

А. АРТОБОЛЕВСКАЯ

**Первая  
встреча  
с  
музыкой**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



*А. АРТОБОЛЕВСКАЯ*

**Первая  
встреча  
с  
Музыкой**

*У*ЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание шестое



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

МОСКВА  
“СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР”  
1992

ББК 85.954.2  
А86

Рецензент доктор искусствоведения  
Я. И. МИЛЬШТЕЙН

*Подготовил к изданию*  
**ЮОЗАС ЧЕЛКАУСКАС**

*Иллюстрации художника*  
**В. ВЕЙЦЛЕРА**

А  $\frac{5206010100 - 013}{082 (02) - 92}$  228 - 91

© Издательство „Советский композитор”, 1985 г.

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 ребятишек. (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», завораживает 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»<sup>1</sup>.

В письме 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 букв. Но это не так, а только кажется, потому что было интереснее букваря...»<sup>2</sup>. 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 Любимов, 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». Выдающаяся 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 общей музыкальной культурой... и чрезвычайно активным и проникновенным отношением к делу».

«Талантливая пианистка Анна Даниловна Артоболевская владеет всеми ресурсами пианистической техники...». Так характеризует ее профессор Ленинградской консерватории А. В. Оссовский. 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 ищет и находит свой путь в этом трудном деле. Слово — одно из главнейших ее оружий. 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

<sup>1</sup> Малыши и музы. — М., 1972, с. 44, 56.

<sup>2</sup> Муз. жизнь, 1976, № 1, с. 19.



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

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. Ромасенко<sup>2</sup>.

«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 научная дисциплина, которой учатся и которую изучают»<sup>3</sup>.

«Создаваемое человеком» — эти слова Б. В. Асафьева имеют непосредственное отношение к искусству А. Д. Артоболевской. Свои уроки она строит, создает каждый раз по-новому, соотносясь 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 канва, по которой талантливый педагог сумеет вышить свои узоры.

Большую роль Артоболевская отводит и творчеству детей. Приступая к изучению новой пьесы, Анна Даниловна стремится разбудить ее образное восприятие у ученика. Для этого она предлагает детям рисовать то, что навеивает образ пьесы, или сочинять стихи-подтекстовки к музыке пьесы. В пособии даны некоторые из подтекстовок, сочиненных детьми, а также стишки, написанные взрослыми на темы, подсказанные детьми. Педагог не должен заставлять детей заучивать их. С их помощью он может разбудить фантазию детей и может статься, 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»<sup>4</sup>. Всеми силами Артоболевская стремится, чтоб дети поняли и запомнили: ноты несут в себе всю тайну музыки и охотно открывают ее, когда их изучишь!

«В детстве закладываются не только основы знаний, но и формируется музыкальное мышление и умение работать, — справедливо считает Анна Даниловна. — Только сумев 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. Мильштейна. 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. Гульянц

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

<sup>2</sup> Сов. культура, 1977, 12 апр.

<sup>3</sup> Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. — М.; Л., 1965, с. 52.

<sup>4</sup> Муз. жизнь, 1976, № 1, с. 19.

## От автора

«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 мыслью 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 непрерывном 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, нисколько 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, которым 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.

Зажечь, «заразить» ребенка желанием овладеть языком музыки — главная задача из первоначальных задач педагога.

Разумеется, чтобы найти наилучшие пути для достижения полноценных результатов, педагоги, отдающие 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 и 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 удачные занятия с детьми наполовину подсказаны их собственной фантазией и воображением.

Пьесы и упражнения, легко доступные детскому наивно-сказочному 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-подтекстов (желательно сочиненный самими детьми — самостоятельно или с помощью педагогов), рассказ, сопровождающий игру. Все это помогает 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»<sup>1</sup>. Эти слова должны стать девизом каждого педагога, работающего с детьми.

А. Артоболевская

<sup>1</sup> 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 иные 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 трудно, — вводить занятия музыкой в жизнь ребенка естественным путем, нисколько 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 насилуя естество ребенка.

Большую роль в первый период обучения музыке играет домашнее окружение. Счастлив тот ребенок, у которого дома есть родные, горящие 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 непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение. При этом он обязан не только учить музыке, 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 одними третьими пальцами. Главное при этом — свобода рук, их естественные движения для передачи музыкальных мыслей и чувств. К примеру, давая «Лёку», мы добиваемся свободы снятия и переноса левой руки после глубокого погружения на главную ноту мелодии. В «Дразнилке» используем впервые легато «длинными» 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 («богатырь Гвидон» — так его прозвали дети, знающие «Сказку о царе Салтане»).

Подбирая материал для переноса руки через руку, «полеты» на разные интервалы, я стремлюсь развить в ребенке мобильность, быструю реакцию. При использовании противоположных штрихов (легато в одной руке, стакато — в другой), а также противоположных оттенков, хорошо развивается координация внимания (в пьесах «Курочка», «Дождик»). 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 давно сложившееся у меня убеждение, что ребенка надо сразу «окунуть» 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, слить 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 «умением 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 отделки 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 иных 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...»<sup>1</sup>.

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 недоосознанного ранее. При повторении пройденного у ученика появляется потребность разнообразить звукоизвлечение, 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 прослушиваниях 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 затушевать все их недостатки. Стремление затушевать 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 недоделке и недошлифовке — 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

<sup>1</sup> 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 перетаскать 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 удается лучше распознать своих учеников.

Интерес, любовь к музыке, инициатива и во-

ля — вот что движет в работе учащегося. 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 сумеешь 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 вера в силы 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 всем детям 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.

Советуя учить музыке всех детей без исключения, я считаю, что эта 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 спеть в удобном регистре малую терцию или большую терцию (начало всем известной песенки «Чижик»). Малую секунду можно «промяукать» и т. д. Затем я перехожу к угадыванию регистров и высоты звука. Здесь на помощь мне снова приходят образы животных: медведь — низкий регистр, птицы — 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 синкопированный).

В план свой непременно включаю простейшее

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

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; пальцы — упругими, которые не прогибаются как «ножки паука»; руки должны иметь хорошо приспособленный подвижный первый палец, а не «подшитый» под указательный, как это иногда бывает; достаточно длинный и не кривой 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 сумеешь тактично подсказать родителям о целесообразности выбора ими того или иного инструмента.

Для детей эта первая встреча с педагогом очень ответственна. Важно сумеешь 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 подобрать знакомую мелодию на инструменте. Я не слишком отрицательно реагирую 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 я 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 в игру, естественнее взаимодействует с ними, воспринимает музыку гораздо внимательнее и полнее, чем наедине со взрослым. Чем разнообразнее собравшиеся у инструмента дети, тем лучше они себя проявляют во всем объеме своей маленькой личности. Если один молчалив и скрытен, это сразу будет замечено и восполнено активностью других; если другой забияка, слишком задиристый и прыткий, он «вырвется» из окружения и его невольно будут «усмирять» другие; если кто-то проявил особые способности, он «удивит» и невольно потянет за собой флегматичных или робеющих. 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 понявшему товарищу).

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

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, «манками» — 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 песни, Маша?» Поет. Очень тихо, но более или менее правильно. Говорю: «Посмотри, что мне привез знакомый летчик, друг космонавтов. В стране высоких гор Швейцарии, наши летчики с вертолетов опускали 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 попросишь, они сыграют свою песенку. Постучи им в окошечко», — предлагаю Маше. Раскрываю крышку домика — раздается музыка. Играю на рояле эту музыку (в высоком регистре, вместе с «оркестром», звучащим в «домике маленьких музыкантов»). Интерес является 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 ЗАНЯТИЙ

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 уставая, будить воображение ребенка, связывая сказку, фантазию с музыкой.

Не уставая, 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 занятия 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 увлекало 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 подсказать сам ребенок. Педагог должен непрерывно наблюдать и обучая, учиться сам.

Одно из условий в этих ранних занятиях — суметь привлечь к себе симпатии ученика. Педагог не может надеяться, что ребенок полюбит музыку, если ему не стала близка личность педагога. Ребенок от природы доверчив и восприимчив. Он все-таки 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 памяти ребенка. Они и служат той музыкальной почвой, в которую педагог стремится посеять свои семена<sup>1</sup>.

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 выражать себя звуками, если даже у него отсутствует ярко выраженная музыкальная одаренность<sup>2</sup>. 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, называю клавиши.) Чтобы лучше запомнить эти имена, дети сочинили 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 черные, которые чередуются — две-три, снова две-три и т. д. Ты уже, наверное, заметил(а), что слева от двух черных находится клавиша *до*, а слева от трех черных — клавиша *фа*. И так по всей клавиату-

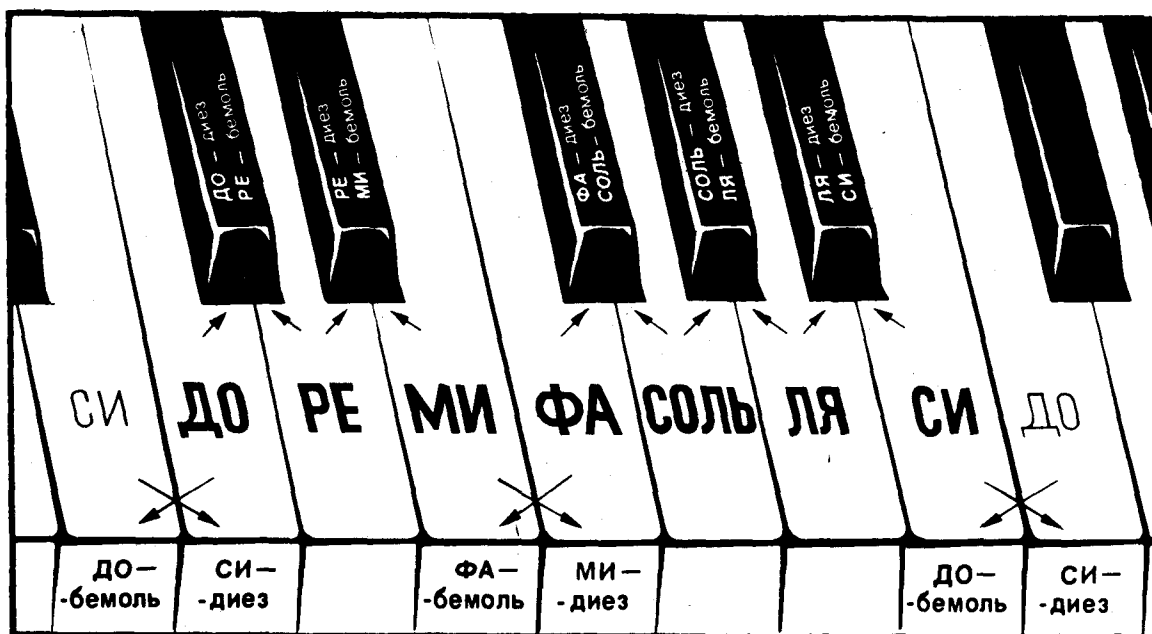
туре. А имя каждая черная клавиша заимствует у своей ближайшей белой соседки: если у левой — тогда к её имени прибавляется слово «диез»; если у правой — слово «бемоль». Поэтому любая черная клавиша, имея только один голос, может называться то одним, то другим именем.

