Мой Мишенька уснул.

(М. Лаписова)

НОЧЬ

Армянская народная песня

Эта пьеса является первой пробой игры при разном движении в обеих руках. В правой руке звучит мелодическая линия, а левая рука держит целую ноту, которая, как надо сказать ребенку, одна занимает «комнатку» — такт. Начиная с четвертого такта, где появляется половинная пауза, левую руку следует мягко поднимать, подготавливая ее к нажатию следующей клавиши.

Следует обратить внимание, как красиво и необычно звучит интервал *до-бемоль—си-бемоль*. Дети должны вслушаться в эту увеличенную секунду,

¹ Хорошо поиграть в лото с карточками для нот басового ключа.

ощутить ее как характерный элемент восточной мелодики.

Ночь присела на крылечко;
Спать пора тебе, дружок.
Золотых насет овецек
В небе месяц-настушок.

(А. Данилевская)

КУРОЧКА

Н. Любарский

В пьесе уже можно пробовать одновременное использование разных штрихов в правой и левой руке. В левой требуется медленное, словно «вышагивающее» legato (*соль — фа — ми-бемоль — ре* с возвращением на *соль* к следующей фразе). А правая рука играет коротким staccato. Пьесу я даю со словесным текстом:

Вышла, вышла курочка погулять,
Вышла, вышла зернышек поклевать.
— Ко-ко-ко, я врindu.
Вам подарок принесу.
— Ко-ко-ко, я пришла,
К вам цыпляток привела.

В конце, на слове «привела» нужно гибким движением перевести девую руку от предыдущих нот *ми-бемоль — до* на квинту *соль — ре* (5-й и 1-й пальцы). Это требует внимания и неоднократной проработки.

ОЙ ТИ, ДІВЧИНО

Украинская народная песня
Обработка И. Берковича

Здесь я повторяю то, что говорила детям, когда разучивали «Дразнилку», а именно: что legato — это плавный, связный переход от одного звука к другому, «перелив», без задержки на предыдущем звуке (ведь когда поешь, нельзя перейти на следующую ноту, продолжая неть предыдущую). На фортепиано непрерывная звуковая линия передается от одного пальца к другому, из одной руки в другую.

Занимаясь у меня дети не знали украинского текста и сами сочинили слова. Они понимали, что девушка тоскует, так как ей придется уехать в родных мест в чужую деревню.

Что пригорюнилась, девица красная,
Частые слезы роняешь из глаз?
— Ох, боязно, батюшка, милая матушка,
К людям чужим уходишь мне от вас!

Тихо и жалобно вторая фраза исполняется еще 3.

ДОЖДИК

С. Майкалар. Детская пьеса

В этой маленькой пьесе я подсказываю детям образ надающих капель дождя. Попутно даю представление о трех приемах игры (штрихах): portamento («ленивое» staccato), tenuto (мягкое «погружение» в клавишу) и острое staccato. Дети должны представить себе, что капельки попадают в разные места: первые две ноты — *соль-диез* и *до-диез* — следует исполнять portamento («капельки» лениво отпрыгивают от твердой земли), третья «капелька» (*соль-диез*) попала в мягкий грунт, как бы впитывается в него, погружается (tenuto). А следующий *до-диез* левая рука берет острым staccato («капелька» попала в лужу и отпрыгивает — «булькает»).

Ребенок легко усваивает штрихи, если натр от этого образа. Для усвоения ритма служит придуманная вместе с детьми подсказка:

Дождь, отстань, перестань,
Отпусти гулять,
Не стучи, замолчи,
Мы хотим играть!

Не стучи, замолчи,
Льешь с каких ты пор!
Не стучи, замолчи,
Мы хотим во двор!

(громко, повествотельно): Не стучи, молчи!
(грустно): Все стучит, стучит...

Дождь, отстань, перестань,
Мы хотим играть,
Не стучи, замолчи,
Отпусти гулять!

(Слова подтекстовываются только с мелодией в правой руке, а на «булькающие капельки» в левой никакого текста нет.)

ПОЛЮШКО-ПОЛЕ

Л. Книппер

Очень рано я пробую с детьми играть аккорды. В пьесе на трезвучиях аккомпанемента я ставлю «леплю» своей рукой детскую руку — проверяю, чтобы она не была зажата, чтобы 5-й и 3-й пальцы не проваливались, а 1-й валек брал свою ноту краем подушечки (а не просто «ложился» на клавишу первым суставом). При этом говорю, отталкиваясь от слов песни, что кони идут по мягкой, вспаханной земле, а не по городскому асфальту; поэтому надо играть так, чтобы аккорд, извлекаемый погружением всей руки, не «стучал», а звук был глубоким и мягким. Левая рука не должна заглушать аккордами мелодию, которую играет правая рука.

Окраска аккордов в этой пьесе ирачивает (тоника — минорная доминанта — субдоминанта). Я говорю детям, что это как бы туча надвинулась, но тучино в поле. А звучание последнего аккорда

(мажорная доминанта) можно сравнить с выходом солнышка из-за туч. Последние ноты продолжают звучать, постепенно затихая (как бы удаляются поющие казаки, стихает влаши шаг коней).

Эх, полюшко-поле, полюшко широко поле!
Едут по полю герои, эх, да Красной Армии герои!
Девушки, гляньте, гляньте на дорогу нашу.
Вьется дальняя дорога, эх, да развеселая дорога!

(В. Гусев)

БОЛТУНЯ

С. Прокофьев

Небольшой отрывок из вокального произведения С. Прокофьева, написанного на известные детям стихи А. Барто, я исполню для первой пробы игры в ансамбле. Не секрет, что я даю детям эту пьесу еще и потому, чтобы само имя Сергея Сергеевича Прокофьева, классика советской музыки, прозвучало для них как можно раньше. На пластинках, или по радио ученики уже слышали его детскую фортепианную музыку («Марш», «Сказочку», «Утро», «Прогулку»), но коснуться руками этих произведений еще не могли. А «Болтуня» в этом переложении для фортепиано Э. Денисова уже доступна им как в первой, так и во второй партии.

Это Вовка выдумал,
Что болтуня Ляда, мол...
А болтать-то мне когда?
Мне болтать-то некогда...

ЛАТЫШСКАЯ ПОЛЬКА

Т. Назарова-Метер

Танец сопровождает детскую жизнь, начиная с раннего дошкольного возраста. Первая реакция у детей на музыку, на ее ритм — именно движение. Ритм польки бытует в музыкальной работе детских садов. Малыши приходят на занятия музыкой, обычно уже познакомившись с самыми известными польками — М. Гайки, П. Чайковского, С. Майкапара и др. Все эти польки дети постепенно проходят у меня на занятиях. Вообще, я люблю давать детям знакомиться с многими образцами одной и той же формы или жанра для лучшего уяснения их общности.

«Латышская полька» Т. Назаровой-Метер радует детей своей живой, бодрой музыкой. Дети любят, танцуют, напевать слова: «Я на дудочке играю, я танцую, и пою...»

При разучивании пьесы надо следить за правильным размещением акцентов. Необходимо также обратить внимание на различные нюансы и штрихи. После каждой фразы следует короткая пауза (дыхание), во время которой нужно перенести руку на начало следующей фразы.

НОВОГОДНЯЯ ПОЛЬКА

Ан. Александров

«Новогоднюю польку» Ан. Александрова я с особым удовольствием включаю в сборник для маленьких учеников. Замечательная детская музыка композитора словно овеяна солнечной улыбкой. Эта полька — одна из чудесных детских пьес, созданных им.

Кружится, кружится легкий снег,
Весело, весело летает смех.
Елочку, елочку нам принес
В Новый год Дед Мороз.

Кружится, кружится легкий снег,
Весело, весело летает смех.
Полечка, полечка позовет
Всех ребят в хоровод.
Кружится праздничный хоровод,
Здравствуй, Новый год!

(А. Данилевская)

ТАНЕЦ С ПЕСНЕЙ

А. Парусинов

Детям нравится «Танец с песней» главным образом из-за постулатного движения мелодии в правой руке (важно следить за плавным перемещением руки в позиции), за которой тоже постулатно, но медленнее движется левая рука. Во всяком случае, на эти особенности надо обратить внимание ученика.

Автор пьесы, композитор Алексей Васильевич Парусинов, в течение многих лет был преподавателем сольфеджио в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. Он превосходно знал психологию своих учеников. Пьеса хороша и полезна как для исполнения на фортепиано, так и для занятий по ритмике.

Мы песенку эту поем в танце,
Мы, дети, веселый и бойкий народ.
Наша песня зовет все вперед, вперед.
И созынско с нами поет, поет!

ЗИМА

М. Крутицкий

В ходе занятий я придаю важное значение этой маленькой пьесе. Надо постараться угадать время, когда уже можно ее дать ребенку. Реакция ребенка на пьесу является для меня в большой степени проверкой его одаренности, которая, на мой взгляд, определяется не только (и не столько) наличием специальных музыкальных данных (слуха, ритма, музыкальной памяти), но и богатством эмоционального восприятия, силой и интенсивностью воображения.

Эта пьеса является первой встречей детей с чем-то новым, для них еще незнакомым, а имен-

но — с музыкой медленной, печальной. Почти все дети, позанимавшиеся дома и разобрав пьесу с родителями, приносят свою подтекстовку, возникающую у них от новых в их возрасте ощущений чего-то сурового, даже страшного. У меня собран целый ряд примеров детского творчества на музыку пьесы (они не поются, скорее декламируются). Вот один из них:

Снег, только снег и лед...
Ночь наступает.
Лес как стена встает...
Тьма нарастает.
Зимней ночью волк завывает...
Страшно мне...

Интересно, что в пьесе сами дети ощущают желание использовать новый прием — вести медодию левой рукой, играя строгим, глубоким и выразительным звуком.

ВАЛЬС ПЕТУШКОВ

И. Стрибог, Вальс

Пьеса представляет собой павильный вальс, в характере игравшихся в начале века бродячими шарманщиками. Аккомпанемент вальса состоит из однообразно повторяющихся гармоний I и V ступеней. Маленькие дети всегда проходят через этот тип гармонического мышления. Предлагаемый вальс полезен и тем, что учит свободно и смело переносить левую руку в басу. Он дает детям умение и охоту подбирать аккомпанемент к любой знакомой мелодии — к «Чижик», «Елочке», «Мишке с куклой» и др. Возвращаясь к этим пьесам, а также к пьесам допотопного периода, подбирая к ним аккомпанемент, дети начинают воспринимать их более творчески.

Смело лечу, громко кричу:
— Кукареку! Кукареку!
Быстро бегу, звонко кричу:
— Я на лужок со двора хочу!
От крылечка стометровку
Я с разбега пролечу!
Очень ловко, со спорнойкой
На забор вскочу!
Да, да!
Вы поучитесь, цыплята,
Так летать, так летать!
Вы постарайтесь, ребята,
До меня достать!
Да, да!

Снова лечу, громко кричу:
— Кукареку! Кукареку!
Быстро бегу, опять кричу:
— Я на лужок со двора хочу!

От крылечка стометровку
Я с разбега пролечу!
Очень ловко, со спорнойкой
На забор вскочу!
Да, да!

(А. Данилевская)

МЕДВЕДЬ

Г. Галынин

Малышам обильнее с природой, с миром животных особенно близко. Оно их обогащает и радует. Поэтому композиторы, ориентирующиеся на детский возраст, часто дают музыкальные характеристики животным. В этих случаях медведь — один из самых любимых детьми персонажей. У многих композиторов есть свой «Медведь» (Д. Шостакович, С. Слонимский, В. Ребиков, Н. Сидельников, А. Наседкин).

