**Почему музыкальное образование стоит дорого, учит плохо или некоторые мысли о «традиционной методике» преподавания музыки, в которой нет точки опоры.**

«Дайте мне точку опоры – и я переверну мир» Архимед

## Предыстория или как мне удалось получить музыкальное образование и чем это обернулось

Когда-то мне было 7 лет и я испытала самое первое и самое горькое разочарование в своей жизни. Я мечтала пойти в музыкальную школу и научиться играть на фортепиано, потому что я очень любила музыку . Но когда это случилось, то обернулось настоящим кошмаром. Мне приходилось часами мучаться над нотным текстом, пытаясь прорваться сквозь него, как сквозь заросли, пальцы меня не слушались, а учительница ничего этого как бы не замечала и требовала «играть выразительно». Я же, как подбитая птица, о «свободном полете фантазии» даже мечтать не могла : о какой красоте музыки может идти речь, если музыки в собственном исполнении я даже не слышала, пытаясь просто попасть на нужную клавишу вовремя?

Зато на уроках музыки в моей общеобразовательной школе я была «звездой»! Там мы весело танцевали, хлопали в ладоши разные ритмы, и пели занимательные песни. Но эти уроки в моих проблемах с нотами никак не помогали. Казалось, это были разные «музыки» – одна веселая, но нетребовательная, а вторая требовательная, но невеселая. Причем, обе эти музыки учили меня плохо. Можно сказать, никак.

Моя мама мучилась рядом со мной будучи не в силах мне помочь, потому что сама толком ничего не понимала в нотном чтении. Так мы длительное время и барахтались, как два щенка в глубокой луже. Я скоро потеряла к этому занятию интерес, а моей маме, поскольку она старше, порой приходили некоторые идеи, как из этой ситуации можно выбраться и хоть за что то зацепиться. Однажды она взяла лист бумаги, ноту за нотой переписала их названия русскими словами и над каждым словом-нотой записала номер пальца, которым надо нажимать клавишу. Потом, когда я начинала пытаться что то играть, моя мама близоруко наклонялась над моей кистью и сверяла каждое мое движение с собственной записью. Не помню, чтобы этот метод сильно помог мне, но маму он немного утешил. Потому что никому не приятно чувствовать себя полным и беспомощным профаном. Стоит ли писать, что при таком обучении пианино стало для меня орудием пытки и только чудом я не возненавидела музыку?

Чтобы понять, как мне при таком трудном начале удалось потом окончить с отличием музыкальную школу, музыкальное училище и консерваторию, надо знать старый анекдот. «Как вы стали миллионером?» – спросили одного предпринимателя. «О, это был долгий и мучительный процес! На одной улице я нашел яблоки по 10 центов, а на второй по 30. Я покупал яблоки по одной цене а продавал по другой, а разницу складывал в карман!» «И?…» «Ну а потом умер мой богатый дядюшка и оставил мне большое наследство»

В моем случае , слава Богу, никому умирать не пришлось. Просто однажды у меня неожиданно «открылся» абсолютный слух – или природный талант угадывать ноты в их абсолютной высоте. Этот талант помог мне слету записывать мелодии на бумаге ( ноты к тому времени мне как то удалось заучить одну по одной). Неожиданно я получила точку опоры и очень этому обрадовалась. Ну а потом, записывая мелодию за мелодией, мне удалось понять, как это все на самом деле устроено. Оказалось, что устроено в музыке все довольно просто, если у тебя есть точка опоры. Мне очень захотелось, чтобы каждый человек это увидел и захотел учиться. Ведь когда мне открылся прекрасный мир музыки, стало очень обидно за тех, кто продолжал думать, что серьезная музыка – это скучно и тяжело.

Так я и решила стать учителем музыки, чтобы помочь другим не потерять к ней любовь. Мое прошлое помогло мне никогда не останавливаться на моем пути в поисках ответов на вопросы: как именно мы преподаем, почему мы преподаем так а не иначе , и можно ли что-то изменить к лучшему. Ведь не всем в конце-концов неожиданно сваливается с неба абсолютный слух! Значит, нужно искать много разных точек опоры, которые бы работали для каждого человека.

Получая образование в музыкальном училище и консерватории, работая в классе с учениками, я пыталась посмотеть на привычные методы обучения музыке под другим углом. Ведь многое, что мы научились делать не задумываясь, имеет свои «подводные камни», о которой мы быстро забываем, но которые могут лишить точки опоры нащих учеников. Если нам удалось избежать каких то трудностпей, не факт, что наши ученики их тоже обойдут стороной. Поскольку изначально у меня этих «подводных камней» было больше, чем у заурядного отличника учебы, я насобирала их целую коллекцию и стала изучать. Ну и это как бы стало моим хобби – учиться тому, как надо учить.

**Хождение по мукам или как я попала в изгои от музыкального образования.**

С того дня, когда я , будучи 15-летней девочкой, заливаясь слезами счастья пообещала сама себе, что стану преподавателем музыки и найду более эффективный путь как научить детей слышать, понимать и исполнять музыку, прошло почти три десятка лет. Плакала я в тот день от того, что на «отлично» сдала самый важный выпускной экзамен по фортепиано. Это была моя первая пятерка за семь лет обучения в школе. В тот день на сцену поднимались мои всегда успешные одноклассницы, которые в течение всех этих долгих лет в школе казались мне недосягаемыми. Им обучение музыке давалось легко с самого начала, поэтому они привыкли получать отличные оценки каждый академический концерт. Я никогда не смела даже мечтать, что когда-нибудь настанет день, что я буду такая же, как они.

Это был в моей жизни – большой триумф и громадная победа. Казалось, что теперь, оказавшись одной из них – избранных, самых-самых – я найду много соратников и сочувствующих в моем стремлении сделать музыкальное образование еще лучшим. Но это были очень наивные мысли. Какими бы высокими ни были мои успехи в обучении музыки, я навсегда осталась «чужой» в среде моих одноклассников и учителей в музыкальном училище и консерватории. Потому что я всегда помнила, как быть двоечницей, а они либо забыли, либо никогда не знали, что это такое.

Мое горячее стремление знать как можно больше о музыкальной педагогике почему-то не вызывало большого энтузиазма и у моих преподавателей. И в музыкальном училище, и в консерватории такие предметы, как педагогика, психология и методика не являлись самыми популярными ни в среде студентов, ни среди профессуры. Популярными были «уроки специальности» – фортепиано, теории музыки, музыкльной литературы, музыкальной критики. Казалось, музыкальные учебные заведения исключительно специализировались на выпуске будущих концертирующих исполнителей и музыковедов, пишущих сложные научные статьи. В реальности же большинство выпускников попадало в музыкальные и общеобразовательные школы, где вынуждено было учить начинающих самым азам музыки.