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, называю звуки и показываю, что «диез» или «бемоль» не всегда означает «брать черненную»: там, где между белыми клавишами нет черной (*ми — фа, си — до*), то повышая или понижая на полтона звук, 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:

<sup>1</sup> Почти все дети знают Гимн Советского Союза, «Широка страна моя родная», «Катюшу», песни последних лет — «Дрозды», «Крокодила Гену», «Чебурашку» и многие другие.

<sup>2</sup> Для меня, например, более редкий случай встретить абсолютно лишенного 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, чьи это голоса. А самый верхний голос справа звучит как голосок маленькой птички. И все-таки всюду можно узнать чижика: *ми* — *до*. (Дети выдумывают сами, что вверху 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-солек» и семь «чижи-ков».

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-солек», 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 резиновый 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. Опустить 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-



ленно 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 выпрямляйся, принимая прежнее положение. (См. фото 4.)

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

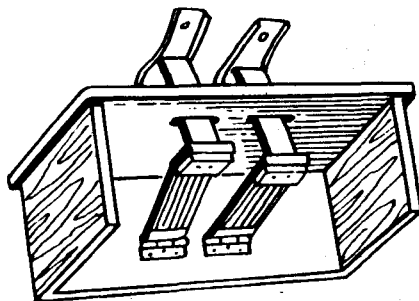
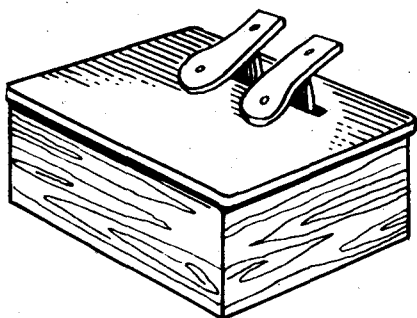
Выше! Выше! — Пока рука не начнет крутиться по инерции вокруг плеча, как ветряная мельница. (См. фото 6.)

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

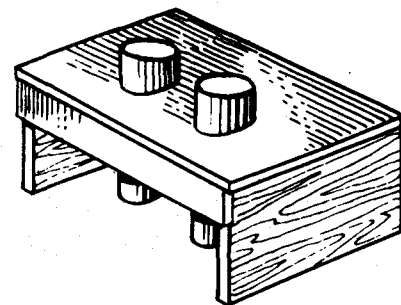
использовать для физического воспитания и подготовки рук будущего исполнителя.

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). Садиться надо на полстула, 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 педализации (применять которую я начинаю, кстати, очень рано). Пока ноги ребенка еще не достают до педалей, я пользуюсь скамеечкой, в которой имеется особое приспособление — передача на педали: приделанные к скамеечке «заменители педалей», соединенные через отверстия с педалями фортепиано:



или:



«Лепку» 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 ребенка<sup>1</sup>.

Никакими словами, никаким показом нельзя передать ребенку желаемое и необходимое состояние рук. Лучшее, 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 «лепить», как из пластилина. То, что ощущаешь сам, всегда можно передать живым прикосновением к рукам ребенка, как бы биотоками. (См. фото 7.)

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

«Раскручивать» от запястья надо по очереди правую и левую руку ребенка. Детям нравится, когда от свободного, быстрого раскручивания кажется, что в воздухе мелькают сразу десять пальцев на каждой руке. «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 кисть.

Потом я кладу освобожденную кисть ребенка на резиновый мячик, чтобы рука, полежав на мячике, приняла форму «свода», стала обтекаемой, как купол<sup>1</sup>.

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

<sup>1</sup> 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».

<sup>1</sup> Вспоминаю, что А. Шнабель 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 образовавшегося «свода» переносить их на клавиатуру.



1



2



3



4



5



6



7



8



9 10



11



12



13



14



15



16

- 1—6. *Гимнастика*
7. *«Лепка» рук*
- 8, 11. *Посадка*
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, опора «семьи» — 3-й палец; он «на голову выше» остальных («богатырь Гвидон») <sup>1</sup>; 2-й и 4-й — тоже длинные, 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 «разъединенном» положении, не «слипались» 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 особенная 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, «повисшем», 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. Запястье обязательно остается на уровне белых клавиш. (См. фото 16.)

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

Преодолевая «ударность» рояля, педагог должен в своих объяснениях говорить, что рояль «поёт» <sup>1</sup>, а пальцы «погружаются», «мягко падают», «окунаются», но никогда не «ударяют» по клавишам <sup>2</sup>.

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 помыслов и желаний, это его голос. Он должен понять и запомнить, что руки могут «говорить», извлекая звуки и громко, и нежно, и сердито, и певуче, и резко; словом, как чувствуешь, 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 «поучающему» прикосновению 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

<sup>1</sup> 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».

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

<sup>1</sup> Здесь уместно напомнить или рассказать ребенку «Сказку о царе Салтане».

начинающего пианиста надо смело знакомить со всеми «секретами» рояля. Следует показать, что при нажмении клавиши звучат сразу три струны, которые к этой клавише относятся и настроены одинаково (в унисон). Находящийся внизу молоточек подскакивает и снизу ударяет по струнам, заставляя их вибрировать и тем самым — звучать. Ударив, 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 (демпфер-глушитель) и остановит колебание струн, тогда они сразу умолкают.

## О НОТНОЙ ГРАМОТЕ

К изучению нотной грамоты можно подходить множеством способов. Важно всегда преподносить 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 «обжитой территорией», где обитают известные им звуки. Надо стараться создать у ребенка взаимосвязь разных звуков, которые он слышит, с изображением их на бумаге и положением 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»<sup>1</sup>; 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 клавиши<sup>1</sup>.

Итак, освоенными с помощью гимнастики приемами и с особым вниманием к рукам ребенка (обязательно поправляя его движения своей рукой) мы начинаем играть первые пьесы — «Вальс собачек», «Живем мы на горах», «Прыг-скок», «Казачок»<sup>2</sup>. (Подробнее об исполнении этих пьес я пишу ниже, в «Кратких пояснениях к пьесам и упражнениям».) Ребенок вступает 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 познакомлю.

— Итак, в нотах 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» нотки<sup>3</sup>.

— 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 — I-V-I ступени до мажора:

<sup>1</sup> Маленький ребенок, поняв это, воскликнул: «Сколько ни дави на эту деревяшку — звука из нее не выдавишь, пока снова не опустишь на нее палец!»

<sup>2</sup> Разумеется, педагоги ни в коей мере не должны ограничиваться этими пьесками — в небольшом донотном периоде могут быть использованы любые бытующие в доме мелодии, удобно изложенные для исполнения детскими руками (но помнить — только третьими пальцами!), с подобранными столь же легкими аккомпанементами.

<sup>3</sup> Хорошо бы не полениться сделать игрушки-домики из оклеенных белой бумагой коробок, на стенках которых начертаны пять линеек для скрипичного и басового ключа. Дети сами могут вставлять в отверстия на линейках и между линейками пробки с именами нот-«жителей».

<sup>1</sup> Здесь нужен коротенький 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-

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

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

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

— 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 неси!»

Каждый домик — нотonosец 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 нотonosцем, «подвалы» — под нотonosцем).

Для того, чтобы записать («поселить») самый высокий звук клавиатуры — ноту до (пятой октавы)<sup>1</sup> — над домиком-нотonosцем 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!»

Между последней линейкой басового государства и первой линейкой скрипичного находится как бы пограничная зона: си, до, ре. Нота до живет (или «имеет 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 называли ее «До-пограничник» и сочинили такие стишки: «До — граница меж двух стран — вот какой почёт ей дан!»

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<sup>va</sup>. 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,

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



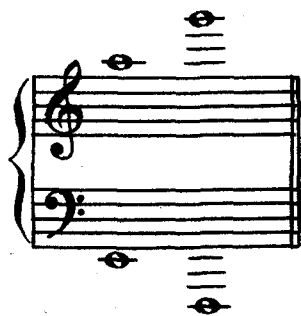
У басового ключа, как я уже говорила, верхние добавочные могут забираться на территорию скрипичного государства (или, по словам одного мальчика: «становиться на цыпочки, чтобы забраться в государство скрипичное»). Но, обычно, выше нот *соль* и *ля* они не идут, потому, что там уже удобнее «переселиться» в скрипичный ключ<sup>1</sup>.

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* поторопилась — 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.....! 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*:



<sup>1</sup> Мальчик весело сказал мне про эти ноты: «Они просто переезжают 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 «Допограничника») — всего (это тоже надо запомнить!) 21 клавиша.

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

Неизменно стараюсь показать ребенку клавиатуру в целом (как бы «с птичьего полёта»), добиваясь 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 сумеет 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 лото».

Игра состоит обычно из 12 больших карт (с шестью квадратами каждая) и 72 фишек-квадратиков (размером 1/6 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 сно-

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

Когда начертание нот становится для ребенка

хорошо знакомым «обиталищем 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». Ощутить, почувствовать ритм помогает, прежде всего, сама 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, ритмикой<sup>1</sup>.

Уже в донотном периоде обучения ребенок должен почувствовать и воспринять ритм предложенных ему музыкальных примеров<sup>2</sup>. Затем следует объяснить, что означают изображения длительно-стей нот, пауз (целых, половинных, четвертей, восьмых), точки возле 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 времени<sup>3</sup>.

Первыми помощниками в изучении ритма являются слух и музыкальная память, физическое ощущение движения. Уже в младенческом возрасте дети невольно знакомятся с ритмом. Мы веселим ребенка агуканьем, 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 послушай, как ритмично  
Ходит маятник часов:  
Тик-так! Тик-так!  
Тик-так! Тик-так!  
Вот суворовцы шагают  
По широкой мостовой,  
Маршировке помогает  
Барабанный четкий бой.  
Ждет их доблесть, ждет их слава,  
И глядит 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 изображений<sup>4</sup>. 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 нами была собачка, она семенила еще в два раза быстрее, пробегая по четыре ступеньки на каждый шаг папы. Значит, я поднималась восьмыми, а собачка — шестнадцатыми!