Дети любят большого, косолопного, кажущегося им добродушным, медведя. Они легко подражают его движениям, сочувствуют ему, жалеют. Он — персонаж многих известных детям сказок. Желая передать известный им образ медведя, дети быстро находят приемы звукоизвлечения — играют всем весом руки, тяжелым и мягким звуком. Программность в этом возрасте необходима, она помогает в нахождении исполнительских средств. Я обычно играю детям ряд других примеров на тему «образы зверей и животных»¹.

Маленькая девочка сочинила подтекстовку к этой пьесе. Медведь лежит в берлоге и жалуется:

Ох-ох-ох-ох,
Ох-ох-ох-ох...
Ох, тяжело мне
Лишь в берлоге лежать,
Всю-то зиму лежать,
И лежать, и скучать...
Ох, тяжело мне
Всё в берлоге скучать,
Только лапу сосать,
Только спать и ворчать...

ЛИТОВСКИЙ НАИГРЫШ

Ю. Чекаускас

Эта пьеса — образец литовского народного настушеского наигрыша. Она знакомит детей с непривычным складом мелодии, ритмическим и ладовым своеобразием. Мелодия звучит все время в правой руке и только в конце пьесы основной мотив имитируется (октавой ниже) в левой руке. Это место требует внимания, специальной отработки.

Выду я на зорьке рано,
Стадо звать тихонько стану.
Простой мой наигрыш все знают,
Вот уж за мною стадо все шагает!
Чисто, звонко дудочка звучит моя.

(М. Лаписола)

¹ Полезно, в частности, дать детям послушать все пьесы сборника «В зоопарке» Г. Галынина, «Карнавал животных» К. Сен-Савва и др.

ЗМЕЙКА

Упражнение из Школы Т. Лешетницкого

Существенной задачей в развитии техники пианиста является достижение полной свободы, удобства и независимости пальцев. Одна из трудностей, требующая специального внимания педагога и специальной работы — это подкладывание первого пальца при переходе на новую позицию (ногие 3-го или 4-го пальца). Для выработки этих навыков я использую упражнение, существовавшее еще в Школе Т. Лешетницкого. Его передала мне моя ученица П. М. Яровая, — друг и продолжатель метода профессора В. В. Пухальского. Упражнение помогает достигать полной звуковой ровности.

Играется упражнение триолями, две триоли на каждую пару соседних нот по ходу вверх. Затем следуют две триоли на следующую пару нот, начиная сверху на соседнюю ноту вниз. Далее опять две триоли вверх и т. д. В нисходящем движении все триоли исполняются так же. Упражнение у меня дети играют со словами:

Змейка волнуется, вышла на улицу —
Где же детеныши, где же змееныши?
Где они ползают — поздно ведь, поздно ведь!
Выползли, выползли все со двора они,
Змейка волнуется — пусто на улице!
Где же детеныши, где же змееныши?
Спать уж давно им пора!

(М. Ланцова)

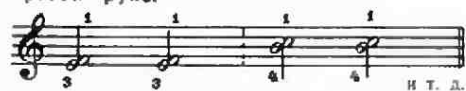
При некотором ускорении темпа диапазон упражнения можно увеличить до двух октав.

Из схемы видно, почему это упражнение называется «змейкой». Поскольку мелодия, как змейка, «вьется» по ступеням гаммы, уместно будет сказать несколько слов об изучении гамм.

В начальном периоде занятий я объясняю детям структуру мажорной гаммы: тон — тон — полу-тон, тон — тон — тон — полу-тон. Мы различаем пять мажорных гамм от белых клавиш: до, соль, ре, ля, ми. Все они имеют одинаковую аппликатуру. Я уже говорила, что складывая вместе ладонь с ладонью, дети видят, что пальцы обеих рук абсолютно совпадают, но если положить ладонь одной руки на кисть другой руки сверху, то совпадают только средние, 3-и пальцы. Это совпадение 3-х пальцев является аппликатурной вежой при игре двумя руками указанных пяти гамм в параллельном движении (в расходящемся движении аппликатура в обеих руках полностью совпадает).

Чтобы подкладывание первого пальца не нарушало плавного движения кисти руки (что в дальнейшем будет иметь огромное значение при исполнении гамм в быстром темпе), я акцентирую внимание детей не на то, что после 3-го или 4-го пальца «надо подкладывать первый» (дети обязательно при этом делают кистью резкое движение вбок), а говорю, что 1 и 3 или 1 и 4 пальцы надо как бы соединить «в колечко». (См. фото 12, 13.) Очень полезно поупражняться, нажимая сразу две соседние клавиши, такой аппликатурой:

Правая рука:



Левая рука:



Дети это называют: «нажать звоночек» (см. фото 14, 15) и охотно играют по всей клавиатуре, «навещая друзей» (как сказал один мой маленький ученик). После этого упражнения, играя гаммы, дети обычно уже не испытывают затруднений, связанных с подкладыванием 1-го пальца (сказанное полностью относится и к упражнению «Змейка»).

РЫБАК

Упражнение по Ш. Ганону
(из сборника «Пианист-виртуоз», часть 1, № 6)

Педагог должен облегчать, устранять помехи, помогать преодолевать технические трудности, возникающие в процессе занятий детей. Неумение переходить с пальца на палец, переносить руку — все это зачастую создает трудности в занятиях. Поэтому педагог должен находить упражнения, как правило, индивидуальное для каждого ученика, облегчающие преодоление этих трудностей.

Но есть упражнения, которые я даю играть всем детям. К ним относятся публикуемые упражнения по Ш. Ганону. Они требуют свободного «завброса» кисти (иронизация — супинация) для ведения мелодической линии и плавного перемещения позиций, а также координации рук в одновременном непрерывном движении.

Данное упражнение я «оживляю» образом рыбака, заброшившего в воду свой снад и постепенно вытаскивающего его. При движении вверх слова:

Вот рыбак закинул невод,
Он из речки рыбку тянет —
Очень славный будет ужин!
Вот костер горит, пылает,
Всех ребят рыбак зывает —
Вкусный суп из рыбки варит,
Всем по полной чашке дарит!

При движении вниз:

Даст он Мите,
Даст он Саши,
Маленькой он даст Наташе,
Черешковой он даст Ирине,
Даст он Пете,
Даст он Грише,
Даст он Феде,
Даст он Мане,
Не забудет и о Даисе,
И кусочек рыбки съест он сам.

А закончивает:

Дети сами могут называть, кому хотят дать рыбку — педагогу остается только быстро рифмовать подсказанные детьми имена. Успех у малышей это упражнение имеет огромный. Оно становится чуть ли не «самой любимой пьесой» их репертуара. Дети «трудятся» вместе с рыбаком, «награждают» рыбку того, кого им хочется, и их руки почти незаметно преодолевают все, что казалось трудным для ученика.

ТАНКИСТ

Упражнение по Ш. Ганону
(из сборника «Пианист-виртуоз», часть 1, № 2)

Очень рано (примерно, через месяц после начала занятий) я даю детям играть это упражнение в диапазоне октавы. Мне кажется, что с раннего возраста ребенок должен понять, что в жизни будет встречаться не только легкое и веселое, но и трудное, требующее немалых усилий для преодоления. Детские пальцы, еще неумелые и слабые, нуждаются в тренировке — только тогда они укрепятся, станут «умными», «бойкими», что от них нужно.

Как-то мой ученик увидел в руках мастера-полировщика, пришедшего полировать рояль, машинку, которой тот готовился работать. На ней была написана цифра 1200. Мальчик спросил, что это означает. Полировщик ответил: «Если хочешь, чтобы крышка рояля заблестела как зеркало, на каждом ее кусочке должна тысячу двести раз повернуться вот эта полировальная щетка. Ты думаешь, твои пальцы забегут и будут слушаться тебя, пока ты их тысячу раз не обработаешь? Ты тоже должен их «полировать до блеска!»

Стараясь «оживить», наполнить конкретным содержанием, упражнение я ассоциирую с образом движущегося танка. Я объясняю детям о необходимости непрерывного движения пальцев подобно бесконечному движению гусениц танка. Этот образ необыкновенно вдохновляет малышей. Они усердно играют многократно повторяющуюся фигуру, сочиняя «на ходу» свои слова подтекстовки к этому упражнению, подчас не замечая ни трудности, ни однообразия.

Брат Василий — очень смелый,
Доблестный танкист умелый.
К ратному труду привычный,
Пограничник он отличный,
Самый лучший из заставе.
И представлен был к награде,
Едет в танке на параде!
Долго, долго он трудился,
С грозным танком подружился.
Не страшны ему преграды.
Взрослые и дети рады.
Что всегда стоит на страже
Днем и темной ночью даже —
Край родной наш охраняет он!

(Ю. Ч.)

Леопольд Моцарт, отец Вольфганга Амадея Моцарта, был превосходным музыкантом. Он, в частности, писал много произведений для своего гениального сына, когда тот был маленьким.

Давая детям эту пьесу, надо обязательно поговорить с ними о стиле той эпохи. Следует показать иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблучках с красивыми подвязками, — бантами у колен). Можно объяснить, что распорядитель на балах давал указания своим женом: сделать реверанс, поменяться местами.

О менуэте надо рассказывать как о размеренном трехдольном танце, полным вежливых поклонов и реверансов. Для передачи гибкости, изящества, тонкости нужно заострить внимание на исполнении штрихов (звг, снятия рук в конце фраз, portamento, staccato).

Нельзя играть нам кларнет.

В зале танцуют все менуэты.

— Раз, два, три, —

Наш танцмейстер так:

— Раз, два, три, —

Отбивает такт,

— Раз, два, три, —

Знаем, он подскажет нам каждый шаг!

Слышно, как плетая шуршат,

В зале, мерца, свечи горят,

Стройно и в лад флейты звучат.

О, как прекрасен сказочный бал!

— Раз, два, три, —

Дам благодарить —

— Раз, два, три, —

Я прошу всех вас.

— Раз, два, три, —

И прощальный сделать всем реверанс!..

(М. Лаисова)

ВАЛЬС

В. А. Моцарт

Эта пьеса — первое знакомство с музыкой гениального композитора Вольфганга Амадея Моцарта. Необходимо детям рассказать о его необычайно раннем музыкальном развитии, его жизни, неповторимой славе и о том, каким великим творцом в музыке был он. Хорошо поиграть детям темы из Симфонии № 40 соль минор, Турецкий марш, Колыбельную и др. При этом можно сказать, что Моцарт был большим любителем танцев, охотно и щедро писал их по каждому поводу, сам любил

танцевать. В. А. Моцарт оставил нам великое множество танцевальных пьес различного характера. Пьеса учит изящной фразировке.

НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ

Л. Бетховен

С именем великого композитора Людвиг ван Бетховена нужно знакомить ребенка с первого же года обучения. Мы нередко удивляемся тому, как дети способны понять и почувствовать самое глубокое, важное, не всегда даже доступное восприятию взрослых. Именно поэтому детям можно очень рано дать послушать и «Патетическую» сонату, и «Лунную», и Сонату № 17 (с речитативом), так же как и отрывки из разных симфоний. Эти произведения Бетховена, хотя и впечатляют, но еще не доступны детскому исполнению. А между тем дети особенно чутко воспринимают именно то, к чему прикоснулись собственными руками. Поэтому естественно приобщать детей к творчеству Бетховена, начиная с малых форм. Приведенный здесь «Немецкий танец», во многом близкий Вальсу В.-А. Моцарта, требует изящной акцентировки, ритмической точности, свободного переноса левой руки от сильной доли («раз») на слабые («два-три»).

АДАЖИО

Д. Штейбельт

Знакомясь с разнообразной музыкой, ребенок начинает испытывать желание сам поиграть с помощью звуков новые эмоции, и нередко техника определенных пианистических приемов рождается и совершенствуется у него именно от соприкосновения с новым настроением.