Учить детей музыке считалось самым неудачным шагом в карьере музыканта. Это мои бывшие однокашники часто воспринимали как неизбежное зло или кару небесную. Неуважение к музыкальной педагогике было заложено в самой системе музыкального образования, которое сфокусировано на разыскивании талантов и гениев и развитии их потенциала.

При этом мало профессиональных музыкантов чувствуют свою личную ответственность за то, что основное население земли является музыкально безграмотным и неспособным запомнить более одной примитивной попевки.

Однако, учить других – это такое же важное дело, как проигрывание сложных пассажей на любимом инструменте. Это даже важнее, чем исполнительство, потому что без грамотного слушателя музыкальное искусство существовать не может.

Когда темой своей выпускной дипломной работы в консерватории я выбрала «Как научить детей слушать и понимать симфоническую музыку», на моей кафедре разразился… скандал. Меня вызвали в деканат и просили хорошо подумать: методические темы не относились к разряду «престижных» в нашем вузе и, написав такую тему, я не могла рассчитывать на поступление в аспирантуру и на рост моей научной карьеры. Это казалось мне вопиющей несправедливостью, ибо я понимала, что одна такая работа будет значительно полезнее сотен других, целью которых была музыкальная наука… ради музыкальной науки. Я написала свою работу не смотря на протесты моей кафедры и мне удалось защититься довольно успешно, но чувство тревоги за музыкальное образование не покидало меня и не покидает до сих пор.

Очень хотелось бы надеяться, что отношение к музыкальной педагогике в моих альма матер изменилось. Но тогда, еще будучи студенткой, я вынесла из жизни один важный урок: мне придется рассчитывать исключительно на собственные силы и пытаться не только решать вопросы проблем музыкального образования, но и переубеждать моих коллег, которые этих проблем либо не видят, либо видеть не хотят.

Когда я иммигрировала в США, то выучила еще один урок в дополнение к первому: отношение к музыкальной педагогике, как к науке второсортной по сравнению к исполнительству – это проблема мирового музыкального образования, а не только одной страны. В этом я убеждаюсь изо дня в день, потому что на личном опыте наблюдаю громадный НЕ-интерес к проблемам музыкального преподавания со стороны музыкальных организаций, издательств, правительственных структур и даже большинства своих коллег.

Считается негласным правилом, что учить широкие массы людей музыкальному языку не имеет смысла, потому что не всем людям «дано» его освоить. Это освобождает музыкальную педагогику от ответственности в плохих результатах обучения по умолчанию и не мотивирует музыкальную науку искать более эффективные средства обучения доступные всем. Причиной тотальной музыкальной безграмотности людей является неумение музыкальной педагогики научить музыкальному языку всех людей независимо от выраженности их музыкального таланта.

Почему учить музыке так сложно и почему так много детей бросают занятия, а если все-таки заканчивают музыкальную школу, закрывают пианино на ключ и больше не играют? Почему мы не умеем научить музыкальной грамоте всех людей? Почему в общеобразовательной школе детей учат не музыке, а о музыке? Откуда берутся люди «без слуха»? Так ли уж они безнадежны? Ответы на эти и многие другие свои вопросы я искала в разных науках, и связанных и не связанных с музыкой напрямую: в теории и истории музыки, в психологии музыкального восприятия, в нейрофизиологии, в общей и музыкальной методологии, в общей и музыкальной педагогике, даже в лингвистике. Так постепенно по крупицам из опыта складывалось мое педагогическое мировозрение и система обучения музыке как языку для всех.

Чем больше я узнавала о природе восприятия человека, тем острее понимала, что методы, которыми мы учим детей музыке … не способствуют распространению и процветанию музыкального образования, но мешают ему. Вот такой парадокс! То есть в том, что мы сегодня живем в музыкально необразованном мире виноват совсем не какой-то там медведь, который прошелся по ушам большей части населения Земли и не Бог, который кому то талант дал, а кому-то - нет. **В том, что мы являемся музыкально неграмотным населением виноваты мы сами, а если быть абсолютно точным - мы -преподаватели музыки.**

Оказывается, изо дня в день, из урока в урок мы сами того не ведая вместо того, чтобы помочь детям понять и полюбить язык музыки, и дать им точку опоры, их этой опоры лишаем - ведем их сознание по самым непроходимым лабиринтам, запутываем эти дороги, перегружаем восприятие, навязываем чувство вины и неспособности учиться и тем самым отбиваем охоту заниматься и любовь к музыке .

Как нам удалось добиться таких «успехов» , я попытаюсь подробно описать в этой книге. Очень прошу вас, если вы все до конца прочтете и поймете, не мучайте больше ваших учеников и себя и взгляните на собственную работу со стороны. Это конечно очень удобно, делать свое дело так, как вас этому научили ваши учителя и как вы это привыкли делать изо дня в день и из урока в урок. Но наши инстинкты могут сыграть с нами порой довольно злую шутку, поэтому лучше опираться не на них, но на силу разума и здравого смысла. Никогда и никому не помешало бы порой посмотреть на свои действия со стороны, чтобы понять, все ли мы делаем правильно и можем ли что-то изменить к лучшему. Именно это – способность остановиться и подумать – отличает нас от животных и насекомых и помогает совершенствоваться в нашем развитии.

## О выдающихся архитектурных достижениях пчел и о силе разума

Когда-то очень давно меня поразило описание эксперимента с пчелами. Их деятельность по строительству жилища и обустройству жизни казалась ученым очень продуманной, а архитектурные сооружения – ульи - просто поражали воображение. Казалось, рассчитать строительство ульев с такой точностью и инженерной сообразительностю способны исключительно наделенные разумом существа. Однако когда ученые провели эксперимент и переместили пчелиный рой в совершенно непригодные для их жизнедеятельности место – в скалистое ущелье, где ничего не росло, они обнаружили, что пчелы с прежним усердием выстраивали себе архитектурный дворец, заранее обрекая себя на голодную гибель. Разума в их действиях не было – только инстинкт в умении строить ульи неважно где.

Всякий раз, когда я наблюдаю традиционные методы обучения музыке и фортепиано, я вспоминаю об этих пчелах. Усилия преподавателей напоминают мне красиво организованный улей в безжизненных скалах, где внешне работа с учеником выглядят вполне осознанной и продуманной, но результат такого обучения малоэффективен.