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, наподобие веток, поднимались вверх так, что

<sup>1</sup> Может быть, мое отношение к музыкальному движению основывается на собственном опыте — начиная занятия музыкой, я посещала курсы Е. П. Рапгофа в старом Петербурге, где проводилось обучение по системе Далькроза.

<sup>2</sup> 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: Са-ша, по-су-да, ба-ра-бан и т. д.

<sup>3</sup> Нередко, задавая ребенку более сложный вопрос или поручая какое-либо задание, я на уроке ставлю песочные часы: мерно сыплющийся песок наглядно показывает бег времени и мобилизует внимание ученика, способствует его большей организованности.

<sup>4</sup> Об используемом мною «музыкальном лото» см. выше.

The image displays a musical staff with a treble clef and a piano keyboard diagram below it. The staff contains a sequence of notes, with vertical dashed lines extending from each note down to the keyboard to indicate fingerings. The keyboard is divided into ten sections, each labeled with a Cyrillic letter from 'а' to 'и'. These sections represent different octaves: 'а' (Sub-octave), 'б' (Sub-octave), 'в' (Sub-octave), 'г' (Small octave), 'д' (First octave), 'е' (Second octave), 'ж' (Third octave), 'з' (Fourth octave), and 'и' (Fifth octave). The notes on the staff correspond to these sections, showing a chromatic scale across the octaves.

а) Субконтроктава

б) Контроктава

в) Большая октава

г) Малая октава

д) Первая октава

е) Вторая октава

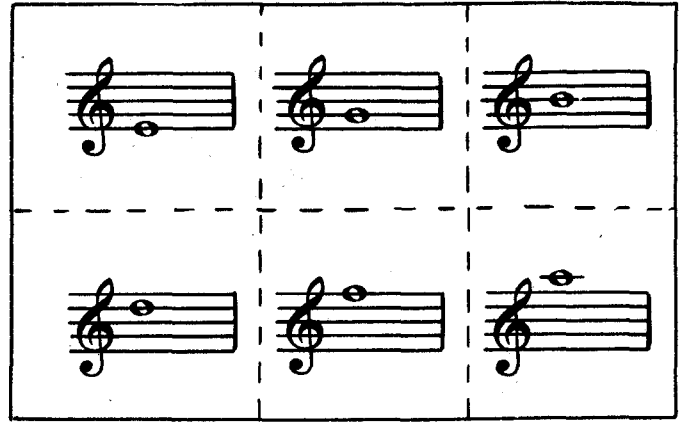
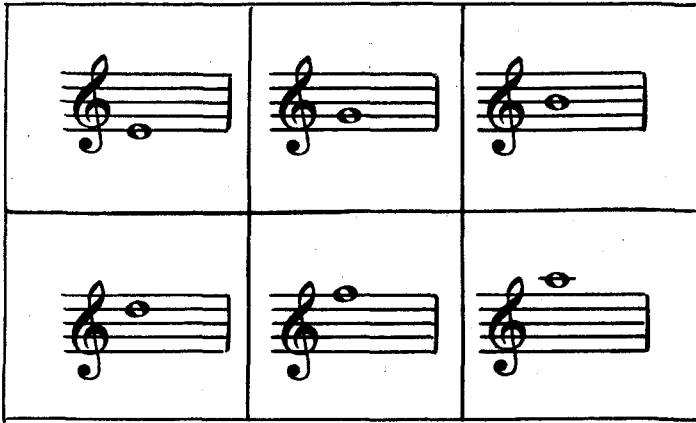
ж) Третья октава

з) Четвертая октава

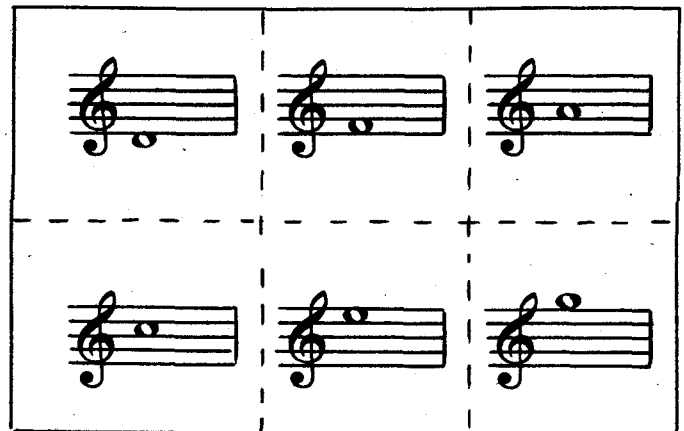
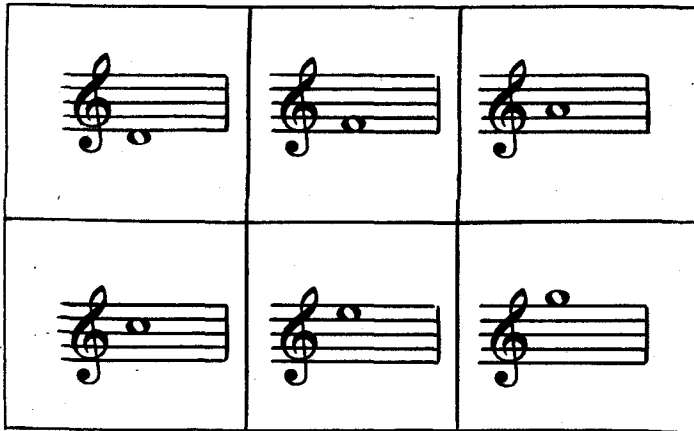
и) Пятая октава

a)

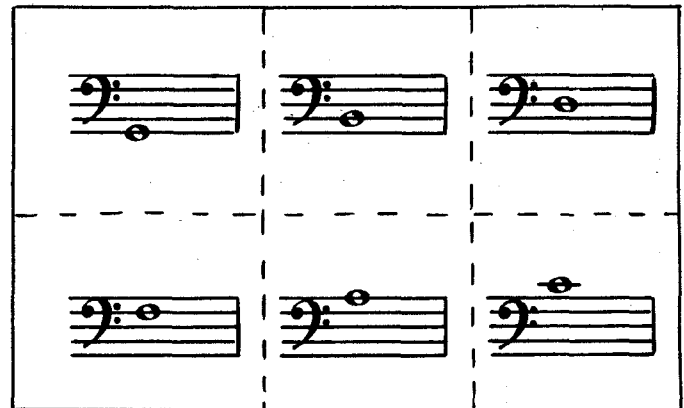
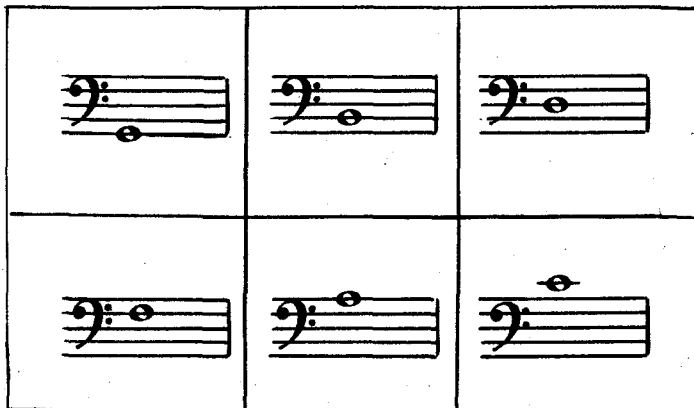
(Разрезать на 6 квадратиков)



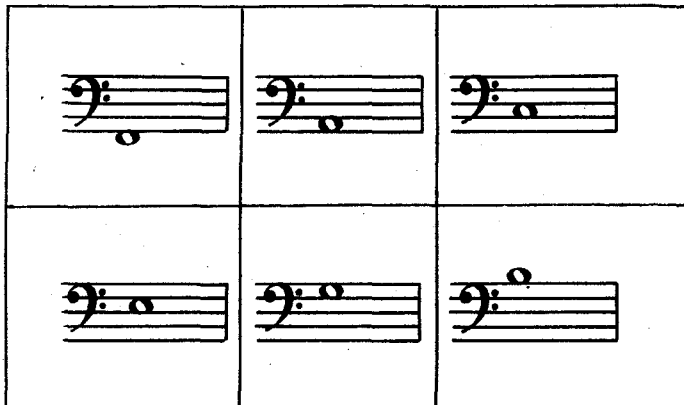
б)



в)



г)



«дерево» разветвлялось до 128 долей! Помню, мне доставляло удовольствие представить себе этот стремительный поток двадцатьвосьмых, 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 определить 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 Н. 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 на окнах 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 нужно 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 ним. Вся выдумка должна идти от интуитивного 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.



рукой). Детям очень удобно и занятно ее исполнять. Пьеска учит свободному перенесению левой руки через правую, отрываясь от клавиатуры и «приземляясь» на ноту *фа*, а затем на *ми-бемоль*. Она так-

же приучает детей к равноправному использованию в игре черных клавиш. Для аккомпанирующих и не читающих ноты, объяснив счет (затакт отмечаю «галочкой»), пишу вторую партию словами:

(Пр. р.)  $\nabla$  [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>]

(Л. р.) фа фа ре си<sup>b</sup>

[си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> соль]

ми<sup>b</sup> ми<sup>b</sup> ми<sup>b</sup> си<sup>b</sup>

[си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>]

фа фа ре си<sup>b</sup>

[си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> соль] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> ля<sup>b</sup>] [си<sup>b</sup> соль]

ми<sup>b</sup> фа си<sup>b</sup> ми<sup>b</sup>

### ПРЫГ-СКОК

Мотив из Второй венгерской рапсодии Ф. Листа

Этот мотив, звучащий во Второй венгерской рапсодии 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., «влюбившийся» в этот мотив, в восторге прыгал по двору после дождя, — то попадая в лужу, то теряя галошу, то в прыжке доставая повисшую ветку, то вскакивая на собачью будку, и при этом распевал:

Прыг-скок, прыг в воду,  
Прыг-скок в галошу,  
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 пьеску, 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.)  $\nabla$  [до си<sup>b</sup>] [до си<sup>b</sup>] [до си<sup>b</sup>] [до си<sup>b</sup>] [до ля] [до ля] [до ля] [до ля]

(Л. р.) соль до соль до фа до фа до и 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 понравившийся 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 пошли!  
Эх, сапожки  
Все в пыли!  
Топ-топ —  
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 донотного 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 донотный период. В это время необходимо помочь ребенку как можно лучше освоить клавиатуру, уяснить, где какая клавиша находится<sup>1</sup>.