Каждая смена времен года приносит малышу новые, неведомые ранее переживания, эмоции. Моя ученица, пятилетняя девочка, мексиканка — общительная и эмоциональная, — как-то особенно остро переживала все перемены в природе, связанные с осенним угасанием. Она очень любила Адажио Д. Штейбельта, которое в это время разучивала. Девочка сочинила текст к пьесе, и не столько пела, сколько проговаривала его под музыку: «Уж осень наступит, все листья пожелтеют, и без пальто на улице уже нельзя гулять. Мне жаль, что это осень, что листья опадают, и птички улетают в дальние края. Но весна опять настанет, будем петь, играть! Снова солнце ярко сияет, будем танцевать... Пока же только осень, и листья все опали, и птички улетают в теплые края».

МАЗУРКА

А. Гречанинов

Эта очень музыкальная пьеса доступна детям на раннем этапе обучения. Единственная «опасность» состоит в том, что она может создать у де-

тей неправильное представление о типичном ритме мазурки. Для того, чтобы этого не случилось, педагог должен предварительно объяснить ученику, что и вальс, и мазурка — танцы, имеющие трехдольный размер. Только в вальсе главная, сильная нота находится на первой доле такта: раз-два-три (с чем дети уже встречались в приведенных выше примерах, начиная с «Вальса собачек»), а в мазурке — на последней доле: раз-два-три.

Здесь можно познакомить детей с какой-либо из классических мазурок, например, Мазуркой М. Глинки из оперы «Иван Сусанин».

Но в Мазурке А. Гречанинова от танца очень мало; пожалуй, только повторенные четыре такта в средней части пьесы. Это скорее грустное воспоминание бабушки о танце-мазурке:

Помню, помню,
Как, бывало, в юности
В первой паре
Танцевала я...
Словно во сне плыла,
Словно на крыльях...
Радость бесценная
В сердце жила...
Помню, помню,
Как, бывало, в юности
В первой паре
Танцевала я...

(М. Ланцова)

ТАНЕЦ

А. Эшпай

Композитор Андрей Яковлевич Эшпай в своем творчестве уделяет большое внимание детской музыке. Он написал много ярких пьес, заметное место среди которых занимают пьесы на народные темы. В каждой из них хорошо очерчена жанровая специфика и национальный колорит разных народов. Хочется уже в раннем возрасте познакомить детей со своеобразным музыкальным языком композитора.

В пьесе «Танец» впервые дети сталкиваются с хроматически меняющимся гармонией при неизменной мелодии (мелодия *ostinato*). На это я обращаю особое внимание детей, показываю как всякий раз по-новому расцвечивается она.

ЭТЮД НА ЧЕРНЫХ КЛАВИШАХ

Н. Гольденберг

В цепочке пьес первого года занятий Этюд на черных клавишах Н. Гольденберг¹ занимает у ме-

¹ Надежда Марковна Гольденберг была одним из первых педагогов Центральной музыкальной школы при Московской консерватории, оставила большое количество сочинений для детей.

ия обязательное место. Этот знакомит детей с непривычной и интересной восточной мелодией, построенной целиком на интонационке. Помимо того, что он интересен своей музыкой, детям чисто технически полезно как можно раньше овладеть игрой на черных клавишах, смело находя нужную аппликатуру.

Непривычная интонационная окраска этюда заставляет учеников на несколько таинственный лад. Им представляется что-то далекое, фантастическое.

Что за страшный рассказ тети Юлико —
Будто там, за горой Фудзияма,
Что от нашего дома недалеко,
Светят два замечательных храма!
В одном Месяц живет,
Солнце в храме другом —
Как два камня стоят драгоценных!
Что за страшный рассказ!
Надо нам все узнать,
Все самим разузнать непременно!

ХОР «СЛАВЬСЯ!»

из оперы «Иван Сусанин».
М. Глинка

Когда ребенок уже приобрел какое-то количество исполнительских навыков, мы, педагоги, начинаем период «общемусыкальных накоплений». На этом этапе главная задача педагога — заложить у ребенка основы хорошего музыкального вкуса. Ему следует давать, хотя бы на небольших примерах, лучшие из возможных музыкальных образцов.

Поскольку музыка М. И. Глинки широко звучит, можно предположить, что дети еще до начала обучения не могли не узнать имя этого великого композитора. На уроках следует проиграть детям образцы глинкинской фортепианной музыки (к примеру, ноктюрн «Разлука», Тарантелла, вариации «Средн долины ровныя» и т. д.). Хорошо послушать в записи несколько романсов и отрывков из опер. И затем я с радостью использую возможность дать детям для самостоятельного исполнения (в легком, удобном и полезном для работы четырехручном переложении) хор «Славься!». Исполнение требует яркого, торжественного звучания. Этого надо добиваться при работе над звуком.

Славься, славься ты Русь моя!
Славься ты, русская наша земля!
Да будет во веки веков сильна
Любимая наша родная страна!

ЖАВОРОНОК

М. Глинка

После знакомства с гимном «Славься!», мне кажется, нельзя не пройти другой шедевр глинкинского творчества. По моему убеждению, «Жаворонок» обязательно должен «застеть» буквально в

каждый дом. Сама мелодия этой песни толкает маленьких исполнителей на поиски предельной выразительности. Пьеса (даже в этой скромной обработке) полезна тем, что показывает детям, как по-разному должны прикасаться к клавиатуре руки пианиста, исполняющие сочную глубокую мелодию, с одной стороны, и мягкое, тихое сопровождение — с другой. Обращая внимание на аккомпанемент (гармонический фон левой руки), я говорю, что в нем слышен и шестое колосье, и как от ветра колышется стебельки полевых цветов и трав. А над ними — песня жаворонка, звонкая и нежная! И об этой песне рассказывают известные стихи Н. Кукольника:

Между небом и землей
Песня раздастся
Неисходно струей
Громче, громче лететь.
Не видать неба полей,
Где поет так громко
Над подруженькой своей
Жаворонок звонкий.

КИСКА

В. Каллиников

Я очень люблю эту пьесу, изложенную в виде четырехручного ансамбля. Детям нравится ее бесхитростная мелодия, различают они ее быстро и играют с удовольствием. Очень полезно приучать детей вести мелодию левой рукой (как это и сделано в переложении), прерывая ее жалобной интонацией *ля-бемоль — фа* («мя-у») в правой. Пьеса развивает у детей умение фразировать. В аккомпанементе (вторая партия) размеренное движение по две восьмых в левой и в правой руке я предлагаю играть мягко, вкрадливо, будто кошка ходит на мягких лапах.

Идет кисонька из кухни,
— Мяу!
У ней глазонки опули.
— Мяу!
— О чем, кисонька, ты плачешь?
— Мяу!
— Как мне, кисоньке, не плакать?
— Мяу!
Повар пеночку слизал,
Да на кисоньку сказа!
— Мяу!..

ДЕТСКАЯ ПЬЕСА

Б. Барток

Детская музыка Белы Бартока дорога нам тем, что дает прекрасную возможность знакомить детей

⁶ Когда мы играем в заключительных тактах трель (*си — до*), дети в восторге пытаются подражать трели жаворонка, и пальцы их неожиданно начинают быстро и четко чередовать ноты.

е венгерским музыкальным фольклором. «Наши народные мелодии, — писал Б. Барток, — все без исключения являются собой образцы наивысшего художественного совершенства. Я считаю их в области малых форм такими же шедеврами как fuga Баха или соната Моцарта в области крупных форм».

Сборник «Детям», откуда взята эта пьеса (Тетрадь I. № 1), весь построен на обработке народных венгерских и словацких песен. Пьесы этого цикла обладают запоминающимся своеобразием. К каждой из них прилагается соответствующий песенный текст.

Испекем мы булочки
Пышные, румяные,
Чтобы вышли вкусные,
Сдобные и приятные.

Сахар, яйца, масло —
Разные начинки...
Булочек испечем мы
Полные корзинки.] 2 раза

СКАКАЛКА

А. Хачатурян

«Смелая пьеса» — называют ее дети. В исполнительском плане она учит свободному передвижению рук по клавиатуре. Ритмически четкое staccato в левой руке, следующее за «тяжелыми» нотами в правой, как бы изображает прыжки через скакалку.

В этой пьесе надо точно выдерживать половинную с точкой ноту в правой руке и без опоздания начинать вторую и третью четверти staccato в левой. Все должно идти ритмически точно. В семи тактах средней части левая рука играет заливочные четверти вместо двух отрывистых четвертей. (Одна девочка сказала мне: «Здесь он, видно, устал и разлендился, а потом опять запрыгал».)

Замечу, что «Детский альбом» Арама Ильича Хачатуряна известен ученикам и любящим им. Он рассчитан на более подвинутых детей, но некоторым, делающим явные успехи в занятиях, можно кое-что еще предложить разучить из этого сборника. Что же касается музыки «Детского альбома», то ее надо обязательно показать всем детям.

Из палки сделал я коня.

Скакалка-конь прокатит друга и меня.

Поспорить с ветром смело я хочу!

Вперед скачу и звонко хохочу. Эх!

Ребята смотрят на меня —

Я словно сделал скакуна коня-огня!

(А. Давидовская)

СОНАТИНА

А. Гедике

Слово «соната» (сонатина — маленькая соната) должны узнать дети как можно раньше (особенно

те, кто решил посвятить себя музыке). Большинство детей, которые у меня занимаются, к концу первого года уже могут сыграть Сонатину классика советской детской музыки Александра Федоровича Гедике. Я считаю ее жемчужиной в ряду пьес, которые проходят мои ученики.

В этой маленькой (всего в одну страничку) Сонатине удивительно образно дана модель сонатной формы. Разучивая с детьми Сонатину, я непременно объясняю им особенности сонатной формы, говорю о том, что эта форма сложная, способная передавать многие жизненные коллизии. Как в жизни, так и в сонатной форме обязательно должны действовать противоположные, контрастные начала: добро и зло, любовь и ненависть, мужественность и нежность и т. д. Отображающие эти начала мелодии в сонате называются «темами»: первая тема носит название «главная», вторая — «побочная». Показ двух тем называется «экспозицией». Но добро и зло мирно существовать не могут. Добро всегда борется со злом. Это столкновение противоположных начал происходит в «разработке» (так называется следующий за «экспозицией» раздел). В третьем разделе сонаты, «репризе», вновь повторяются обе темы, но примиренными. Добро чаще всего торжествует. Вторая тема («побочная») проводится в той же тональности, что и главная (в экспозиции она была в тональности доминанты). Общая тональность объединяет их, «мирит». Наконец следует заключение — «кода».

В Сонатине А. Гедике в миниатюре происходит все, что характерно для сонатной формы. Первая тема (она записана на первой строчке нашего альбома) — решительная, приказывающая (это может быть тема мальчишка-драчуна и забияки). Вторая тема (вторая строчка) — ласковая, нежная (легко представить, что она принадлежит девочке). Третья строчка — разработка. Обе темы «спорят», «перезаключаются». Затем — реприза, в которой обе темы как бы примиряются. В главной тональности — последняя строчка (заключение-кода): наступил мир и согласие («Давайте дружно жить, будем в играх все друзья!»). Так объясняя это сочинение я, однако навязывать свое видение и слышание я бы ни в коем случае не рекомендовала. Пусть ученик сам создаст тот образ, который подсказывает ему музыка.

Впервые разучивая эту Сонатину с детьми, я никак не ожидала, что детям настолько может помочь в работе поправившееся содержание: они буквально за два урока играли Сонатину уже наизусть.