Когда я открыто говорю о том, что мы живем в музыкально безграмотном мире, мои слова вызывают бурю негодования моих коллег, которые не покладая рук трудятся , обучая студентов и стараясь изо всех сил сделать свои уроки как можно интереснее и плодотворнее. Но пчелы, которые строят свои жилища в безжизненных ущельях, тоже старались и трудились над каждой сотой! Для того, чтобы усилия оправдались успехом, важно не количество тяжелого труда, вложенного в это усилие, но достигнутый результат.

На сегодняшний день не смотря на присутствие в общеобразовательной программе уроков музыки, одно за другим поколения людей вырастают музыкально безграмотными, не владеющими музыувльным инструментом, не способным читать ноты скрипичного и басового ключей, петь по нотам, записывать музыку на бумаге.

Не лучше обстоят дела и в классах специального обучения музыке и игре на инструментах. Далеко не каждый ученик, берущий, к примеру, индивидуальные уроки фортепиано, в действительности умеет играть и свободно читать ноты.

Не смотря на усилия преподавателей, для большей части населения земли мир музыкальных звуков продолжает оставаться «закрытой книгой». Считается, что понимать музыку – это какое-то таинственное и врожденное мастерство, которому обучать необязательно.

Если бы пчелы были наделены разумом, они бы, прежде чем строить свой улей, проверили, верно ли выбрано место обитания и не будут ли их усилия потрачены впустую. Так и учитель должен искать правильное место для прикрепления собственных усилий, чтобы добывать мед – видеть эффективность своего труда. В противном случае мы видим то, что есть - голые камни всеобщей музыкальной необразованности.

Учителями музыки становятся, как правило, люди с ярко выраженными музыкальными данными, кому удалось пробиться через сложности системы благодаря каким-то исключительным качествам или обстоятельствам: кто-то был счастливым обладателем хорошего слуха, кому-то достался упорный и терпеливый характер, а кому-то повезло с талантливым учителем. Поэтому многие из нас твердо уверены, что обучение музыке – это исключительный процесс, при котором могут победить только способности, усидчивость и хорошее преподавание. То, что большинство людей так думает – это инстинкт, который достался нам по наследству нескольких поколений и из личного опыта. Так было – так есть – и так будет, думают многие.

И вот тут нужно задать себе несколько крамольных вопросов, начинающихся с: «Что, если?…»

* *Что, если* музыке можно научить любого человека, а не только способного и терпеливого?
* *Что, если* играть на фортепиано, читать ноты и записывать мелодии по слуху можно успешно научить всех детей в общеоразовательных школах?
* *Что, если* все ваши ученики не обязаны стать исполнителями, но должны любить играть, чтобы любить слушать?
* *Что, если* самое важное в музыкальном образовании – умение слышать и понимать музыку и оно достигается только через музыкальную грамотность?
* *Что, если* не так уж много зависит от учителя, если опираться на более безболезненную и эффективную систему? Ведь дети не бросают учить математику или науки, переходя из школы в школу, переезжая из одного города в другой?
* *Что, если* такая зацикленность на личности учителя – есть показатель слабости системы обучения, при которой личность учителя только и может вытянуть все ее пробелы?
* *Что, если* те методы, благодаря которым мы выучились музыкальному языку на самом деле не работают не из-за бездарности учащихся, а из-за бездарности самих методов?

Если вы найдете в себе силы задать эти вопросы и не найти на них ответа сразу, значит у меня есть шанс достучаться до вас. Я постараюсь сделать все, чтобы вы меня смогли услышать и понять:

**большинство ведущих современных систем преподавания музыки не учитывают фундаментальных законов психологии музыкального восприятия, физиологии возникновения, развития и совершенствования навыков и остро нуждаются в реформе.**

**КАК МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НЕ УЧИТ МУЗЫКЕ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ, А ОРГАНИЗАЦИИ, ПРИЗВАННЫЕ ЕЕ СПАСАТЬ ЕЕ НЕ СПАСАЮТ**

**Нужны ли музыкальному образованию дополнительные средства?**

Не смотря на то, что большая часть людей в современном мире является музыкально безграмотной ( не владеющей ни одним инструментом, не способной читать нотный текст, петь по нотам и записывать музыку), количество организаций, цель которых – развивать музыкальное образование и способствовать его процветанию, продолжает расти. Прочитайте «Призвание» любого музыкального или музыкально-педагогического сообщества. Там вы прежде всего найдете слова о важности и необходимости музыкального образования и спасения музыки как искусства.

Казалось бы все просто: спасти от неграмотности людей может эффективное обучение музыке в публичных школах. Если школы с этой задачей не справляются, нужно пересмотреть школьную программу, пересмотреть методы обучения детей, найти наиболее эффективные и внедрить их в школьную практику. Однако все не так просто! На самом деле, спасение музыки, по мнению таких организаций, зависит от количества закупленных книг, музыкальных инструментов и проведенных человеко-часов в школьном классе, а также разъяснения родителям, администрации и правительственным структурам о том, как важно музыкальное образование. Но то, что музыкальное образование, которое мы пытаемся спасти, на самом деле никого не образовывает, остается почему то за рамками обсуждаемых тем.

Сотни тысяч людей ведут кипучую деятельность в музыкальной педагогике, они проводят миллионы часов в классах школ, собираются на ежегодных конвенциях, рассылают красочные брошюры о влиянии музыки на мозг человека, ведут протоколы собственной деятельности, издают ноты и книги, участвуют в маршах в защиту музыкального образования. Казалось бы, усилия стольких людей должны были сдвинуть музыкальное образование с мертвой точки за столько лет. Но налицо результаты работы этих организаций – музыкально безграмотное общество, воспитание детей без живой музыки, неспособность матерей сыграть колыбельную своим детям, неумение учителей в детских садах сыграть простейшие детские песенки своим подопечным, неумение подростков записать на листке бумаги собственную музыкальную композицию, тотальное преобладание примитивных форм музыки (в основном в жанре песни) на концертных эстрадах, общество, не рождающее новых «моцартов и бетховенов» и теряющее интерес к серьезным формам музыки вообще.

Когда я беседую с музыкальными преподавателями или членами музыкальных организаций, многие из них переключают разговор с эффективности обучения музыке на вопросы субсидирования музыкальных программ, пытаясь объяснить низкий уровень обучения недостатком денежных вложений. Тогда я задаю им вопрос: если вложения сокращают, значит раньше денег вкладывалось больше? Как же такое могло произойти, что в те времена, когда нам платили больше, мы не научили музыке поколение, из которого вышел музыкально необразованный президент, равнодушные к языку музыки сенаторы и конгрессмены – мы сами своими руками вырастили поколение людей, считающих, что музыкальлное образование – это неоправданная роскошь. Ничего не посеяв, как мы можем рассчитывать на всходы?