## ГДЕ ТЫ, ЛЁКА?

С. Ляховицкая. Упражнение

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

<sup>1</sup> 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 «Чирик»). Если взять «Чирика» 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 тревогой в голосе: «Я потерял «жик». Я спросила: «Ты, верно, начал играть «Чирика» 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 извлекать 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 (переносится на него при этом вес всей руки). Прошу ученика вдвое тише играть аккомпанемент — терции 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 собакой, 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!

Самим ребенком были созданы не только слова, но и рисунок широкого снежного поля и дорожки, по которой его увезли из деревни, и грустной собачки, сидящей на снегу. Немало ребят прониклись 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, «переливание» 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 переключке 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, уйдешь! — Ни за что!

— Рассержусь! — Ну, сердись!

— Прогоню! — Ну, гони!

— Уходи! — Не хочу!

— Вот ушел!

— 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 *staccato*, 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 переноса руку с одной точки клавиатуры на другую, как по дуге. Конец труден 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-чирик!

Воробышка с ветки — прыг!

Воробей, воробей,

Во дворе он всех храбрей!

— Берегись, крадется кошка!

— Подразню ее немножко,

А потом — на ветку вмиг....

Прыг!

(А. Данилевская)

## КОЛЫБЕЛЬНАЯ

И. Филипп

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. Напомнив басовый ключ<sup>1</sup>, начинаем учить «Колыбельную», где в левой руке все время «гудит» квинта. Я придумала, что это «шмель уселся» 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 (объясняю что, когда ноты одинаковой высоты связаны лигой, 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 подымать, подготавливая ее к нажатию следующей клавиши.

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

<sup>1</sup> 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 пасет овечек  
В небе месяц-пастушок.

(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 приду;  
Вам подарок принесу.  
— Ко-ко-ко, я пришла,  
К вам цыпляток привела.

В конце, на слове «привела» нужно гибким движением перевести левую 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 петь предыдущую). На фортепиано непрерывная звуковая линия передается от одного пальца к другому, из одной руки в другую.

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

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

Тихо и жалобно вторая фраза исполняется еще раз.

## ДОЖДИК

С. Майкапар. Детская пьеса

В этой маленькой пьесе я подсказываю детям образ падающих 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 идти от этого образа. Для усвоения ритма служит придуманная вместе с детьми подтекстовка:

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, повелительно): 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 палец 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 мрачнеет (тоника — минорная доминанта — субдоминанта). Я говорю детям, что это как бы туча надвинулась, потемнело 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 вдали 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 использую для первой пробы игры в ансамбле. Не скрою, 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 «Болтунья» в этом переложении для фортепиано Э. Денисова уже доступна им как в первой, так и во второй партии.

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

## ЛАТЫШСКАЯ ПОЛЬКА

Т. Назарова-Метнер

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. Глинки, 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-Метнер радуется детей своей живой, бодрой музыкой. Дети любят, танцуя, 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 льется смех.  
Елочку, елочку нам принес  
В Новый год Дед Мороз.

Кружится, кружится легкий снег,  
Весело, весело льется 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 поступательного движения мелодии в правой руке (важно следить за плавным перемещением руки в позициях), за которой тоже поступательно, 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 и танцуем,  
Мы, дети, веселый и бойкий народ.  
Нас песня зовет все вперед, вперед,  
И солнышко 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 непривычным, а имен-

но — с музыкой медленной, печальной. Почти все дети, позанимавшись 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 мелодию левой рукой, играя строгим, глубоким и выразительным звуком.

### ВАЛЬС ПЕТУШКОВ

И. Стрибогг. Вальс

Пьеса представляет собой наивный 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 «Чижику», «Елочке», «Мишке с куклой» и др. Возвращаясь к этим пьесам, а также к пьесам донотного 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 сноровкой  
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 сноровкой  
На забор вскочу!  
Да, да!

(А. Данилевская)

### МЕДВЕДЬ

Г. Галынин

Малышам общение с природой, с миром животных особенно близко. Оно их обогащает и радует. Поэтому композиторы, ориентирующиеся на детский возраст, часто дают музыкальные характеристики животных. 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, косолапого, 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»<sup>1</sup>.

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  
Все в берлоге скучать,  
Только лапу сосать,  
Только спать и ворчать...

### ЛИТОВСКИЙ НАИГРЫШ

Ю. Челкаускас

Эта пьеса — образец литовского народного пастишеского 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.

Выйду 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. Лаписова)

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

## ЗМЕЙКА

Упражнение из Школы Т. Лешетицкого

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 (после 3-го или 4-го пальца). Для выработки этих навыков я использую упражнение, существовавшее еще в Школе Т. Лешетицкого. Его передала мне моя учительница 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. Лаписова)

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

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

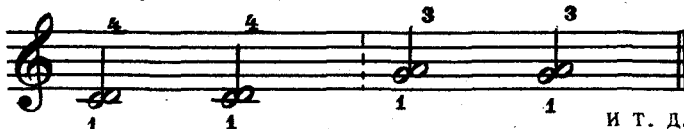
В начальном периоде занятий я объясняю детям структуру мажорной гаммы: тон — тон — полутон, тон — тон — тон — полутон. Мы разучиваем пять мажорных гамм от белых клавиш: *до, соль, ре, ля, ми*. Все они имеют одинаковую аппликатуру. Я уже говорила, что складывая вместе ладонь с ладонью, дети видят, что 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 вехой 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, индивидуально 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 «заброса» кисти (пронация — супинация) для ведения мелодической линии и плавного перемещения позиций, а также координации рук в одновременном непрерывном движении.

Данное упражнение я «оживляю» образом рыбака, забросившего в воду свой невод и постепенно вытягивающего 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 сзывает —  
Вкусный суп из рыбки варит,  
Всем по полной чашке дарит!

При движении вниз:

Даст он Мите,  
Даст он Саше,  
Маленькой он даст Наташе,  
Черненькой он даст Ирише,  
Даст он Пете,  
Даст он Грише,  
Даст он Феде,  
Даст он Маше,  
Не забудет и о Даше.

А заканчивают:

И кусочек рыбки съест он сам.

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» рыбкой 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», «поймут», 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 забегают и будут слушаться тебя, пока ты их тысячи раз не отработаешь? 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 на 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.)

## МЕНУЭТ

Л. Моцарт

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 большей степени определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблочках с красивыми подвязками, — бантами у колен). Можно объяснить, что распорядитель на балах давал указания своим жезлом: сделать реверанс, поменяться местами.

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

Нежно играет нам кларнет,

Е зале танцуют все менуэт.

— Раз, два, три, —

Наш танцмейстер так:

— Раз, два, три, —

Отбивает такт.

— Раз, два, три —

Знаем, он подскажет нам каждый шаг!

Слышно, как платья шуршат,

В зале, мерцают, 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. Ланисова)

## 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 передать 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 полюбила Адажио Д. Штейбельта, которое в это время разучивала. Девочка сочинила текст к пьесе, и не столько пела, сколько проговаривала его под музыку: «Уж осень наступает, все листья пожелтели, 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 глянет, 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 беспечная  
В сердце жила...  
Помню, помню,  
Как, бывало, в юности  
В первой паре  
Танцевала я...

(М. Лапцова)

## 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 меняющимися гармониями при неизменной мелодии (мелодия *ostinato*). На это я обращаю особое внимание детей, показываю как всякий раз по-новому расцветается она.

## ЭТЮД НА ЧЕРНЫХ КЛАВИШАХ

Н. Гольденберг

В цепочке пьес первого года занятий Этюд на черных клавишах Н. Гольденберг<sup>1</sup> занимает у ме-

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

ня обязательное место. Этюд знакомит детей с непривычной и интересной восточной мелодией, построенной целиком на пентатонике. 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 настраивает учеников на несколько таинственный лад. Им представляется что-то далекое, фантастическое.

Что за странный 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 странный 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 поиграть детям образцы глинкинской фортепианной музыки (к примеру, ноктюрн «Разлука», Тарантеллу, вариации «Среди 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 «залететь» 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 шелест колосьев, и как от ветра колышутся стебельки полевых цветов и трав. А над ними — песня жаворонка, звонкая и нежная<sup>1</sup>. И об этой песне рассказывают известные стихи Н. Кукольника:

Между небом и землей  
 Песня раздается,  
 Неисходную струей  
 Громче, громче льется.  
 Не видать певца полей,  
 Где поет так громко  
 Над подруженькой своей  
 Жаворонок звонкий.

### КИСКА

В. Калинников

Я очень люблю эту пьесу, изложенную в виде четырехручного ансамбля. Детям нравится ее бесхитростная мелодия, разучивают 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, вкрадчиво, будто кошка ходит на мягких лапах.

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

### ДЕТСКАЯ ПЬЕСА

Б. Барток

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

<sup>1</sup> 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.



с 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.

Испечем мы булочки  
Пышные, румяные,  
Чтобы вышли вкусные,  
Сдобные и пряные.

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 разленился, а потом опять запрыгал».)

Замечу, что «Детский альбом» Арама Ильича Хачатуряна известен ученикам и любим ими. Он рассчитан на более подвижных 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 славно сделал скакуна коня-огня!

(А. Данилевская)

## 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 мальчика-драчуна и забияки). Вторая тема (вторая строчка) — ласковая, нежная (легко представить, что она принадлежит девочке). Третья строчка — разработка. Обе темы «спорят», «пререкаются». 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 объясняю 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 понравившееся 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, неаполитанская 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 обучения 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, удлинение 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 сегодняшней 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 партии. Ритм пьесы требу-

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

Равномерное, четкое чередование долей в этой пьесе как бы подражает ритмичному цокоту копыт. В Токкатине использована песня Лёньки 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 дорожкой лесною  
Тихо еду да пою,  
Соловиною весною  
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 проникались настроением ласки и нежности. Тогда они гораздо легче находят нужные здесь приемы звукоизвлечения.

## 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 «Нотной 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 «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Для ученика исполнение этого произведения должно стать праздником, как бы наградой, завершающей его годовой 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 «Капельные пьесы». Пьеса «Считалка» из этого сборника — образец трудного для детей нечетного размера  $\frac{5}{8}$ , который должен воспитать чувство необычного метроритма.

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

Летом, зимою  
Скачем с тобою.  
Небо и солнце  
Над головою.  
Реки, озёра —  
Все голубое.

Травы умыты  
Вешней водою,  
Прячутся тучи  
Там, за горою,  
Там, где синее  
Море большое.  
Все — выходи!

## ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ

Фрагмент из балета «Конёк-Горбунок».

Р. Щедрина

Большинство моих маленьких учеников знают и любят балет Родиона Константиновича Щедрина «Конек-Горбунок», 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

 The musical score is written for two parts. The first part (Первая партия) is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and is labeled 'Правая рука'. The second part (Вторая партия) is in bass clef and begins with a dynamic marking of *p*, labeled 'Левая рука'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.