БОЛЕЗнь КУКЛЫ

П. Чайковский

«Детский альбом» Петра Ильича Чайковского — настоящая книга всех детей, обучающихся музыке. Мои ученики знают уже с дошкольного возраста все, что содержится в нем. Они слушают пластинку в записи Александра Борисовича Гольденвейзера (или любые другие записи), а также

слышат своих товарищей — дошкольников и школьников, исполняющих пьесы из этого альбома.

Показывать пьесы я рекомендую как бы по циклам, сгруппировав сначала песни (Старинная французская, немецкая, итальянская, неолитанская песенки), затем — танцы (Вальс, Мазурка, Полька) и т. д. Любимой игрушке девочек кукле отводится цикл из трех пьес: «Болезнь куклы», «Похороны куклы» и «Новая кукла».

В первом году обученные дети играют самую доступную им пьесу: девочкам я даю «Болезнь куклы», а мальчики знакомятся обычно с «Маршем солдатиков».

Как я упоминала выше, дети в моем классе очень рано приучаются пользоваться педалью. Для пьесы «Болезнь куклы» применение педали обязательно. Педагог должен не только объяснить, как и когда брать педаль (с механической передачей или без нее — см. главу «Гимнастика и постановка рук»), но и показать ученику выразительный элемент педализации — обогащение звучности, продолжение нот, объединение элементов одной гармонии.

МАРШ

Д. Шостакович

Марш Дмитрия Дмитриевича Шостаковича удивительно удается детям. Когда мы начинаем его разучивать, дети охотно и не отрываясь работают над ним, подпевают, подбирают в разных тональностях. Натолкнувшись на такую реакцию, я решила проходить этот марш в первый год обучения. И опыт прекрасно удался: дети легко решают казавшуюся мне трудной проблему ритмичной, уверенной игры, сочиняя свои, соответствующие ритму слова. Пьеса эта требует крепких пальцев, знакомит с необычными тональными отклонениями.

По мере того, как дети начинают самостоятельно исполнять музыку Д. Шостаковича, я, по своему обыкновению, знакомлю их шире с музыкой и личностью композитора.

ТОККАТИНА

Т. Хренников

Приступая к разучиванию Токкатины, обязательно рассказываю о композиторе Тихоне Николаевиче Хренникове, о необычайном мелодическом даре композитора, о популярности и доступности его музыки самым разным слушателям, рассказываю и о его большой общественной и государственной деятельности. Во всех подобных рассказах о советских композиторах я ставлю следующую цель: я хочу, чтоб дети знали — композитор их современник, живет и творит сегодня, и сегодняшняя пульс бьется в его музыке.

Токкатина — прекрасная ансамблевая пьеса. Ее полезно давать детям, меняя их места в ансамбле, чтобы оба ученика попеременно разучили и могли исполнять ту и другую партию. Ритм пьесы требу-

ет от детей собранности, организует их внимание. На уроках следует объяснить, что слово «токатта» (токатина — маленькая токатта) происходит от итальянского *toccata* — касаться, трогать, ударять; токатта — выдержанная в моторном движении пьеса.

Равномерное, четкое чередование долей в этой пьесе как бы подражает ритмичному цокоту копыт. В Токкатине использована песня Леньки из оперы «В бурю» — «Из-за леса светится половина месяца», в обработке А. В. Самонова.

Из-за леса светится

Половина месяца.

Эх, земля, моя земля!

Эх, тамбовская земля!

Я дорожкою лесною

Тихо еду да пою,

Соловиною весной

Распирает грудь мою.

КЛОУНЫ

Д. Кабалевский

Имя Дмитрия Борисовича Кабалевского настолько хорошо знает каждый ребенок, что огромным стимулом для них является обещание педагога: «Если будешь хорошо заниматься, уже в этом году сможешь выучить пьесу Кабалевского».

Иногда дети пытаются подобрать Токкату или Новеллу Д. Кабалевского, чтобы доказать мне, что они уже в состоянии играть их. Маленькие, недавно начавшие заниматься, ждут когда я им, наконец, разрешу учить пьесу «Клоуны». Через несколько дней пяти, шестилетние дети приходят на урок с вполне грамотным исполнением этой пьесы и тогда лишний раз убеждаешься в том, как много значит для детей интерес и большое желание. Каких только слов они не придумывают, играя ее. Зная, что я поощряю их творчество, дети приносят мне свои «сочинения», ожидая, одобрю ли я их.

Играя эту жизнерадостную пьесу, дети как бы заряжаются физической выносливостью и энергией. Пьеса требует яркого, уверенного звука и энергичного *staccato* в левой руке, необходимого для изображения веселых, скачущих клоунов, которые развлекают своих юных зрителей.

ЛАСКОВАЯ ПРОСЬБА

Г. Свиридов

Этой пьесой я начинаю знакомство с прекрасным творчеством Георгия Васильевича Свиридова. Его «Альбом пьес для детей» — замечательный образец детской музыки.

Пьеса «Ласковая просьба», построенная на разговорной интонации, учит выразительной фразировке. Очень важно на ней вырабатывать различные градации звука. Само название пьесы подсказывает образ и характер исполнения. Обычно у детей этот образ ассоциируется с образом матери.

Для меня, как педагога, очень ценно в работе над этой пьесой, чтоб дети прониклись настроением ласки и нежности. Тогда они гораздо легче находят пужные здесь приемы звукоплавления.

МЕНУЭТ

И.-С. Бах

Имя Иоганна Себастьяна Баха с первого этапа занятий должно быть для ребенка неразрывно и навсегда связано как бы с самим понятием музыки. С раннего детства, проникнув в сознание ученика, музыка Баха становится для него на всю жизнь критерием музыкального совершенства.

На первых порах обучения надо хотя бы понемногу знакомить детей с музыкой Баха во всех доступных формах. Начинать надо с «Пютиной тетради Анны Магдалены Бах». Параллельно приучать детей слушать и другие сочинения Баха, постепенно усложняя материал (маленькие прелюдии, инвенции, сюиты и, наконец, «Хорошо темперированный клавир»).

К концу первого года занятий ребенок может справиться с Менуэтом ре минор из «Пютиной тетради Анны Магдалены Бах». Для ученика исполнение этого произведения должно стать праздником, как бы наградой, завершающей его годовую труд. Заметим также, что ранее, разучивая менее сложный Менуэт Л. Моцарта, дети познакомились с жанровыми чертами этого танца. Интересно, что и ритмический рисунок в начале мелодии обеих пьес совпадает.

Пьеса требует умения слышать и одновременно вести две самостоятельные мелодические линии.

ПЕРВАЯ УТРАТА

Р. Шуман

«Первая утрата» — одна из лучших пьес в «Альбоме для юношества» Роберта Шумана. У моих учеников она в течение ряда лет завершает, наряду с другими пьесами, первый год занятий. Педагог должен обратить внимание на целый ряд важных исполнительских приемов: ведение мелодической линии, контрастные оттенки в левой и правой руке, элементы полифонии и заключительные «взрывы» аккордов, в которых следует выделить мелодическую линию «вершин».

Эта пьеса как бы открывает дверь в мир музыкального романтизма; я говорю детям о трех великих именах — Шумане, Шуберте, Шопене. В будущем дети много узнают о них, будут слушать и играть их произведения. И здесь, каждому педагогу

предоставляется возможность вызвать у ребенка ожидание новых чудес музыки.

СЧИТАЛКА

С. Слонимский

Для знакомства с творчеством Сергея Михайловича Слонимского я, в частности, рекомендую его сборник «Канельные пьесы». Пьеса «Считалка» из этого сборника — образец трудного для детей нечетного размера $\frac{3}{8}$, который должен воспитать чувство необычного метроритма.

Слова «Считалки» дети проговаривают под ровное, идущее восьмыми, движение пьесы:

Летим, зимою
Скачем с тобою.
Небо и солнце
Над головою.
Реки, озера —
Все голубое.

Травы умыты
Вешней водою,
Прячутся тучи
Там, за горою,
Там, где синет
Море белоснег
Все — выходи!

ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ

Фрагмент из балета «Конек-Горбунко».

Р. Щедрина

Большинство моих маленьких учеников знают и любят балет Родиона Константиновича Щедрина «Конек-Горбунко», слышали и другие произведения композитора — веселый марш монтажников из кинофильма «Высота», фортепианные пьесы «Часы моего деда», Юмореска, «В подражание Альбенису», «Тройка». Дети хотят учить пьесы Р. Щедрина, но так как мой сборник ориентирован на первый год занятий, я могу только рекомендовать рассказывать о композиторе и слушать образцы его яркого, талантливого творчества. А для того, чтобы дать детям самим поиграть музыку Р. Щедрина, сперва я перекладываю пьесу «Золотые рыбки» в четыре руки таким образом, что верхнюю строчку играет один ребенок (в две руки), а нижнюю — другой. Игра в ансамбле детям всегда приносит радость. Позднее, когда пьеса достаточно разучена и если руки ученика сравнительно большие, я предлагаю играть ее одному ребенку.

**Пьесы
и
упражнения**



ВАЛЬС СОБАЧЕК

Умеренно

mf Правая рука

Первая
партия



Ф-п.

Левая рука

Правая рука

Вторая
партия



p
Левая рука





ЖИВЕМ МЫ НА ГОРАХ

Мелодия из музыкальной шкатулки

Не спеша

т.р.р.

Музыкальная партитура для голоса и фортепиано. Ключ: B-flat major (два бемоля). Метр: 3/4. Динамики: *mf* (мезо-форте), *p* (пиано). Темп: *Andante* (не спеша). Музыкальные знаки: триола (3), аккорды (a), триола (3).



ПРЫГ-СКОК

Мотив из Второй венгерской рапсодии Ф. Листа

Живо

mf *pp* *pp* *pp*

pp *pp*

1. 2. 1. 2.



КАЗАЧОК

Украинский народный танец

Оживленно *pp.*

3 *mf* *л. р.* *pp.* *л. р.*



ГДЕ ТЫ, ЛЕКА?

Неторопливо

С. Ляховицкая. Упражнение

A musical score for a piano exercise. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *p* and contains four measures of music, each with a different fingering pattern: 4-2, 3-2, 4-2, and 3-2. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and contains four measures of music, each with a different fingering pattern: 3-3, 3-3, 3, and 4-2. The piece concludes with a double bar line.



ДРАЗНИЛКА

Живо

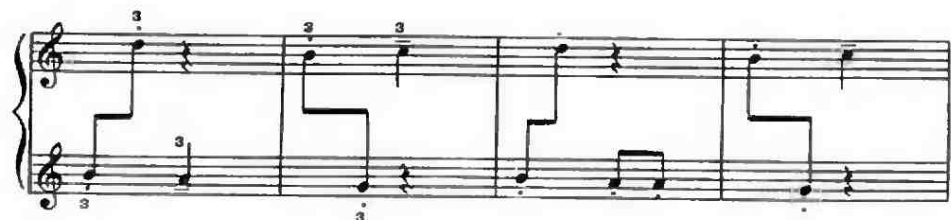
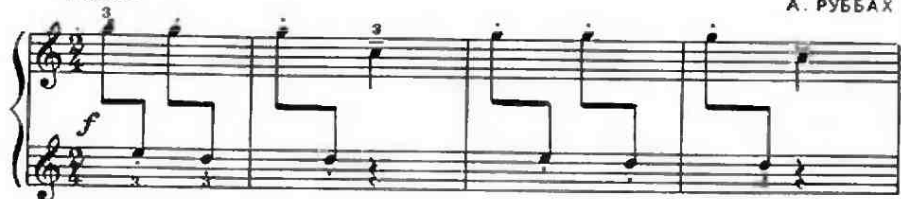
С. Ляховицкая. Упражнение

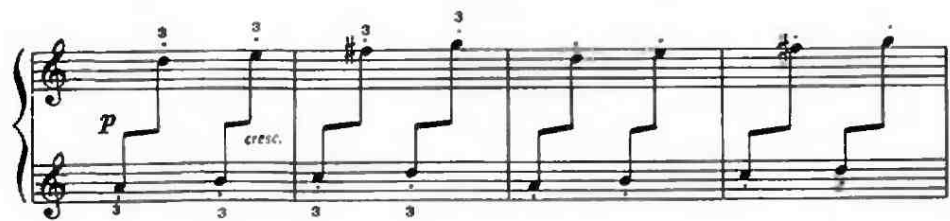
A musical score for a piece titled 'Дразнилка' by С. Ляховицкая. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'f' and '4' throughout the piece. The score is marked 'Живо' (Allegro) and 'С. Ляховицкая. Упражнение' (S. Lяхovitskaya. Exercise).