Возможно, моя мысль многим покажется кощунственной. Но мы – музыкальные педагоги – заслужили то, что происходит в современном обществе с музыкой. Деньги на музыкальное образование будут сокращаться и музыкальные классы будут сворачиваться до тех пор, пока мы не научимся учить детей эффективно. Таков закон рынка – неэффективные виды работы так же и оплачиваются. Если музыка до сих пор еще не вычеркнута их программ публичных школ, то только благодаря общечеловеческой вере в важность музыкального образования. В реальности в нашем обществе очень мало людей, которые могли бы подтвердить эту идею собственным конкретным примером. Потому что людей, владеющих музыкальным языком – единицы.

Если химия основывается на Таблице Менделеева и не содержит раздела «средневековой алхимии», математика основывается на таблице умножения и на арабских цифрах, а не на римских ( хоть такие тоже были изобретены человечеством), то в основополагающих вопросах музыкальной педагогики до сих пор полный разброд и шатание. Так, до сих пор идут споры, как правильнее называть музыкальные ноты – «звуками музыки» – До, Ре, Ми или буквами алфавита ; чем является музыка – языком или видом искусства и что является музыкальным образованием – разговоры о музыке или само музицирование.

При этом почему-то принято считать, что музыкальная педагогика в общих чертах давно сформировалась и все, что остается делать учителю – это выбрать наиболее подходящий для его мировоззрения курс обучения и приступать к работе с учеником.

**Музыкальная педагогика современности находится на уровне языковой грамматики средневековья, когда большинство популяции в Европе совершенно не умело читать и писать.** **Одним из признаков феодальности музыкального образования является его избирательность и низкая продуктивность, кастовость и недемократичность.**

Я не знаю ни одного современного курса обучения музыке, который способен бы научить музыкальному чтению и письму любого человека независимо от его музыкальной одаренности, в то время как основам математики, чтения и письма мы учим всех без ограничений. Музыка занимает большую часть жизни любого человека, но при этом обучение ее языку доступно только избранным. Ситуация с музыкальным образованием настолько тяжелая и запущенная, что большая часть общества даже не представляет, что может быть как то иначе. Потерять можно только то, что когда-то имел. Общество не будет бить тревогу по музыкальному образованию, пока не станет музыкально образованным. До тех пор, пока мы не научимся учить всех детей читать и писать на музыкальном языке, эта ситуация будет ухудшаться с каждым днем и музыку вытеснят из общеобразовательной школы вообще.

**Учить или снабжать?**

Когда мне наконец удалось довести свою методику и программу обучения до уровня, при котором целые классы школьников свободно играпи на фортепиано, читали музыкальный текст, пели по нотам и записывали мелодии, мне с колоссальным трудом удавалось завоевать интерес средств массовой информации, для которой музыкальное образование – пустой звук, ибо сами журналисты – такие же выпускники школ как и все, поэтому они вынесли только один урок о музыкальном образовании: научиться читать ноты – это сложно, дорого и избирательно и этот материал малоинтересен музыкально безграмотному большинству.

Мне приходилось совершать «цирковые трюки», обучая в открытом эфире детей за 15 минут играть на фортепиано двумя руками или демонстрируя моих 2-х и 3-х летних детей, играющих сложные произведения Баха. Но даже не смотря на это глубокого интереса моя методика не вызвала даже среди профессионалов, мне не позвонил ни один преподаватель музыки, ни один профессор унивеситета! Уверенность в том, что музыка – это искусство и обучать ее языку стоит исколючительно избранных - способных и заинтересованных - укрепилась в среде профессионалов настолько, что сама идея всеобщей музыкальной грамотности кажется сказкой, не заслуживающей серьезного отношения.

Музыкальная педагогика, расписавшись в собственном бессилии научить музыкальной грамоте «неодаренных» людей, сделала ставку на “hardware” – музыкальные инструменты, музыкальную аппаратуру и музыкальные аксессуары - якобы способные приобщить широкие слои населения к музыке.

Однако если вы купите в ваш дом самый дорогой рояль и все инструменты симфонического оркестра, там не появится музыки. Там появится груда ненужных вещей. Только человеческая способность играть на музыкальных инструментах может сделать их полезными в доме. Обилие нотной литературы само по себе не увеличит количество людей, которые способны ее читать. А учебники, которые не способны учить, так и останутся ненужной макулатурой. Движущей силой прогресса в музыкальном образовании может быть только и исключительно музыкальная грамотность людей.

Можно потратить еще много миллиардов долларов на покупку новейшей аппаратуры и инструментов в публичные школы, на проведение тысяч конвенций и презентаций музыкальной “hardware”, можно увеличить количество музыкальных часов в публичных школах и завалить школьные дистрикты бубнами и барабанами – до тех пор, пока мы не научимся эффективно учить каждого ребенка петь по нотам, читать с листа, играя обеими руками на фортепиано хотя бы простейшие песенки все эти затраты будут пущены на ветер, как это было в течение не одного десятка лет . Наверное, самым эффективным вкладом времени и денег был бы вклад в методологию обучения музыке как языку и поиски наиболее эффектиных способов обучения детей чтению и записи музыки в условиях общеобразовательной школы.

**Чем отличаются уроки О музыке от уроков музыки и как одно мешает развиваться другому**

Однажды одна моя знакомая, сын которой – «композитор» – или сочинитель песенок в стиле поп, наивно воскликнула: «Я не понимаю, как он может быть таким великим композитором! Он же нигде не учился музыке и совершенно не знает музыкальной грамоты!» В ее словах были и гордость за достижения ее сына (музыка которого становится все более популярной), и искреннее недоумение. Другой мой знакомый - диск-жокей уверял меня в том, что он является музыкантом и «создает музыку» не хуже каких-то занудных дирижеров и исполнителей-инструменталистов.

Корни этих заблуждений уходят в наше публичное образование, которое гордо именует уроки в публичных школах «уроками музыки», хотя на самом деле это и близко не соответствует реальности. Мы сами внушаем детям, что музыкальное образование – это и есть та околомузыкальная деятельность, которой они занимаются в школе, не обучаясь музикальному языку как таковому. Мы врем детям и учим их врать самим себе с самого раннего детства, что музыка – это пение песен, движения под музыку и игра на шумовых инструментах, а также рассказы о композиторах. Так возникает уверенность, что люди, которые способны придумать и напеть несложные попевки, которые не в силах даже записать, являются «выдающимися композиторами», а дискжокеи, которые потом эту музыку «исполняют», жонглируя этими песенками, «выдающимися виртуозами – исполнителями».