## ЖИВЕМ МЫ НА ГОРАХ

Мелодия из музыкальной шкатулки

Не спеша  
пр.р.

mf л.р. пр.р. p л.р.





## ПРЫГ-СКОК

Мотив из Второй венгерской рапсодии Ф. Листа

**Живо** *pr. p.*

*mf* *л. р.* *pr. p.*

*mp* *л. р.*





## КАЗАЧОК

Украинский народный танец

Оживленно пр. р.

3 4 3 2 4 2

*mf* л. р. пр. р.

*mf* л. р.

3 4 2 4 2

3 3 3 3 3

7 7 7 7 7 7





## ГДЕ ТЫ, ЛЁКА?

Неторопливо

С. Ляховицкая. Упражнение

A musical score for a piano exercise. The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The piece is marked 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The melody in the treble staff consists of eighth notes with various rhythmic patterns, including triplets and groups of four. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and triplets. The score ends with a double bar line and repeat dots.





## ДРАЗНИЛКА

Живо

С. Ляховицкая. Упражнение

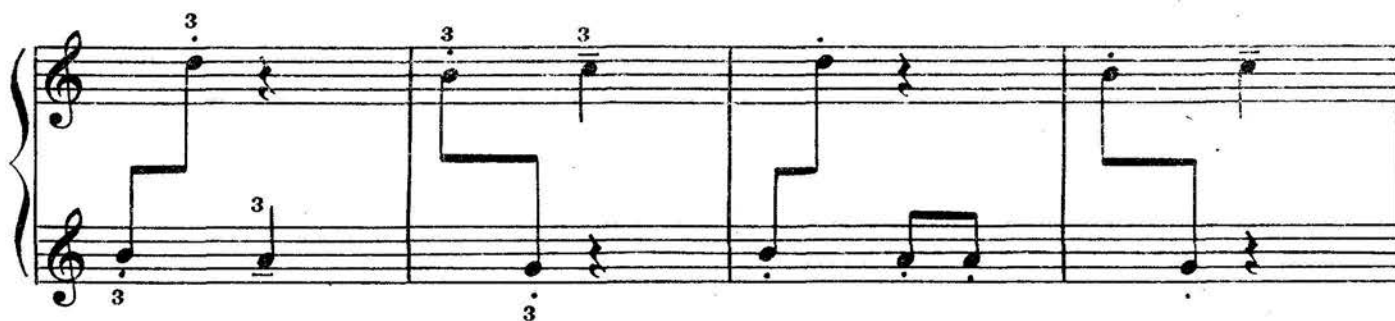
Музыкальное упражнение в 2/4 такте, состоящее из двух систем нот. Первая система включает фортепиано (*f*) и содержит фактурные указания: 4, 3, 2, 4, 4, 2, 3, 4, 4. Вторая система также содержит фактурные указания: 4, 2, 2, 4.



# ВОРОБЕЙ

Весело

А. РУББАХ











## КОЛЫБЕЛЬНАЯ

Спокойно , певуче

И. ФИЛИПП

Sheet music for the lullaby "КОЛЫБЕЛЬНАЯ" by I. Philipp. The music is in G major and 4/4 time. It consists of three systems of piano accompaniment.

**System 1:** Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic. The melody features a descending line of notes (5, 3, 2, 1) and a rising line (2, 3, 4, 5). The bass line consists of sustained chords.

**System 2:** Treble clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then increasing to forte (*f*). The melody continues with similar rhythmic patterns. The bass line remains simple and accompanimental.

**System 3:** Treble clef, starting with a piano (*p*) dynamic, then increasing to mezzo-forte (*mf*). The melody concludes with a final descending phrase. The bass line continues with sustained chords.





## НОЧЬ

Умеренно

Армянская народная песня

$\text{5 } \overset{\text{5}}{\text{3}} \text{ 2 } \text{ 3 } \quad \text{5 } \overset{\text{5}}{\text{2}} \quad \text{5 } \overset{\text{4}}{\text{2}} \quad \text{4 } \overset{\text{2}}{\text{1}} \text{ 2}$

*p*

$\text{5 } \quad \text{1} \quad \text{5} \quad \text{2}$

$\text{5 } \quad \text{1} \quad \text{2} \quad \text{3} \quad \text{4}$





## КУРОЧКА

Умеренно, деловито

Н. ЛЮБАРСКИЙ

Музыкальная партитура для фортепиано, состоящая из двух систем нот. Первая система включает две стaves: верхний (сопрано) и нижний (альто). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (B-flat major) и 2/4 такта. В первой системе используются динамические обозначения *mf* и *f*. Вторая система также имеет две стaves, с динамическими обозначениями *p* и *f*. В музыке присутствуют различные ритмические фигуры, включая триоллы (обозначены цифрами 3, 5, 4, 3, 2, 3) и четверные ноты. В конце второй системы видны знаки бемоль (#) на нотах, что указывает на изменение тональности.





## ОЙ ТИ, ДІВЧИНО

Обработка И. Берковича

Украинская народная песня

Певуче

3 4 3      4 3 2      2 4      3      4

*P legato* (связно)

5 3 1      3      5      3

4 3 2      4 3 2      3      4

*f*

5 3 1      5 3 1      5      3

4      4      3      4

*p*

5      5      5      3

4\*      с 4812 к      51





# ДОЖДИК

С. Майкапар. Детская пьеса

Скоро

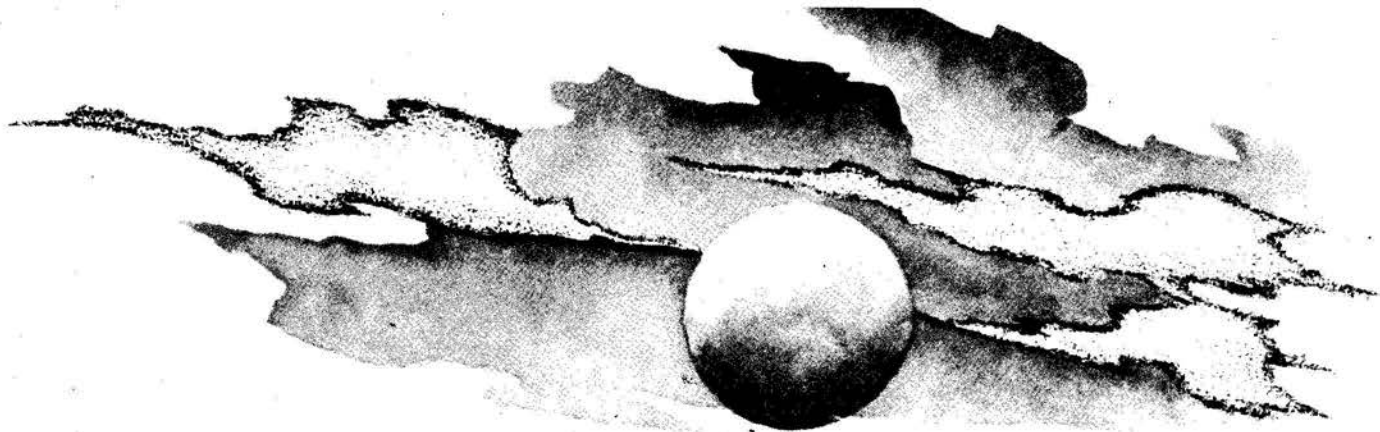
*mf*

*p* *più cresc.*

*p* *mf*

*mp*





# ПОЛЮШКО-ПОЛЕ

Л. КНИППЕР

Умеренно быстро

*p* 1 3 5

*poco a poco cresc.*

*mf*

*ppp*





## БОЛТУНЬЯ (ОТРЫВОК)

Переложение Э. Денисова

Умеренно

Вторая партия

С. ПРОКОФЬЕВ

5 3 3 1 2 4 3 5 3

*tr*

1 2 3 4 1 5

3 1 2 4 5 4 3

*rit.* [замедляя]

1 4 5 1 2





# БОЛТУНЬЯ

(отрывок)

Переложение Э. Денисова

Умеренно

*Первая партия*

С. ПРОКОФЬЕВ

5 3 2 1 3 2 3

*mf*

2 3 4 2 3

5 3 2 1 4 3 2 3 1

*rit. [замедляя]*

2 3 4 2 2 4





## ЛАТЫШСКАЯ ПОЛЬКА

Т. НАЗАРОВА - МЕТНЕР

Весело

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

*mp-mf* *p*

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

# НОВОГОДНЯЯ ПОЛЬКА

АН. АЛЕКСАНДРОВ

Подвижно

*mf*  
*non legato* (не связывая)