ВОРОБЕЙ

Весело

А. РУБАХ







КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Спокойно, певуче

И. Филипп

Музыкальная партитура для фортепиано, состоящая из трех систем нот. Каждая система включает верхнюю и нижнюю октавы. Музыка написана в тональности D-бемоль мажор (два бемоля) и 3/4 такта. Динамики обозначены как *p* (пиано) и *mf* (мезо-форте). В начале каждой системы указаны номера тактов: 1, 2, 3, 4, 5. В первой системе динамик *p* встречается в тактах 1, 2 и 4. Во второй системе *mf* в тактах 1 и 2, а *f* (форте) в тактах 3 и 4. В третьей системе *p* в тактах 1 и 2, а *mf* в тактах 3 и 4. Музыкальная структура включает восьмые и шестнадцатые ноты, а также аккорды.



КУРОЧКА

Умеренно, деловито

Н. ЛЮБАРСКИЙ



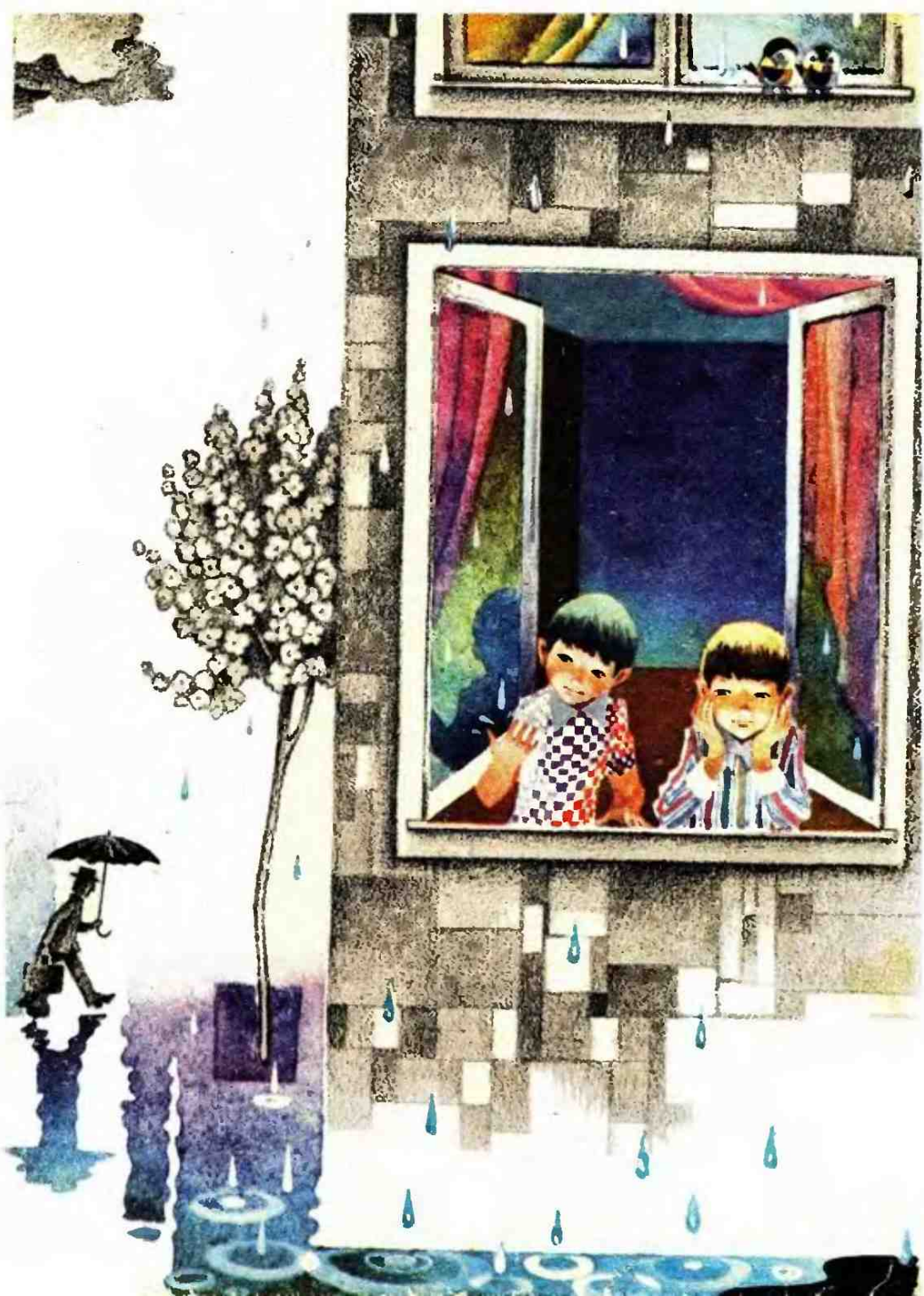
ОЙ ТИ, ДІВЧИНО

Обработка И. Берковича

Украинская народная песня

Певуче

P *ligato* (сержно)



ДОЖДИК

С. Майкалар. Детская пьеса

Скоро

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system contains two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Скоро' (Allegretto). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include *mf*, *p*, and *cresc.*. The piece concludes with a repeat sign.





ПОЛЮШКО-ПОЛЕ

Л. КНИППЕР

Умеренно быстро

p

росо а росо cresc.

mf

ppp



БОЛТУНЯ (отрывок)

Переложение Э. Денисова

Умеренно

Вторая партия

С. ПРОКОФЬЕВ



БОЛТУНЯ

(отрывок)

Переложение Э. Денисова
Умеренно

Первая партия

С. ПРОКОФЬЕВ

Музыкальная партитура для фортепиано, состоящая из двух систем нот. Обе системы имеют две стaves (верхний и нижний). Первая система начинается с динамического обозначения *mf*. Вторая система содержит указание *rit. [замедляя]*. В нотной записи присутствуют различные ритмические значения, такие как 3, 2, 1, 3, 2, 3, 4, 2, 3, 4, 2, 2, 4, и 1.



ЛАТЫШСКАЯ ПОЛЬКА

Т. НАЗАРОВА - МЕТНЕР

Весело

Музыкальный фрагмент 1:

Третья часть нотного записи. Верхний стемм (скрипка/флейта) содержит ноты с триллированными фигурами и динамикой *mp-mf*. Нижний стемм (пианино) содержит аккорды и ритмический рисунок. Фигурные номера: 3, 2, 3, 2, 4, 3, 5, 1, 2, 4, 1, 3, 5, 1.

Музыкальный фрагмент 2:

Четвертая часть нотного записи. Верхний стемм содержит более сложные триллированные и шестнадцатые ноты с динамикой *p*. Нижний стемм продолжает ритмический рисунок. Фигурные номера: 3, 5, 1, 2, 4, 3, 3, 4, 1, 4, 3, 5, 1, 4, 3, 5, 1, 3, 5, 1.

НОВОГОДНЯЯ ПОЛЬКА

АН. АЛЕКСАНДРОВ

Подвижно

mf
non legato (не связывая)

mf *f* *dim.*

P *cresc.*

f *P*

f

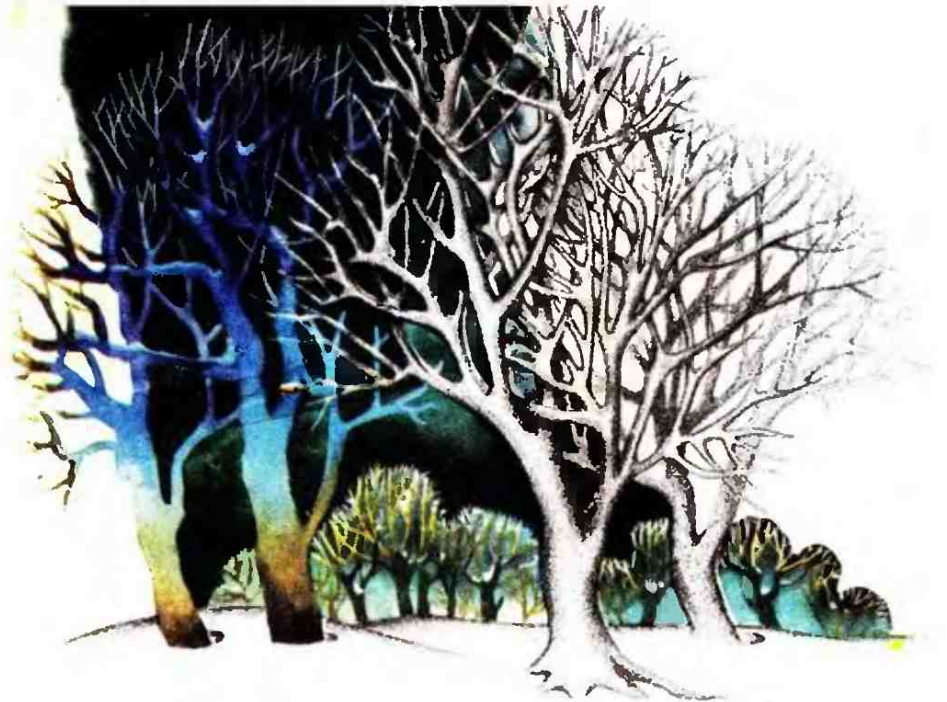


ТАНЕЦ С ПЕСНЕЙ

Довольно быстро

А. ПАРУСИНО

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Каждая система включает мелодическую линию (верхняя часть) и аккомпанемент (нижняя часть). В первой системе мелодия начинается с ноты G4, за ней следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. В аккомпанементе используются ноты G3, B2, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Во второй системе мелодия начинается с ноты G4, за ней следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. В аккомпанементе используются ноты G3, B2, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.