Все это напоминает мне сказку Андерсена о «голом короле». И вот я беру на себя ответственность сказать вам: господа, король голый. Называйте уроки в общеобразовательной школе, как угодно, но только не уроками музыки.

**Уроки музыки – и уроки о музыке – это совершенно разные понятия. Пора бы уже обозначить разницу и раз и навсегда разобраться с этим вопросом.**

**Уроки музыки** – это обучение музыкальному чтению в Скрипичном и Басовом ключе одновременно, музыкальному письму и как конечный результат – музыкальному мышлению, выраженному в способности не только исполнять музыку, но записывать и сочинять ее. Иными словами, урок музыки учит … музыкальному языку, как урок анлийского учит языку английскому - умению петь и играть по нотам и выражать на этом языке собственные мысли, грамотно и осознанно оформляя их.

Уроки музыки для начинающих в США проводятся большей частью частными преподавателями в музыкальных студиях или на дому. Они в большинстве случаев никак не поддерживаются государством. Вся ответственность за качество и уровень уроков лежит на плечах самих преподавателей музыки. Результаты этих уроков никем не контролируются и не проверяются. Отбор учеников для уроков музыки происходит по социально-экономическому принципу: кто платит – тот и учится. Желающих оплачивать частные уроки музыки составляет около 5-10% населения и эта цифра стремительно падает в связи с падением интереса к музыкальному образованию вообще

Большая часть населения страны с низким уровнем доходов не обучается языку музыки вообще. Сложившаяся система музыкального образования дискриминирует детей, родители которых не в состоянии оплатить музыкальное образование и является чрезвычайно несправедливой к людям низкого достатка.

Не в лучшей форме находятся и учителя музыки – профессионалы, владеющие ее языком. Согласно результатам статистики Федерального Бюро по трудоустройству США от 2000 года, частных преподавателей насчитывается около 40% от общего количества преподавателей музыки и их средняя зарплата составляпет $19,590 в год.

Для большинства профессиональных музыкантов преподавание музыки для начинающих является одним из самых «неблагодарных» источников заработка, потому что он нестабилен, трудоемоок и низко эффективен. Поэтому большинство из них, обучая начинающих музыке, как правило имеют дополнительный источник доходов, часто даже не связанный с музыкой. Музыкальная педагогика в классах частных преподавателей находится в плачевном состоянии, считается, что достаточно уметь играть самому, чтобы начинать учить детей музыке. Мало кто из музыкантов – исполнителей имеет хоть какие то сведения о таких науках как методика, психология музыкального восприятия или педагогика. Владея одним языком чтения нот – буквенным – многие преподаватели не способны мыслить на другом – языке сольфеджио.

**Уроки о музыке** – это все остальное, что не обучает музыкальному языку непосредственно: пение песен, хлопание в ладоши, игра в шумовых оркестрах, разговоры о музыке и разучивание теоретических правил. Уроки о музыке не учат основам музыкального языка и их целью является подача общих сведений о музыке как искусстве. Уроки о музыке предлагаются детям в общеобразовательных школах бесплатно и охватывают большую часть популяции учащихся. Обучение навыком игры на инструментах и чтения нот с листа в публичных школах появляются в большинстве случаев только в средней и высшей школе отборочно и в тот период развития детей, когда уже поздно что то менять в сформировавшемся мировоззрении. Как правило это уроки обучения игры на инструменте для коллективного музицирования в небольших бэндах или оркестрах.

Средний заработок преподавателей О музыке хоть и не очень высокий, но более стабильный – 36,740 в год ( данные из того же источника). Музыканты этой группы пользуются поддержкой государства, они имеют оплачиваемые отпуска и другие социальные привелегии.

Считается, что уроки О музыке способны прививать у детей любовь к музыкальному искусству и вызывать интерес к более профессиональному обучению музыке. Этого за редким исключением не происходит. Уроки о музыке, ничему не обучая, ничего и не пробуждают, они не убеждают учеников в необходимости знания нотной грамоты и поэтому неудивительно, что из невежества не рождается ничего, кроме большего невежества.

Владение навыками чтения нот и игры на инструменте является скорее исключением, чем правилом в современном обществе, что влечет за собой стабильное… падение интереса к частным урокам – обучению музыкальному языку - вообще. В конечном счете это приводит к падению экономического и профессионального уровня частных учителей музыки.

**Созданная система музыкального образования медленно, но верно вытесняет из музыкального искусства профессионалов, от которых зависит развитие этого искусства, поощряя узаконенную музыкальную безграмотность в виде уроков О музыке в публичных музыкальных школах поддерживаемых государством.**

Круг замыкается. Выход из него только один – реформа музыкального образования в общеобразовательном секторе и распространение уроков музыки при сворачивании уроков О музыке. О том, что происходит в большинстве классов публичных школ в настоящее время – следующая глава.

**УРОКИ О МУЗЫКЕ, ИЛИ КАК МЫ НЕ УЧИМ МУЗЫКАЛЬНОМУ ЯЗЫКУ**

**Сочинение и импровизация:**

**Посадите за инструмент обезьяну и вы увидите, что такое «сочинение» и «импровизация» в общеобразовательной школе или что происходит, когда телегу ставят впереди лошади**

Сочинение и импровизация – это чрезвычайно сложный , самый высокий уровень музыкальной деятельности, требующий умения мыслить на музыкальном языке и эти мысли внятно излагать на музыклаьном инструменте или голосом, а также записывать нотами. Они требуют достаточно развитой координации исполнительского аппарата, знания музыкальной грамматики, понимание логики музыкального развития, но самое важное - способности мыслить музыкальными образами. Такая база подготавливается после пропевания, проигрывания и записи множества музыкальных произведений наизусть и с листа, множества слуховых и координационных тренировок.

В противном случае можно смело посадить за рояль обезьяну и назвать ее музыкальные экзерсисы «импровизацией» и «композицией», достаточно только худо-бедно колотить по клавишам.

«Сочинения» и «импровизации» учащихся начальных музыкальных классов, запланированные в большинстве курсов обучения США, как правило содержат не больше смысла, чем оркестр обезьян, с той разницей, что, если обезьян учить бесполезно, то у детей много шансов провести время более плодотворно. Но проводя бесценное время за бесполезными занятиями, работая над «импровизациями » и «сочинениями» тех, кто не имеет ни малейшего контроля над собственными действиями, мы строим соты в ущелье скалы, не заботясь о меде. Очень интересно, о чем думали составители школьных программ, в которых разделы «импровизация» и «композици» они помещаю до выучивания нот первой октавы?