*mf* *f* *dim.*

*p* *cresc.*

*f* *p*

*f*





## ТАНЕЦ С ПЕСНЕЙ

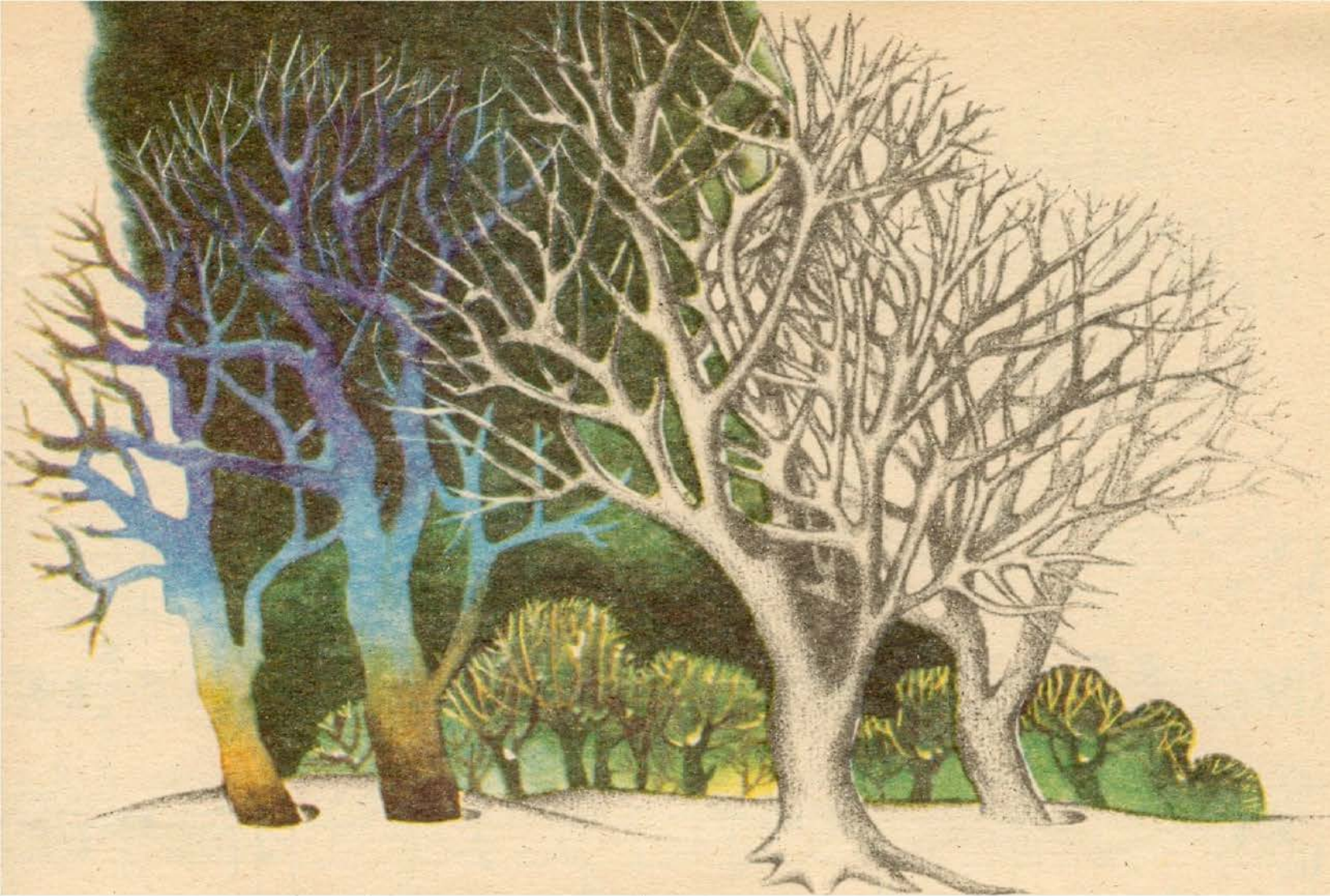
Довольно быстро

А. ПАРУСИНОВ

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

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





# ЗИМА

Не спеша

М. КРУТИЦКИЙ



# ВАЛЬС ПЕТУШКОВ

И.Стрибогг. Вальс

Весело

*mf*





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

Конец

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

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

Повторить с начала до слова „Конец“









# МЕДВЕДЬ

Г. ГАЛЫНИН

Умеренно

3

*p*

*mf*

3

*rit. p*

*rit. [замедляя]*

2 5 2 5

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

3 2 1 2 1 3 2 1

3 2 1 3 2 1

3 2 1 3 2 1

2 5 5

3 2 1 2 1 3 2 1

2 5 5





## ЛИТОВСКИЙ НАИГРЫШ

Ю. ЧЕЛКАУСКАС

**Бодро**

*mf*

*cresc.*

*rit. [замедляя]*

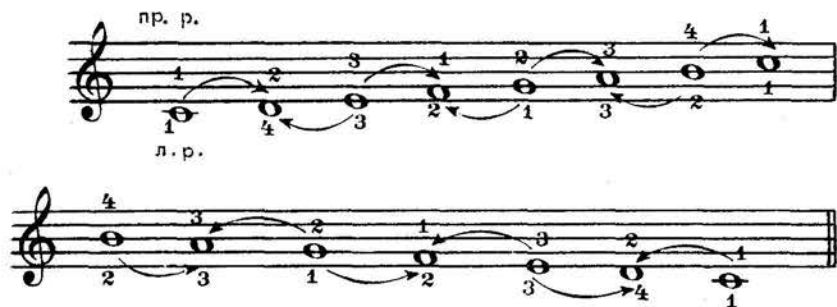
*f*



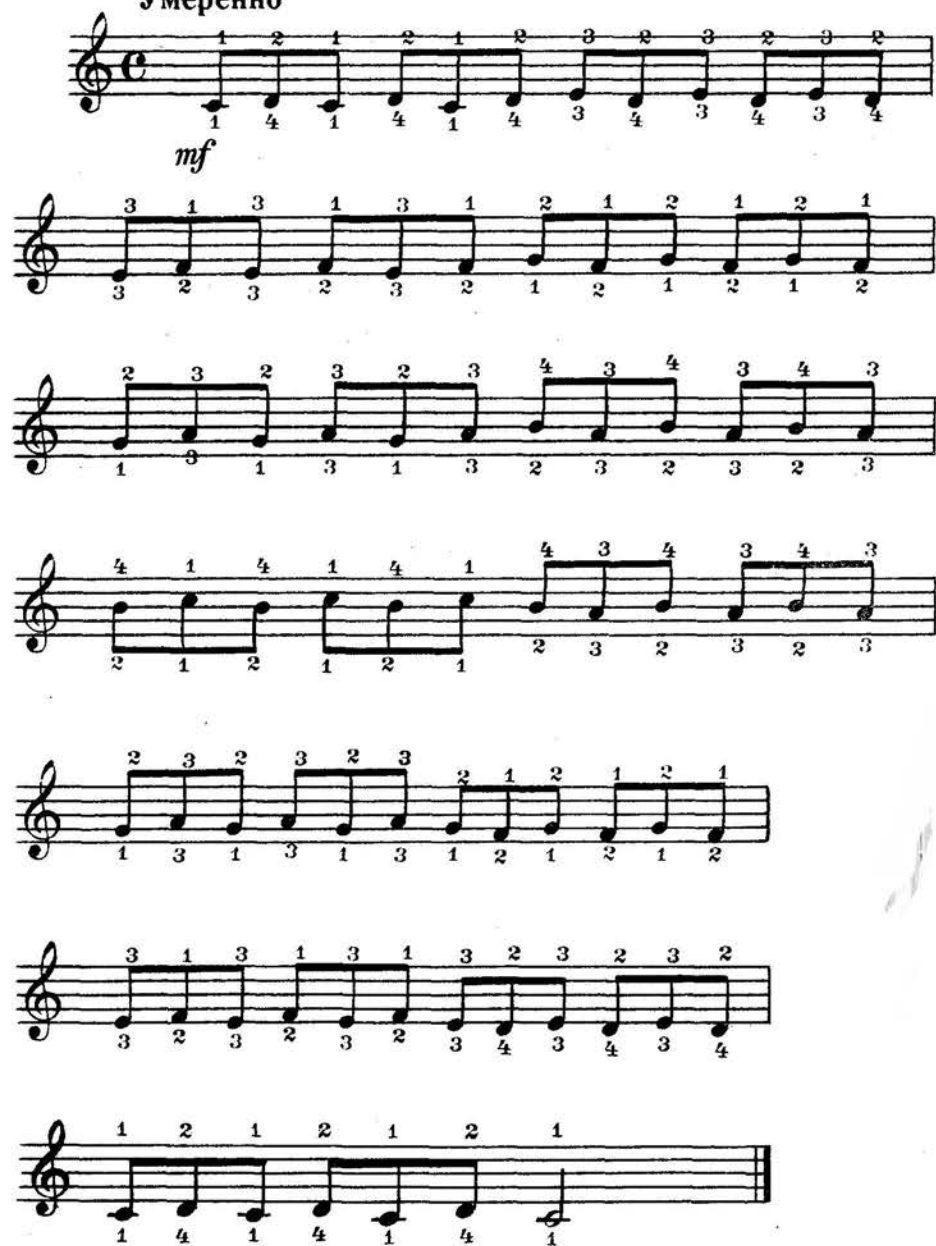
# ЗМЕЙКА

Упражнение из Школы Т. Лешетицкого

(СХЕМА)



Умеренно







## РЫБАК

Умеренно

Упражнение по Ш. Ганону

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

*mf*

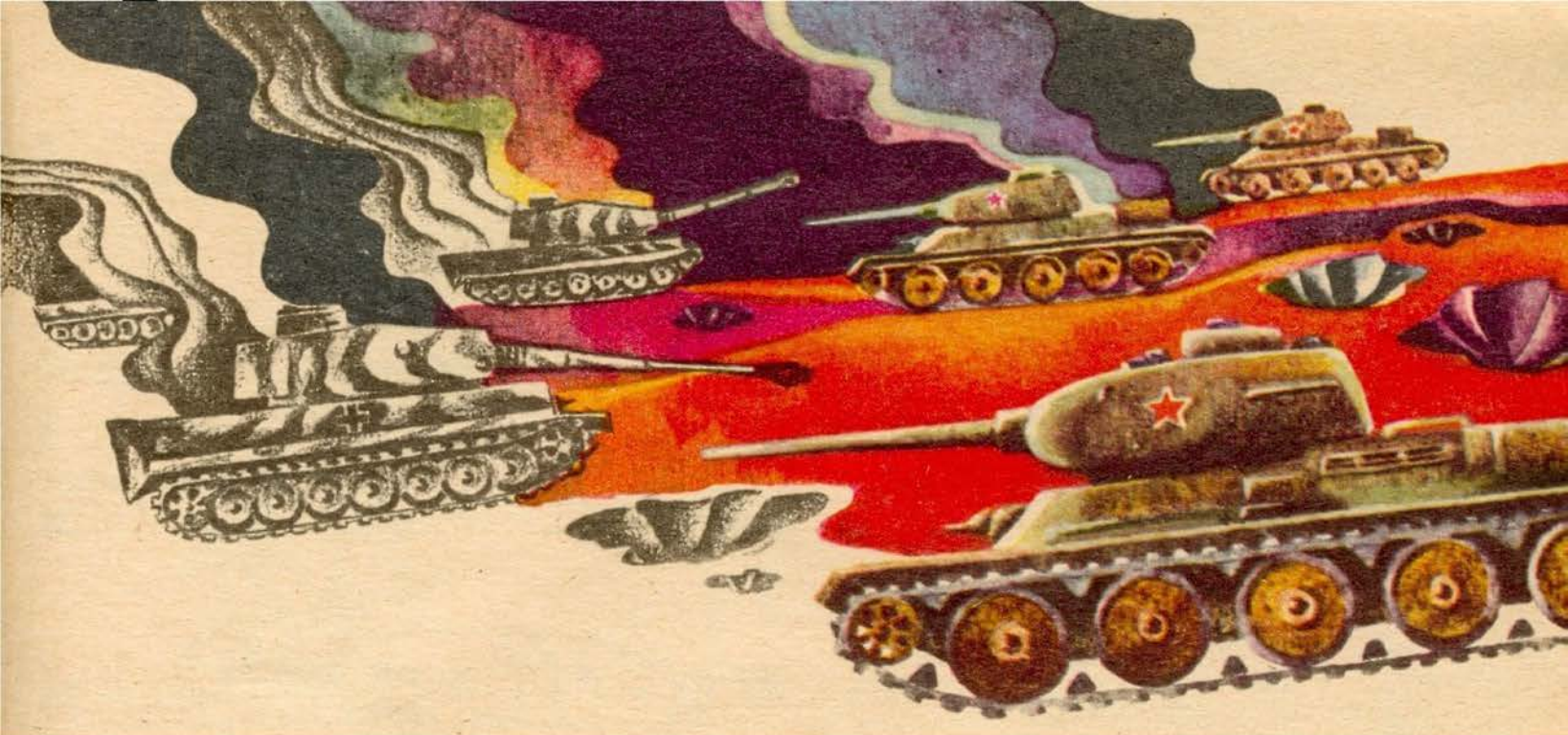
5 1 2 1 3 1 4 1    5 1 2 3 4    5    5    5

5 1 2 3 4 5    1 5 4 3 2    1    1

5    5    5    5 1 2 1 3 1 4 3    1

1    1    1    1 5 4 5 3 5 2 3    5





## ТАНКИСТ

Умеренно

Упражнение по Ш. Ганону

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a finger number '1'. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a finger number '3'. The first measure of the lower staff includes a dynamic marking 'f'.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a finger number '1'. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a finger number '5'.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a finger number '5'. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a finger number '1'.