ЗИМА

Не спеша

М. КРУТИЦКИЙ

Handwritten musical score for the first system. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *mp* (mezzo-piano). The notation includes a treble clef and a bass clef. The first staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The second staff contains a bass line with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, and F#2. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for the second system. The notation continues from the first system. The treble clef staff contains notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and F#4. The bass clef staff contains notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, and F#2. The system concludes with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

ВАЛЬС ПЕТУШКОВ

И. Стрибог. Вальс

Весело

mf

3 3 5 2 5 2

5 4 4 3 3 1

5 1 2 5 4 1 2 5 5 1 1 3

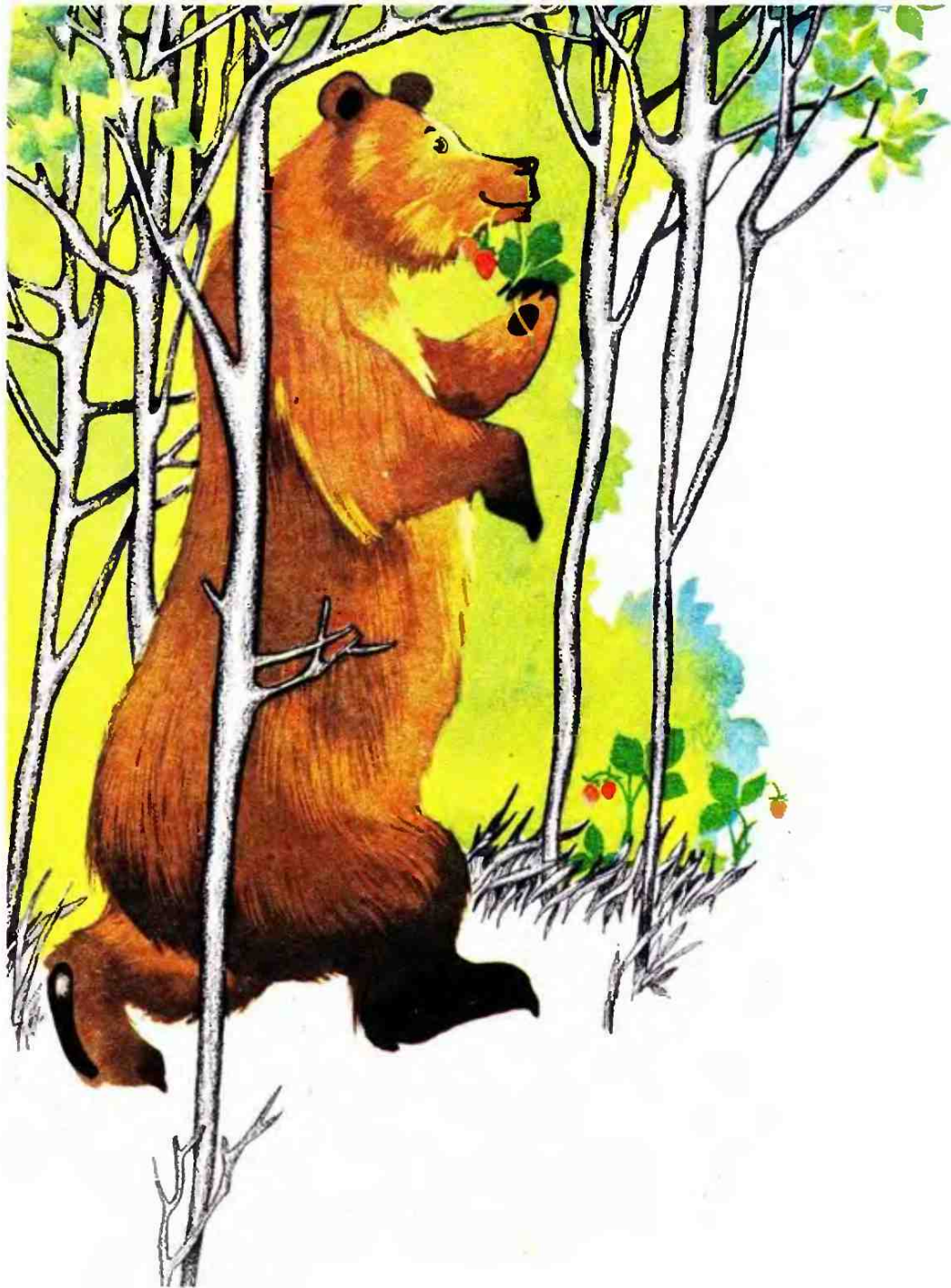
3 2 5 3





Повторить с начала до слова
"Конец"







МЕДВЕДЬ

Умеренно

Г. ГАЛНИН

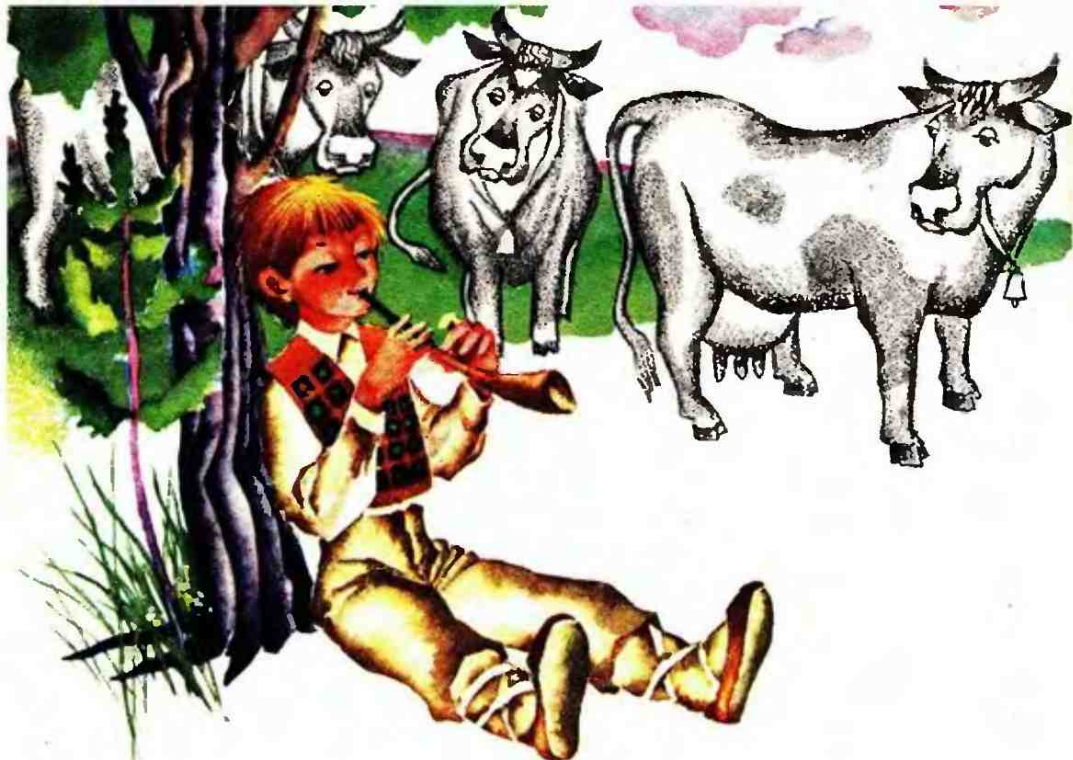
3

p *mf*

3

rit. p

rit. [заметляя]



ЛИТОВСКИЙ НАИГРЫШ

Ю. ЧЕЛКАУСКАС

Бодро

1 2 3 2 1 2 3 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 4 3

mf *cresc.*

rit. [замедляя]

2 3 4 1 3 1 2 3 5 3 2 1 4 3

f

ЗМЕЙКА

Упражнение из Школы Т. Лешетницкого

(СХЕМА)

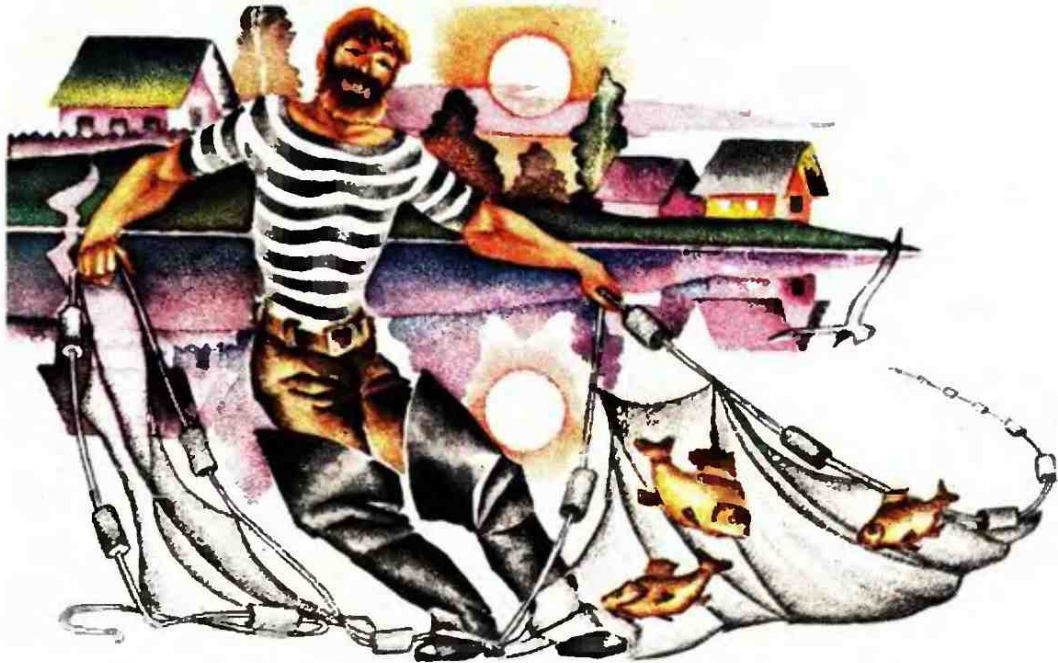


Умеренно



mf





РЫБАК

Умеренно

Упражнение по Ш. Ганону

1 3 4 3 3 2 3 1 3 4 3 2 1 1 3 4 3 2 1 1 3 4 3 2 1

mf

3 1 2 1 3 1 4 1 3 1 2 3 4 5 5 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1 5 3 2 1 3 1 2 3 4 5 5 1 2 3 4 5 5 3 2 1 5 3 2 1