Я еще не видела ни одного урока английского в начальной школе, где бы учитель давал детям, не умеющим еще читать и писать, писать сочинение. Наверное, в том, что литература начинается с чтения вслух и по слогам, потом переходит в чтение про себя, потом обрастает правилами, а уж потом переходит в написание эссе, есть много здравого смысла! Куда же этот здравый смысл девается в музыкальной педагогике?

**Теория музыки:**

**Кому он нужен, этот спам или стоит ли наливать воду в бассейн на уроках плавания?**

Мы не любим спам и отмахиваемся от навязываемой нам кем-то информации, о которой мы не просили. На дверях нашего восприятии всегда как будто висит табличка: «Пожалуйста, никакой невостребованной информации!» Но в роли преподавателей музыки мы становимся агрессивными спамерами, возможно, даже не осознавая этого. Например, навязывая ученику понятия о теории музыки, не создав мотивации к ее обучению, мы плывем против течения и достигаем малого при громадных усилиях.

Я уверена, что мы делаем это из самых хороших и благородных побуждений: мы убеждены, что теоретические знания пригодятся нашему ученику в скором времени, мы не хотим даже думать о том, что его восприятие этого не знает и знать не хочет. Восприятию нужно только то, в чем оно именно сейчас нуждается , ибо кредо любого восприятия : дорога ложка к обеду. Не верите? Тогда включите свое воображение и представьте следующее.

Представьте, что вам нужно поехать в другой город, но вместо карты инструктор наговаривает вам план вашего пути и требует его заучить на\_и\_зусть. Уверена, что даже если вам очень хочется попасть в этот другой город, слушать инструктора внимательно у вас не получится. Потому что ваше восприятие в данный отрезок времени в этой именно информации остро не нуждается. Вы еще никуда не едете и вообще вам пора обедать и у вас болит живот. Все время «инструктажа» вы будете испытывать противоречивые чувства: чувство долга – или попытку следовать словам инструктора и внутреннее сопротивление, вызванное чувством голода. А когда вы-таки выедете на дорогу, то обязательно заблудитесь, потому что плохо запомнили куда ехать, если вы не гениальный запоминальщик маршрутов, конечно!

На уроках музыки мы уделяем большое значение разучиванию теоретии или «объяснению маршрута». Описанные даже самым ярким и красочным языком, с иллюстрациями, с вовлечением компьютерной графики теоретические сведения для восприятия человека в данный момент времени невостребованы. Восприятие не поставлено перед необходимостью эту информацию немедленно использовать, поэтому запоминать ее оно не хочет, а если станет, то сильно сопротивляясь.

Может, вместо ненужной борьбы за сотрудничество, нужно создать такие условия, чтобы ученик сам захотел узнать, что такое скрипичный ключ и чем от отличается от басового? Чтобы сделать восприятие нашего ученика нашим помощником, нужно… «посадить ученика за руль и сесть рядом» или «налить в бассейн воды» и приступить к урокам плавания. Это называется - начать с развития навыков. А навыками в музыкальном обучении является чтение нот с листа и пение по нотам. Вот тут то, в действии, по мере развития навыков, восприятие не просто попросит больше знаний, оно станет умолять вас поделиться ими и будет хвататься за них, как спасающийся за соломинку.

Наверное, стремление поделиться с учеником теоретическими знаниями у преподавателей музыки так сильно потому что именно знание теоретических терминов принято считать олицетворением музыкальной грамотности. Умение запомнить новые слова и произнести их к месту для многих важнее, чем умение сесть за инструмент и что-нибудь сыграть. Однако, посмотрите правде в глаза: так ли уж важно знать, что такое «Анданте состенуто» музыкально безграмотному человеку, который не умеет извлечь ни одной музыкальной фразы?

В этой связи мне вспоминается мой первый перелет в США из Украины. Я летела в Америку «грамотным» человеком - я хорошо вызубрила английскую грамматику и знала как должны строиться предложения и как называются глаголы. Но когда я спросила,( правильно выстроив фразу ), «который сейчас час?» у одной пожилой американской дамы, ответ меня обескуражил. В ее потоке слов я не поняла ни одного! Это был мне –хороший урок о том, что знание правил грамматики – это еще не грамотность сама по себе. Самое важное – это все таки простое житейское умение изъясняться на языке и понимать его, а не восхищать знакомых знанием сложных музыкальных терминов.

**Ритмика:**

**Чему учит ритмика? А ничему…**

Ну категоричный заголовок я написала для привлечения вашего внимания или для «затравки». Ритмика не совсем уж такое бесполезное занятие : она учит двигаться под музыку. Я понимаю, детям нужно побольше двигаться. И хорошо, когда они это делают под музыку. Это доставляет им много удовольствия. Но занятия ритмикой не помогают учащимся приблизиться к пониманию музыкального чтения и письма. Об этом необходимо помнить и не преувеличивать значение ритмики при обучении музыке.

Чему учат общие движения под музыку в музыкальном классе? Многие думают, что движение под музыку помогает развивать слух. Это не так. Слух нуждается не в количестве музыкальной информации, но в осмыслении ее. Осмысление же музыкальной информации осуществляется посредством сознания с помощью голоса,чтения нот и музыкального письма . Все остальное тело человека под музыку только может… двигаться и развивать общие координационные навыки, которые ни к чтению нот, ни к пониманию музыкального языка отношения не имеют.

За каждый вид деятельночти отвечает определенный «канал» связанный с нейронами нашего головного мозга. При этом свою информацию другим группам этот, «натренированный» канал не передает. Поэтому, если ребенок учится, скажем, маршировать под музыку, это мало продвигает его к пониманию нотного правописания этого марша. Прохлопывание ритма, в свою очередь, мало помогает в проигрывании пьесы с этим же ритмом на фортепиано или скрипке. Мышцы, которые участвовали в прохлопывании ритма и нейронные дорожки, которые при этом сформировались, не отвечают за работу каждого пальца руки! Поэтому проигрывание только что прохлопанного ритма на фортепиано сознание человека воспринимает как совершенно новый мышечный процесс, который надо учить заново.