# МЕНУЭТ

Л. МОЦАРТ

Умеренно

The first system of the Minuet consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a series of eighth-note patterns, including a four-note slurred group and a triplet. The left staff (bass clef) provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf* and *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The second system continues the piece. The right staff features a four-note slurred group and a descending eighth-note scale. The left staff has a triplet of eighth notes and a descending eighth-note scale. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The third system begins with a repeat sign. The right staff has a four-note slurred group and a descending eighth-note scale. The left staff has a triplet of eighth notes and a descending eighth-note scale. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The fourth system continues with a repeat sign. The right staff has a four-note slurred group and a descending eighth-note scale. The left staff has a triplet of eighth notes and a descending eighth-note scale. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

The fifth system concludes the piece. The right staff has a four-note slurred group and a descending eighth-note scale. The left staff has a triplet of eighth notes and a descending eighth-note scale. Dynamics include *f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.







# ВАЛЬС

В.-А. МОЦАРТ

Подвижно

First system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The piece is marked *mp* (mezzo-piano). The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (1-4).

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The piece is marked *cresc.* (crescendo). The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (1-5).

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The piece is marked *mf* (mezzo-forte). The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (1-5).

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The treble staff contains a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The bass staff contains a supporting line with slurs and fingerings (1-5).

# НЕМЕЦКИЙ ТАНЕЦ

Л. БЕТХОВЕН

Подвижно

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system is marked *mf* and the third system is marked *p*. The piece concludes with a *cresc.* marking in the final system. Fingerings and articulation are indicated throughout.

**System 1:** Treble clef, 3/4 time. The right hand starts with a quarter note G4 (finger 2), followed by a quarter note A4 (finger 1), and a quarter note B4 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note G3 (finger 5) and an eighth note G3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note C5 (finger 2), a quarter note D5 (finger 3), and a quarter note E5 (finger 5). The left hand has a dotted quarter note F3 (finger 5) and an eighth note F3 (finger 2). The right hand continues with a quarter note F5 (finger 1), a quarter note G5 (finger 4), and a quarter note A5 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note G3 (finger 5) and an eighth note G3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note B5 (finger 3), a quarter note C6 (finger 5), and a quarter note B5 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note A3 (finger 5) and an eighth note A3 (finger 3).

**System 2:** Treble clef, 3/4 time. The right hand starts with a quarter note A5 (finger 4), followed by a quarter note B5 (finger 1), and a quarter note C6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note G3 (finger 5) and an eighth note G3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note D6 (finger 3), a quarter note E6 (finger 1), and a quarter note F6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note F3 (finger 5) and an eighth note F3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 4), a quarter note A6 (finger 2), and a quarter note B6 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note E3 (finger 5) and an eighth note E3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note C7 (finger 1), a quarter note B6 (finger 4), and a quarter note A6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note D3 (finger 5) and an eighth note D3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 3), a quarter note F6 (finger 5), and a quarter note E6 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note C3 (finger 5) and an eighth note C3 (finger 3).

**System 3:** Treble clef, 3/4 time. The right hand starts with a quarter note A5 (finger 2), followed by a quarter note B5 (finger 1), and a quarter note C6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note G3 (finger 5) and an eighth note G3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note D6 (finger 2), a quarter note E6 (finger 1), and a quarter note F6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note F3 (finger 5) and an eighth note F3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 3), a quarter note A6 (finger 1), and a quarter note B6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note E3 (finger 5) and an eighth note E3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note C7 (finger 3), a quarter note B6 (finger 1), and a quarter note A6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note D3 (finger 5) and an eighth note D3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 5), a quarter note F6 (finger 3), and a quarter note E6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note C3 (finger 5) and an eighth note C3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note D6 (finger 3), a quarter note E6 (finger 1), and a quarter note F6 (finger 2). The left hand has a dotted quarter note B2 (finger 5) and an eighth note B2 (finger 3). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 5), a quarter note F6 (finger 3), and a quarter note E6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note A2 (finger 5) and an eighth note A2 (finger 3).

**System 4:** Treble clef, 3/4 time. The right hand starts with a quarter note A5 (finger 2), followed by a quarter note B5 (finger 4), and a quarter note C6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note G3 (finger 5) and an eighth note G3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note D6 (finger 4), a quarter note E6 (finger 2), and a quarter note F6 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note F3 (finger 5) and an eighth note F3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 5), a quarter note A6 (finger 3), and a quarter note B6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note E3 (finger 5) and an eighth note E3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note C7 (finger 2), a quarter note B6 (finger 4), and a quarter note A6 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note D3 (finger 5) and an eighth note D3 (finger 1). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 5), a quarter note F6 (finger 3), and a quarter note E6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note C3 (finger 5) and an eighth note C3 (finger 3). The right hand continues with a quarter note D6 (finger 2), a quarter note E6 (finger 4), and a quarter note F6 (finger 3). The left hand has a dotted quarter note B2 (finger 5) and an eighth note B2 (finger 3). The right hand continues with a quarter note G6 (finger 5), a quarter note F6 (finger 3), and a quarter note E6 (finger 1). The left hand has a dotted quarter note A2 (finger 5) and an eighth note A2 (finger 3).



# АДАЖИО

Д. ШТЕЙБЕЛЬТ

Певуче

The musical score is written for piano and treble clef. It consists of five systems of music. The first system begins with a *mf* dynamic marking. The second system includes a *p* dynamic marking. The third system includes a *mf* dynamic marking. The fourth system includes a *p* dynamic marking. The score is characterized by flowing melodic lines in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand. Numerous fingerings are indicated throughout the piece.



# МАЗУРКА

А. ГРЕЧАНИНОВ

Умеренно

The first system of musical notation consists of two staves. The treble clef staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a dynamic marking of *mf* and includes fingerings (1) 2 and 5. The second measure has fingerings 1 and 4. The third measure has fingerings 1, 2, and 3. The fourth measure has a fingering of 2. The bass clef staff also begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains four measures of music. The first measure has a dynamic marking of *mf* and a fingering of 5. The second measure has a fingering of 5. The third measure has fingerings 1, 3, and 5. The fourth measure has fingerings 1 and 2.

The second system of musical notation consists of two staves. The treble clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a dynamic marking of *f* and includes a repeat sign. The bass clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a dynamic marking of *f* and includes a repeat sign.

The third system of musical notation consists of two staves. The treble clef staff contains four measures. The first measure has fingerings 2, 1, and 3. The second measure has a dynamic marking of *p* and a fingering of 2. The third measure has a dynamic marking of *p* and a fingering of 5. The fourth measure has a dynamic marking of *p*. The bass clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *p* and a fingering of 5. The second measure has a dynamic marking of *p* and a fingering of 2. The third measure has a dynamic marking of *p*. The fourth measure has a dynamic marking of *p*.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The treble clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf* and a fingering of 4. The second measure has a dynamic marking of *mf* and a fingering of 2. The third measure has a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a dynamic marking of *mf*. The bass clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf* and a fingering of 5. The second measure has a dynamic marking of *mf* and fingerings 1 and 2. The third measure has a dynamic marking of *mf* and a fingering of 2. The fourth measure has a dynamic marking of *mf*.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The treble clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a dynamic marking of *mf*. The bass clef staff contains four measures. The first measure has a dynamic marking of *mf*. The second measure has a dynamic marking of *mf*. The third measure has a dynamic marking of *mf*. The fourth measure has a dynamic marking of *mf*.

# ТАНЕЦ

А. ЭСПАЙ

Быстро

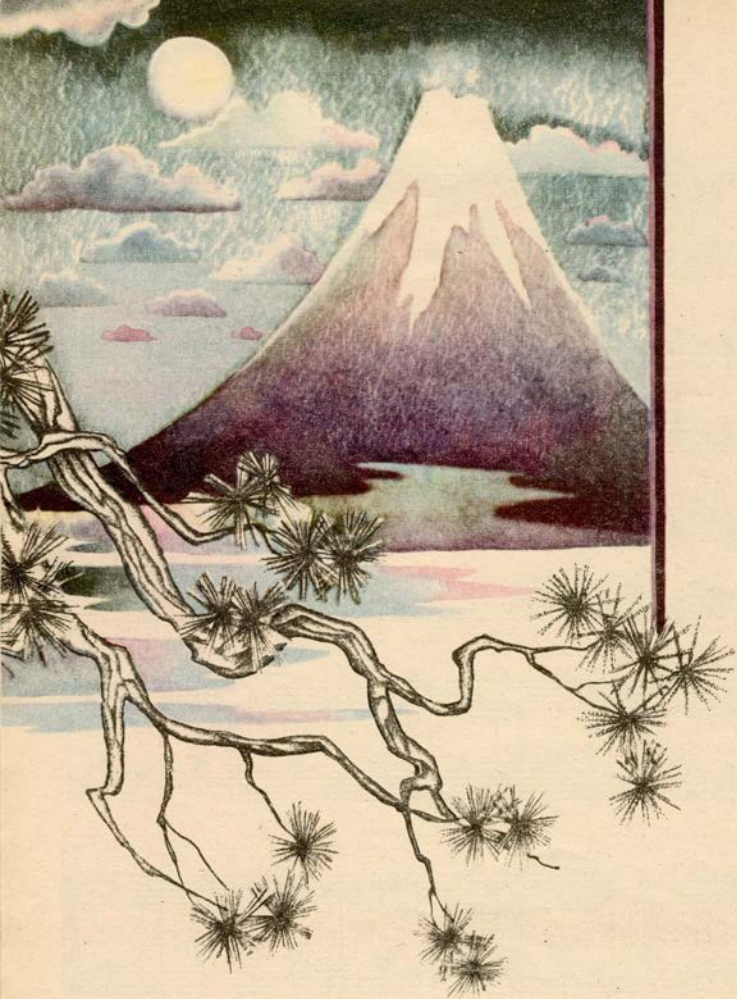
First system of musical notation for 'Танец' by A. Espay. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music starts with a forte (f) dynamic. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Fingering numbers 1-5 are indicated below the notes.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment remains consistent with the first system. Fingering numbers are visible below the notes.