5 1 2 3 4 5 1 3 4 5 5 3 2 1 1

5 3 2 1 3 1 2 3 4 5 5 1 2 1 3 1 4 3 1

1 1 3 4 3 3 2 2 1



ТАНКИСТ

Умеренно

Упражнение по Ш. Ганону

1 2 3 4 3 4 3 2 1 2 3 4 3 4 3 2 1 1 1

5 2 1 2 3 2 3 4 5 3

5 3 3 3 2 1 2 3 2 3 4 1



ВАЛЬС

В.-А. МОЦАРТ

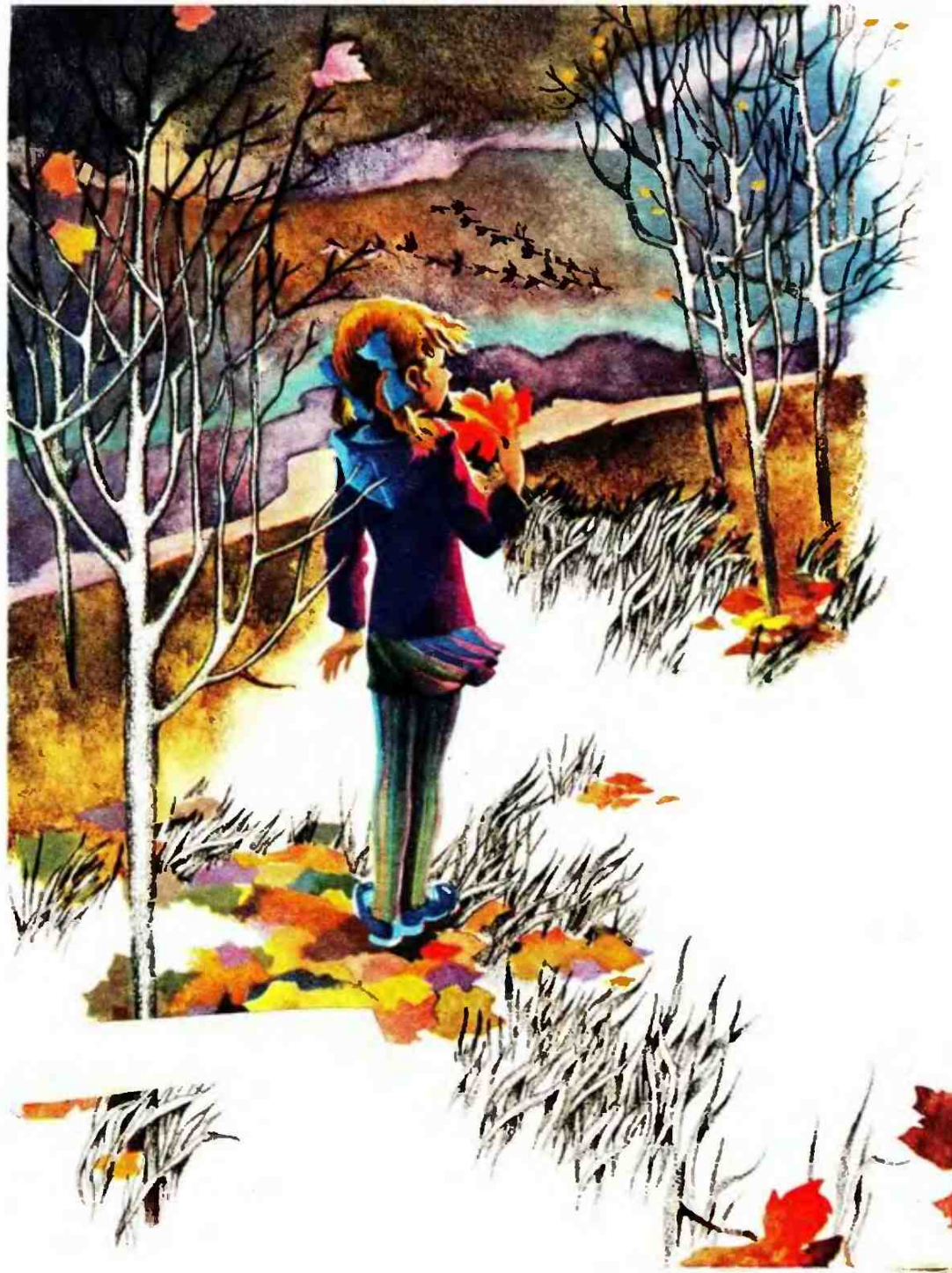
Подвижно

НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ

Л. БЕТХОВЕН

Подвижно

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a *mf* dynamic and includes fingerings such as 2, 1, 3, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 5. The second system continues with fingerings like 4, 2, 1, 2, 1, 4, 3, 1. The third system starts with a *p* dynamic and includes fingerings like 2, 1, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 5, 3, 1. The fourth system begins with a *cresc.* marking and includes fingerings like 2, 4, 1, 5, 4, 3, 4, 2, 3. The score concludes with a final cadence in the bass staff.



АДАЖИО

Д. ШТЕРБЕЛЬТ

Певуче

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a right-hand staff and a left-hand staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Певуче' (Melodically) and includes dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). Fingerings (1-5) and slurs are used extensively throughout the piece to guide the performer. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

МАЗУРКА

А. ГРЕЧАНИНОВ

Умеренно

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked "Умеренно" (Moderato) and "mf" (mezzo-forte).

System 1: Treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. Bass clef starts with a half note G3, followed by a half note B2. Dynamics include *mf* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 2: Treble clef continues with quarter notes C5, B4, and A4. Bass clef continues with half notes G3 and B2. Dynamics include *p* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 3: Treble clef starts with quarter notes G4, A4, and B4. Bass clef starts with half notes G3 and B2. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

System 4: Treble clef starts with quarter notes C5, B4, and A4. Bass clef starts with half notes G3 and B2. Dynamics include *mp* and *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

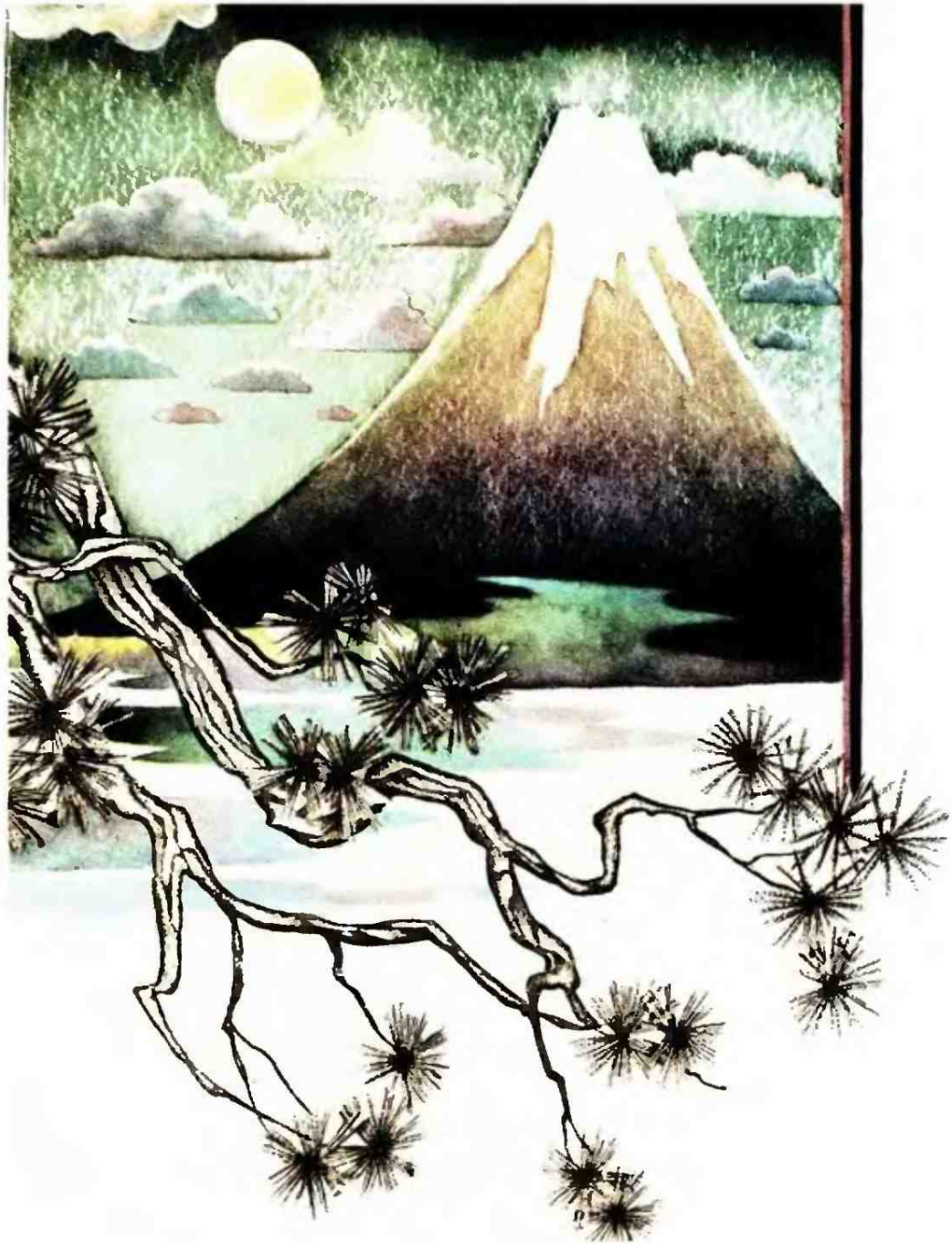
System 5: Treble clef starts with quarter notes G4, A4, and B4. Bass clef starts with half notes G3 and B2. Dynamics include *p*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

ТАНЕЦ

А. ЭШПАЯ

Быстро

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The piece is marked 'Быстро' (Allegro). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



ЭТЮД НА ЧЕРНЫХ КЛАВИШАХ

Н. ГОЛЬДЕНБЕРГ

Весело

pp

mp

f

ХОР «СЛАВЬСЯ!»
из оперы „Иван Сусанин“

Вторая партия

М. ГЛИНКА

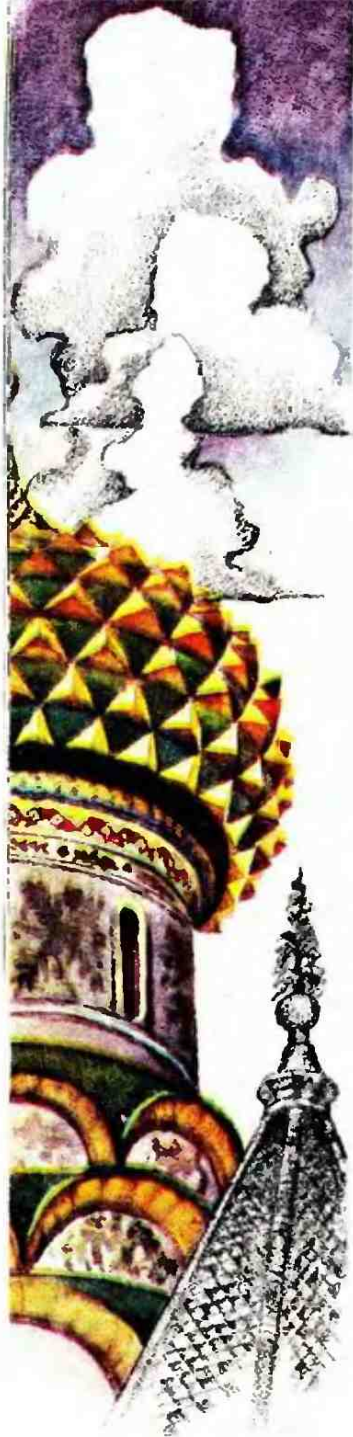
Величественно

4 1 2 3 2 3 2
f
3 1 2 3 2 3 2

1 2 3 2 1
3 2 3 2 3 2 3 2

2 3 2 3 2 3 2
2 3 2 3 2 3 2

1 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2
3 2 1 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1



ХОР «СЛАВЬСЯ»
из оперы «Иван Сусанин»

Первая партия

М. ГЛИНКА

Величественно

1 2 1 2 1 2





ЖАВОРОНОК

Умеренно

М. ГЛИНКА

5 (6 3)

P

legato (связно)

The first system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a whole rest. The bass staff contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. Fingering numbers (1-5) are placed above and below notes. A dynamic marking of *pp* is located at the beginning of the system.

The second system of musical notation, continuing the melody and accompaniment from the first system. The treble staff melody continues with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a whole rest. The bass staff accompaniment continues with eighth notes. Fingering numbers are present throughout the system.

The third system of musical notation, concluding the piece. The treble staff melody includes a trill on the note G4. The bass staff accompaniment continues with eighth notes. Fingering numbers are present. A dynamic marking of *pp* is located at the beginning of the system.

КИСКА

Вторая партия

В. КАЛИНИКОВ

Неторопливо

sempre legato (всё время связно)

p

pp *p* *pp* *p*

pp *p*

pp *p*

rit. [замедляя]

a tempo [в темпе]

КИСКА

Первая партия

В. КАЛИННИКОВ

Неторопливо

mf

p *mf* *p* *mf*

p *mf*

p *mp*

rit. [замедляя]

a tempo [в темпе]

p

ДЕТСКАЯ ПЬЕСА

Б. БАРТОК

Скоро

The musical score consists of five systems of two staves each. The upper staff is the piano part, and the lower staff is the right-hand part. The piece is in 3/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'Скоро' (Allegretto). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking and the instruction '[замедляя]' (rushing).

p

rit. p

rit. [замедляя]

СКАКАЛКА

А. ХАЧАТУРЯН

Скоро

f

mf

p

stacc.

rit. [затормозь]

1 3 5 1 4 2 3 1 5 3 4
 5 1 5 4 2 5 1 5 1 2
 3 1 3 5 3 1 2 5
 5 1 5 4 2 5 1 5 1 2
 1 2 3 5 3 1 2 5
 5 1 5 4 2 5 1 5 1 2
 1 3 2 1 3 5 3 5

СОНАТИНА

А. ГЕДИКЕ

Умеренно быстро

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music. The first system is marked 'Умеренно быстро' (Moderato) and includes dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. The second system includes *cresc.*. The third system includes *ff*. The fourth system includes *f*, *p*, *f*, *p*, and *mf*. The fifth system is marked 'Sostenuto [сдержанно]' (Sostenuto) and includes *cresc.*. The sixth system is marked 'a tempo [в темпе]' (Allegretto) and includes *ff*. The score features numerous fingerings, slurs, and accents throughout both staves.