Когда мы учим ребенка прохлопывать ритм, чтобы научить играть его на фортепиано, мы пытаемся опираться на его музыкальную память. А музыкальная память – это одна из высших форм нервной деятельности и находится только в начальной стадии формирования у большинства начинающих. Сыграть на фортепиано прохлопанный ритм и записать ноты марша, под который ты промаршировал может только человек со сформировавшимся музыкальным мышлением. Среди общего большинства мало таких талантов! И с этой данностью нам просто надо смириться и попробовать учить простых смертных, исходя из общих законов психологии восприятия, запоминания и обучения.

Приходится писать банальное, но если человек хочет научиться плавать, он должен…плавать, а не махать руками на свежем воздухе. Чтобы накучиться пользоваться вилкой – надо ею регулярно пользоваться. В становлении и развитии навыков окольный путь – самый длинный и непроизводительный. Хлопание в ладоши, пение песен, игра в барабаны, марширование под музыку – учат хлопанию в ладоши, пению песен, игре в барабаны и маршированию под музыку. К музыкальному образованию такая деятельность имеет мало отношения. Стоит ли упоминать, что по окончании школы эти «разучиваемые в классе» умения редко применяются на практике. Впрочем, что там «редко»? Они на практике не применяются совсем. Вы когда нибудь слышали, чтобы в компании друзей кто-то похвастался: « я умею хорошо маршировать под музыку и хлопать в ладоши разные ритмы»? А ведь многие преподаватели в школах сегодня тратят много усилий, чтобы научить детей хлопать и маршировать под музыку. А мы с вами платим за эти уроки миллионы долларов и думаем, что эти деньги спасают музыкальное искусство. Эти деньги спасают марширование под музыку и хлопание в ладоши – к музыкальной грамотности и развитию музыкального слуха они имеют такое же отношение, как дзю-до или уроки плавания.

**Исполнительство:**

**Может ли дудка с барабаном спасти музыку? Вот в чем вопрос…**

Дудки и шумовые музыкальные инструменты популярны в классах музыки в публичных школах . Именно этим инструментам была отдана самая важная миссия - обучение музыкальному исполнительству, а также «сочинению» и «импровизации» в том виде, как ее представляют составители школьной программы (лично мое воображение отказывается это представлять). Однако на самом деле эти инструменты мало пригодны для обучения музыке как языку.

Поймите меня правильно, я не против развития чувства ритма в музыкальном обучении и не против барабанов. Очень даже за! Но нужно раз и навсегда определиться, что является главным, а что второстепенным в классе музыки. Для эффективного музыкального развития в первую очередь необходимо научиться переводить звуки в нотные знаки и наоборот. Ритм является только частью музыкального текста и должен разучиваться в совокупности с музыкальным текстом. Развитие же чувства ритма в различных шумовых оркестрах развивает чувство ритма в шумовых оркестрах - не больше.

Что касается дудок, то они полезны только одним свойством: они просты и очень мало стоят. Игра на этом инструменте требует физических усилий ( дыхание), если и обучает чтению и запоминанию мелодий, то самых примитивных и одноголосных , только в скрипичном ключе и только в небольшом диапазоне. При этом, играя на дудке по нотам, ребенок лишен возможности одовременно пропевать мелодию голосом. Дети, не умеющие чисто петь, играя на дудке, ничуть этому не учатся. В чтении нот они тоже особых успехов не добиваются. В повседневной жизни умение играть на дудках никто не использует. Красиво выстроенный «улей» не приносит практической пользы и в этом виде работы.

**Разучивание песен:**

**Приятное и бесполезное.**

Принято считать, что пение песен является важной частью музыкального образования. Это не так. Я знаю много примеров, когда люди, наделенные прекрасным голосом и слухом и умеющие красиво петь песни оставались при этом полными музыкальными невеждами. Поэтому разучивание песен без пропевания нотного текста на уроках музыки не имеет к музыкальной грамотности никакого отношения.

Не спешите смахивать с глаз непрошенные слезинки умиления, когда на празднике вы слышите концерт из множества песен, разученных в классе музыки и вашего ребенка стоящего в хоре и распевающего их. Время, потраченное на разучивание слов и мелодий этих песен было отобрано у детей от обучения музыкальной грамоте, пения по нотам и записи музыкальных диктантов. Поэтому наши дети, оканчивая школу, возможно, смогут вспомнить, как они когда-то красиво пели в хоре, но восстановить «ту самую песню», проигрывая на фортепиано или записать ее они не смогут никогда.

Выучивание песен на уроках музыки – это все равно, что выучивание стихов наизусть на уроках литературы с голоса учителя. Слуховую память такой вид работы, может, и развивает, но мало способствует развитию музыкальной грамотности и способности читать, писать и мыслить на языке музыки.

**Слушание музыки:**

Музыкальный язык по сути является такой же информацией, которую мы воспринимаем и перерабатываем органами чувств, как и разговорная речь. Чем короче информация и проще воспринимается, тем легче запоминается и быстрее надоедает.

Для того, чтобы человек полюбил то или иное сложное музыкальное произведение, необходимо знание музыкальных фрагментов произведения, за которые можно бы было «уцепиться» восприятием. Нужно, чтобы человек знал основные темы произведения, мог их проиграть или пропеть голосом, нужно, чтобы это произведение звучало множество раз, чтобы слушатель его запомнил. Каждый поворот развития музыкальной мысли этого произведения должен найти в сознании человека свое место, связавшись с уже накопленными знаниями. Это произведение должно как бы стать частицей самого человека. И только тогда возможно по – настоящему понять произведение и полюбить его.

Поэтому уроки в школе, где одному композитору отводится час или два и за это время учитель много и красиво может рассказывать об эпохе, о жизни и о музыке, чтобы потом дать ученикам послушать пару фрагментов, мне представляется бесполезным занятием. Вы скажете мне, что такие уроки могут возбудить интерес к серьезной музыке и побудить их потом купить запись этой музыки и погрузиться в ее изучение. Возможно, но судя по предпочтению большинства, этого не происходит. Нельзя ждать от людей, которых никогда не учили слушать серьезную музыку, что они сами этому научатся. Слушать и понимать серьезную музыку – это такая же работа восприятия, как чтение хорошей и серьезной книги. Нельзя научить человека читать и пересказывать мысли писателя с помощью отвлеченных разговоров о том, насколько хороша книга. Обучение правильному слушанию музыки должно стать серьезным разделом музыкального воспитания и каждое произведение, отобранное для прослушивания, должно изучаться глубоко, а главные темы произведения проигрываться или пропеваться голосом. Иначе уроки о музыке как были так и останутся бесполезной говорильней, которая не приносит никаких результатов и не способна зародить настоящего понимания и любви к музыке.