Third system of musical notation. The right hand has more complex melodic patterns with slurs and triplets. The left hand accompaniment includes some rests. Fingering numbers are visible below the notes.

Fourth system of musical notation. The right hand continues with melodic lines and slurs. The left hand accompaniment features chords and rests. Fingering numbers are visible below the notes.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a final chord in the left hand. Fingering numbers are visible below the notes.





# ЭТЮД НА ЧЕРНЫХ КЛАВИШАХ

Н. ГОЛЬДЕНБЕРГ

Весело

*pp*

*mp*

*f*



**ХОР «СЛАВЬСЯ!»**  
из оперы „Иван Сусанин“

*Вторая партия*

М. ГЛИНКА

Величественно

4/4

*f*

4/4

4/4

4/4



**ХОР «СЛАВЬСЯ!»**  
из оперы „Иван Сусанин“

*Первая партия*

М. ГЛИНКА

Величественно

3 V 2 5 3 V 2

f

3 V 3 V V V 2

3 V 3 V V V 2

3 V 1 3 V 5 V 4 4

1 2 1 2 1 2 V 4 3

1 2 1 2 1 2 3 V







## ЖАВОРОНОК

Умеренно

М. ГЛИНКА

5 (4 3)

*p*

*legato (связно)*

The first system of the musical score for 'Жаворонок' by M. Glinka. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Умеренно' (Moderato) and 'М. ГЛИНКА'. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a *legato* (связно) instruction. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with similar note values and fingerings. The system concludes with a fermata over the final notes.

2 1 5 3 5 4 2 1

1 5 1 2 1 3

The second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The treble staff shows a continuation of the melodic line with fingerings 2, 1, 5, 3, 5, 4, 2, 1. The bass staff continues with its accompaniment, including fingerings 1, 5, 1, 2, 1, 3. The system ends with a fermata over the final notes.





The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of music with various note values and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music with various note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of music with various note values and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music with various note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains four measures of music with various note values and rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing four measures of music with various note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first measure of the lower staff is marked with the dynamic *pp*. The final measure of the upper staff features a trill indicated by a wavy line above the notes.

# КИСКА

## Вторая партия

В. КАЛИННИКОВ

Неторопливо

5 1 *sempre legato* (все время связано)

*p*

5 1

Detailed description: This system contains the first five measures of the piano part. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (5, 1). The left hand provides a steady accompaniment. The dynamic marking is *p* (piano).

*pp* *p* *pp* *p*

5 1

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The dynamics alternate between *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The melodic line continues with slurs and fingerings (5, 1). The left hand accompaniment remains consistent.

*pp* *p*

Detailed description: This system contains measures 11 through 15. The dynamics are *pp* and *p*. The melodic line continues with slurs and fingerings (5, 1). The left hand accompaniment remains consistent.

*pp* *p*

*rit.* [замедляя]

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. The dynamics are *pp* and *p*. The tempo marking *rit.* [замедляя] (ritardando) is indicated at the end of the system. The melodic line continues with slurs and fingerings (5, 1). The left hand accompaniment remains consistent.

*a tempo* [в темпе]

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. The tempo marking *a tempo* [в темпе] (ritornello) is indicated at the beginning. The melodic line concludes with a final chord and a fermata. The left hand accompaniment concludes with a final chord and a fermata.



# КИСКА

## Первая партия

В. КАЛИННИКОВ

### Неторопливо

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of six systems of notation. The first system begins with a *mf* dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system includes dynamic markings of *p* and *mf*, with accents over the first and fourth notes of the right-hand melody. The third system continues with *p* and *mf* dynamics and includes a triplet of eighth notes. The fourth system is marked *rit. [замедляя]* and features a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system is marked *a tempo [в темпе]* and includes a triplet of eighth notes. The sixth system concludes with a *p* dynamic and a final triplet of eighth notes in the right hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5 throughout the piece.

# ДЕТСКАЯ ПЬЕСА

Б. БАРТОК

*Скоро*

*p*

*rit. p*

*rit. [замедляя]*

# СКАКАЛКА

А. ХАЧАТУРЯН

Скоро

*f*

*mf*

*p* *cresc.*

*f*

rit. [замедляя]



# СОНАТИНА

Умеренно быстро

А. ГЕДИКЕ

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains two staves (treble and bass clef) joined by a brace. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and includes fingerings such as 4, 2, 1, 2, 3, 3, 3, 4, 3, 2, 1, 3. The second system features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third system is marked fortissimo (*ff*). The fourth system returns to forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The fifth system is marked *Sostenuto [сдержанно]* and includes a crescendo (*cresc.*). The sixth system is marked *a tempo [в темпе]* and fortissimo (*ff*). The score concludes with a double bar line.

# БОЛЕЗНЬ КУКЛЫ

П. ЧАЙКОВСКИЙ

Умеренно

*mf* *espressivo* (выразительно)

*Ped.* \**Ped.* \**Ped.* \**Ped.* \**Ped.* \**Ped.* \**Ped.* (и т.д.)

*f*

*dim.*

*p* *pp*





# МАРШ

Д. ШОСТАКОВИЧ

В темпе марша

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Time signature is common time (C). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes G2, B1, and D2, with some rests.

Second system of musical notation. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes and rests.

Third system of musical notation. The melody features more complex rhythmic patterns and fingerings. The bass clef accompaniment continues with quarter notes and rests.

Fourth system of musical notation. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes and rests.

Fifth system of musical notation. The melody concludes with a final cadence. The bass clef accompaniment continues with quarter notes and rests.



## ТОККАТИНА

Обработка А. Самонова

Вторая партия

Т. ХРЕННИКОВ

Не слишком быстро

*p* *leggiero* (легко)

*mf*

*dim.*





## ТОККАТИНА

Обработка А. Самонова

Первая партия

Т. ХРЕННИКОВ

Не слишком быстро

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system starts with a *mf* dynamic and includes fingerings 3 2 1 and 3 2. The second system includes fingerings 3 2, 2 4, 3 2, and 3, and a *f* dynamic. The third system includes fingerings 3, 4, 2, 4, 4, 3 2, and a *dim.* dynamic. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.





# КЛОУНЫ

Д. КАБАЛЕВСКИЙ

Быстро

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Быстро' (Allegro). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *f* (forte). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first system starts with a *mf* dynamic and features a series of eighth-note patterns in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system introduces a *p* (piano) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking and a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system is marked *f* (forte) and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system concludes the piece with a final cadence in the right hand and a series of quarter notes in the left hand.





## ЛАСКОВАЯ ПРОСЬБА

Г. СВИРИДОВ

Довольно медленно

*dolcissimo* (очень нежно)  
*p*

*Ped.* \* *Ped.* \*



System 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a melodic line with slurs and fingering (1, 5, 1, 4, 1, 1, 5). The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* and *cresc.*. The word "Ped." is written below the left hand in several measures, with asterisks indicating pedal changes.

System 2: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand continues the melodic line with slurs and fingering (5, 3, 1, 3, 2, 1, 4, 1). The left hand accompaniment includes some triplet markings. Dynamics include *p*. The tempo instruction "calando [затихая] a tempo [в темпе]" is written above the system. "Ped." markings with asterisks are present in the left hand.

System 3: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with slurs and fingering (1, 4, 1, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 2). The left hand accompaniment includes a long slur. Dynamics include *p*. "Ped." markings with asterisks are present in the left hand.

System 4: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with slurs and fingering (1, 5, 4, 5, 1, 2, 3, 4). The left hand accompaniment includes some triplet markings. Dynamics include *mp* and *dim.*. "Ped." markings with asterisks are present in the left hand.

System 5: Treble clef, key signature of two sharps. The right hand features a melodic line with slurs and fingering (3, 4, 1, 5, 4, 2, 1, 2, 3, 3, 2). The left hand accompaniment includes some triplet markings. Dynamics include *pp*. The tempo instruction "rit. [замедляя]" is written above the system. "Ped." markings with asterisks are present in the left hand.

# МЕНУЭТ

И.-С. БАХ

Умеренно

*cantabile* (напевно)  
*p*

(при повторении)

*mf*

1. 2.

*mf*

(при повторении)

1. 2.

*p* *p*

# ПЕРВАЯ УТРАТА

Р. ШУМАН

Неторопливо

*fp* *p* *f* *p*

*cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

*Ped.* \* *Poco rall.* [чуть замедляя] *a tempo* [в темпе]

\* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*





## СЧИТАЛКА

С. СЛОНИМСКИЙ

Подвижно

*p* *mf* *mp* *f*

*p cresc. poco a poco*

*accel. [ускоряя]* *f* *(f)*

*a tempo [в темпе]*

# ЗОЛОТЫЕ РЫБКИ

Фрагмент из балета „Конёк-Горбунок“

Р. ЩЕДРИН

Подвижно

*p* *leggiero* (легко)

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The tempo marking is 'Подвижно' (Allegretto). The dynamics are marked 'p' (piano) and 'leggiero' (light). Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'V' (crescendo) and 'V' (decrescendo). The piece concludes with a fermata over the final notes.



## Содержание

Е. Гульянц. Анна Даниловна Артоболевская . . . . .	3
<i>От автора</i> . . . . .	5
Введение . . . . .	6
Определение способностей . . . . .	8
Первые встречи. Начало занятий . . . . .	9
Знакомство с клавиатурой . . . . .	10
Гимнастика и постановка рук . . . . .	11
Донотный 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. Руббах . . . . .	46
КОЛЫБЕЛЬНАЯ. И. Филипп . . . . .	48
НОЧЬ. Армянская народная песня . . . . .	49
КУРОЧКА. Н. Любарский . . . . .	50
ОЙ 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. Парусинов . . . . .	60
ЗИМА. М. Крутицкий . . . . .	61
ВАЛЬС ПЕТУШКОВ. И. Стрибогг. Вальс . . . . .	62
МЕДВЕДЬ. Г. Галынин . . . . .	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
НЕМЕЦКИЙ 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. Калинин . . . . .	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. Самонова . . . . .	93
КЛОУНЫ. Д. Кабалевский . . . . .	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. Щедрин . . . . .	101