БОЛЕЗНЬ КУКЛЫ

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Умеренно

First system of musical notation. The right hand (treble clef) has a 4/4 time signature and contains a melodic line with fingerings 4, 3, 1, 2, 5, 3, 1. The left hand (bass clef) has a 3/4 time signature and contains a rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2. The tempo marking is *mf* and the performance instruction is *espressivo (с выразительностью)*. Below the staff are the words: *Рид *Рид *Рид *Рид *Рид *Рид *Рид *Рид (м.г.)*

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with fingerings 5, 3, 5. The left hand continues the rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 2, 4, 5. The tempo marking is *mf*.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line with fingerings 5, 2, 1, 5, 3, 1, 2. The left hand continues the rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 2, 4, 5. The tempo marking is *mf*.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with fingerings 5, 3, 2, 3, 2, 5, 5. The left hand continues the rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 1, 1, 1, 1, 3. The tempo marking is *dim.* and the performance instruction is *p*.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with fingerings 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The left hand continues the rhythmic accompaniment with fingerings 1, 2, 1, 1, 1, 2, 1. The tempo marking is *p* and the performance instruction is *pp*.



МАРШ

Д. ШОСТАКОВИЧ

В темпе марша



ТОККАТИНА

Обработка А. Самокова

Вторая партия

Г. ХРЕННИКОВ

Не слишком быстро

P *leggiero* (легко)



ТОККАТИНА

Обработка А. Самонова

Первая партия

Т. ХРЕННИКОВ

Не слишком быстро

3 2 1 3 2

mf

3 3 3 3

3 2 2 4 3 2 3 3 3

f

3 4 2 4 4 4 3 2

dim.

3 3





ЛАСКОВАЯ ПРОСЬБА

Г. СВИРИДОВ

Довольно медленно

dolcissimo (очень нежно)
p

Ред. * Ред. *

Musical score system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 1, 4, 1, 1, 5). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* and *cresc.*. The word "Red." is written below the staff with asterisks.

Musical score system 2. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 1, 2, 1, 4, 1). The left hand continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. The word "Red." is written below the staff with asterisks. The instruction "calando [затихая] a tempo [в темпе]" is written below the staff.

Musical score system 3. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 4, 1, 1, 4, 3, 1, 1, 2). The left hand continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*. The word "Red." is written below the staff with asterisks.

Musical score system 4. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1, 5, 3, 1, 2, 3, 4). The left hand continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *dim.*. The word "Red." is written below the staff with asterisks.

Musical score system 5. Treble clef, key signature of two sharps. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (3, 4, 1, 2, 1, 2, 3, 2, 2). The left hand continues the rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*. The word "Red." is written below the staff with asterisks. The instruction "rit. [замедляя]" is written above the staff.

МЕНУЭТ

И.С. БАХ

Умеренно

cantabile (напевно)
p

(при повторении)

(при повторении)

mf

(при повторении)

(при повторении)

ПЕРВАЯ УТРАТА

Р. ШУМАН

Неторопливо

fp

p

cresc.

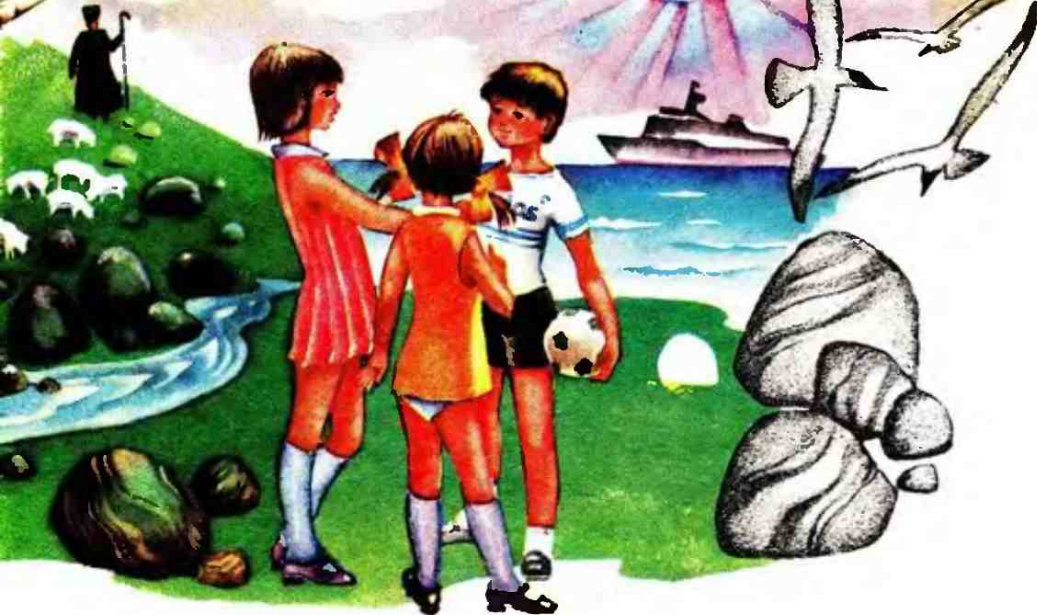
f

p

Ред. * Ред. * Ред. * Ред. *

Ред. * Росо гал. [чуть замедляя] а tempo [в темпе] Ред.

* Ред. * Ред. * Ред. * Ред. *



СЧИТАЛКА

С. СЛОНИМСКИЙ

Подвижно

p *mf* *mf* *f*

p *semp. poco a poco*

accel. [ускоряя] *a tempo [в темпе]*

f

v

Musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is marked 'Подвижно' and includes dynamics *p*, *mf*, *mf*, and *f*. The second system includes the instruction *semp. poco a poco*. The third system includes *accel. [ускоряя]*, *a tempo [в темпе]*, and a dynamic marking *f*. The piece concludes with a *v* (ritardando) marking.

ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ
Фрагмент из балета „Конёк-Горбунок“

Р. ЩЕДРИН

Подвижно

Рассветно (легко)

The musical score consists of five systems of music. The first system includes a piano part with a treble and bass clef and a violin part. The piano part features a complex rhythmic pattern with fingerings (4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and a dynamic marking of *Рассветно (легко)*. The violin part has a melodic line with a *V* marking. The second system continues the piano part with fingerings (2, 1, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and the violin part with a *V* marking. The third system shows the piano part with fingerings (2, 1, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5) and the violin part with a *V* marking. The fourth system features the piano part with fingerings (4, 1, 1, 3, 1, 4, 2) and the violin part with a *V* marking. The fifth system shows the piano part with fingerings (4, 1, 1, 3, 1, 4, 2) and the violin part with a *V* marking. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Содержание

Е. Гульянц. Анна Даниловна Артоболевская	3
От автора	5
Введение	6
Определение способностей	8
Первые встречи. Начало занятий	9
Знакомство с клавиатурой	10
Гимнастика и постановка рук	11
Доюный период	17
О нотной грамоте	18
Несколько слов о ритме	21
Краткие пояснения к пьесам и упражнениям	25

ПЬЕСЫ И УПРАЖНЕНИЯ

ВАЛЬС СОБАЧЕК	40
ЖИВЕМ МЫ НА ГОРАХ. Мелодия из музыкальной шкатулки	41
ПРЫГ-СКОК. Мотив из Второй венгерской рапсодии Ф. Листа	42
КАЗАЧОК. Украинский народный танец	43
ГДЕ ТЫ, ЛЕКА? С. Ляховицкая. Упражнение	44
ДРАЗНИЛКА. С. Ляховицкая. Упражнение	45
ВОРОБЕЙ. А. Рубин	46
КОЛЫБЕЛЬНАЯ. И. Филипп	48
НОЧЬ. Армянская народная песня	49
КУРОЧКА. Н. Любарский	50
ОЯ ТИ, ДІВЧИНО. Украинская народная песня. Обработка И. Берковича	51
ДОЖДИК. С. Майкапар. Детская пьеса	53
ПОЛЮШКО-ПОЛЕ. Л. Книппер	55
БОЛТУНЯ. С. Прокофьев. Переложение Э. Денисова	57
ЛАТЫШСКАЯ ПОЛЬКА. Т. Назарова-Метнер	58
НОВОГОДНЯЯ ПОЛЬКА. Ан. Александров	59
ТАНЕЦ С ПЕСНЕЙ. А. Парусников	60
ЗИМА. М. Крутицкий	61
ВАЛЬС ПЕТУШКОВ. И. Стрнбогг. Вальс	62
МЕДВЕДЬ. Г. Галанин	65
ЛИТОВСКИЙ НАИГРЫШ. Ю. Челкаускас	66
ЗМЕЙКА. Упражнение из Школы Т. Лешетицкого	67
РЫБАК. Упражнение по Ш. Ганону	68
ТАНКИСТ. Упражнение по Ш. Ганону	69
МЕНУЭТ. Л. Моцарт	70
ВАЛЬС. В.-А. Моцарт	72
НИМЕЦКИЙ ТАНЕЦ. Л. Бетховен	73

АДАЖИО. Д. Штейбельт	75
МАЗУРКА. А. Гречанинов	76
ТАНЕЦ. А. Эшпай	77
ЭТЮД НА ЧЕРНЫХ КЛАВИШАХ. Н. Гольденберг	79
ХОР «СЛАВЬСЯ!» из оперы «Иван Сусанин». М. Глинка	81
ЖАВОРОНОК. М. Глинка	82
КИСКА. В. Калининков	85
ДЕТСКАЯ ПЬЕСА. Б. Барток	86
СКАКАЛКА. А. Хачатурян	87
СОНАТИНА. А. Гедике	88
БОЛЕЗНЬ КУКЛЫ. П. Чайковский	89
МАРШ. Д. Шостакович	91
ТОККАТИНА. Т. Хренников. Обработка А. Самолова	93
КЛОУНЫ. Д. Кабалетский	95
ЛАСКОВАЯ ПРОСЬБА. Г. Свиридов	96
МЕНУЭТ. И.-С. Бах	98
ПЕРВАЯ УТРАТА. Р. Шуман	99
СЧИТАЛКА. С. Слонимский	100
ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ. Фрагмент из балета «Конёк-Горбунок». Р. Шедрин	101

Учебное пособие

АННА ДАНИЛОВНА АРТОШЕВСКАЯ

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С МУЗЫКОП

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание второе

Из опыта работы педагога-пианиста
с детьми дошкольного и младшего
школьного возраста

Подготовка к изданию Юлиан Номович Челюскин

Редактор А. Эшпай. Оформление художника В. Мальгина.
Худож. редактор Г. Христианов. Техн. редактор Р. Орлова.
Корректор Г. Киричский.

НДК

Сдано в набор 02.03.86. Подл. и печ. ф. № 63.86. Форм. бум. 60x90¹/₄. Бумага офсетная
№ 2. Печать офсетная. Печ. л. 13,0. Усл. стр. 88, л. 13,0. Усл. ар. лит. 65,33. Уч.-изд. л.
16,89. Тираж 100 000 экз. 11-ый з.д. 1—5000 экз. 1. Изд. № 6312. Зак. 1623.
Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Советский композитор»,
103005, Москва, К-6, Садовнико-Триумфальная ул., 16—12

Московская типография № 6 Союзполиграфизма при Государственном комитете СССР
по делам издательства, полиграфии и книжной торговли,
107008, Москва, Ж-65, Юаншпортова ул., 24.

ШКОЛЬНЫЕ УЧЕБНИКИ СССР

SHEBA.SPB.RU/SHKOLA