**О пользе и вреде коллективного музыцирования**

Обучая детей музыке в общеобразовательной школе, мы привыкли ставить групповое музыцирование превыше индивидуального, забывая, что каждый из нас – прежде всего соло. Исторически сложилось, что пение в хоре и игра в бэнде и оркестре – самые дешевые и доступные виды музыкального образования. Но это еще не значит, что подобное образование по-настоящему продуктивно.

На сегодняшний день использование электронных фортепиано в групповых классах музыки значительно более эффективно в обучении мызыкальному языку, чем пение в хоре или игра на одноголосном инструменте в оркестре. Они способны обучить детей музыкальному языку и позволяют проводить групповые занятия индивидуализировано. Каждый ученик должен развиваться в меру собственных способностей и усердия и его прогресс не должен сдерживаться коллективным прогрессом. Я не видела еще ни одного преподавателя языка, который бы на полном серьезе мог утверждать, что обучение детей чтению и письму должно происходить исключительно путем школьных театральных постановок. Скорее всего наоборот: способность детей читать и писать помогает им прочитывать музыкальные пьесы, а потом их разыгрывать коллективно.

Личное умение сыграть музыкальное упражнение, прочитать по нотам музыкальное произведение или скажем подобрать к мелодии гармонию значительно более важно, чем участие в коллективном исполнении. Потому что даже самые скромные личные достижения в прочтении музыкального языка остаются багажом человека на всю его жизнь и будут способствовать его дальнейшемук музыкальному образованию.

Игра в коллективе – это скорее венец индивидуальной работы, способность подтвердить собственные личные успехи в умении владеть музыкальным материалом и слышать других, играя в ансамбле. Однако первичным должно быть в первую очередь индивидуальное развитие. Использование коллективных видов музицирования в качестве обучающего вида работы малоэффективно: оно тормозит развитие детей с прекрасными природными музыкальными данными и ничему не способно выучить тех, кто нуждается в развитии этих способностей. Коллективное музицирование должно быть следствием индивидуального развития, а не его причиной. Причиной оно по своей природе являться не может, ибо требует от учащихся базовых навыков владения инструментом и чтения нот, которые они должны развить индивидуально.

Возможность регулирования громкости звука электронного музыкального инструмента, а также использование наушников делает индивидуальное развитие детей в групповых классах музыки вполне доступным и приемлимым. Никогда раньше музыкальная педагогика не имела такой великолепной возможности учить группу детей навыкам чтения и игры на фортепиано и пения с листа. Возможность же использования соединения музыкального инструмента с компьютером способно вознести эффективность индивидуального обучения музыке и шлифования навыков на невиданный до сих пор уровень эффективности.

**Фортепиано как основа музыкального образования человека.**

Базовым инструментом в обучении детей музыке как языку должно являться электронное фотепиано или киборд. Это – идеальный тренажер для развития навыков и слуха и чувства ритма, потому что фортепиано является и музыкальным и ударным инструментом одновременно. Ударяя по клавишам инструмента и извлекая звуки точной высоты, учащийся получает информацию и о мелодии, и о гармонии и о ритмической организации. Обучая пальцы «петь» легато, ребенок осваивает тонкости развития и слуха, и голоса, и мелкой моторики.

Фортепиано это самый доступный многоголосный инструмент, извлечение звуков из него не требует от учащихся особых физических усилий. Он способен развивать и мелодический и гармонический слух, то есть например на нем можно играть мелодию и аккомпанемент к ней. У этого инструмента есть много тембров и метро-ритмических возможностей. Играя на нем, ребенок может одновременно и развивать голос и совершенствовать чистоту интонации. Этот инструмент недорог и доступен. При грамотном подходе только киборд – электронное фортепиано может стать точкой опоры для публичного музыкального образования детей.

Я могу услышать много возмущенных голосов – приверженцев скрипок и аккордеонов, флейт и арф о том, что фортепиано совсем не является таким уж идеальныи инструментом для развития слуха человека. Возможно, другие инструменты гораздо «певучее» и совершеннее в передаче тонкостей ладовых соотношений, но мы говорим об обучательной миссии фортепиано на начальном этапе развития и тут у этого инструмента нет равных. Причем под словом «фортепиано» я подразумеваю прежде всего новое поколение этих инструментов – электронные фортепиано и киборды.

**Если бы Моцарт увидел киборд…**

Многие пианисты «классической» школы пренебрежительно относятся к электронным инструментам. Они считают, что учиться играть можно или на хорошем акустическом пианино – или не нужно вообще. Ну надо заметить, что широкая публика больше склоняется ко второму варианту: не смотря на большую доступность и относительную недороговизну клавишных инструментов, мало кто умеет на них играть. Правда, и те, у кого в домах стоят дорогие рояли, тоже частенько используют их для собирания домашней пыли – не больше.

Тем не менее, современные электронные инструменты отличаются довольно приятным качеством звука, который не очень—то и уступает акустическому инструменту. А если принять во внимание, что рядовые пользователи не спешат настраивать собственные акустические инструменты раз в полгода, как предписывает инструкция, то порой электронный инструмент звучит гораздо чище ненастроенного акустического. Покупайте себе такой инструмент, который вам по карману. Пусть это будет пятиоктавный киборд по цене до 100 долларов. Главное, чтобы в вашем доме, а также в вашей общеобразовательной школе появилась душа музыки – инструмент, который станет вашим учителем и учителем ваших детей.

Часто приходится слышать мнение, что игра на киборде способна испортить «постановку рук». Это неправда. Если вы научились играть на киборде и развили координацию пальцев так, что свободно владеете собственными руками, переход к фортепиано будет совершенно безболезненным и освоение более «тугого» прикосновения к клавишам пройдет почти незаметно. Если уж на то пошло, маленький Моцарт учился играть на клавесине – а этот инструмент имеет такое же «легкое» прикосновение, как и киборд. Не думаю, что даже если бы в доме его отца Леопольда стоял рояль фирмы Стайнвей, он стал бы сажать щупленького мальчика со слабым здоровьем и тоненькими пальчиками играть на нем в трехлетнем возрасте. Музыкальная техника человека вначале должна развиваться «вширь» и быть направлена на освоение «территории инструмента» и собственной координации, и только потом, когда координация рук и пальцев становятся точкой опоры, играющий может сесть за любой инструмент и приступить к совершенствованию глубины нажатия клавиши и шлифованию качества звука.

Современные электронные инструменты – это клад для обучения музыке. Они содержат столько возможностей, что позволяют превратить портативный инструмент в оркестр. Это – своеобразные «книжки с картинками» – незаменимые соратники и друзья в начале долгого и увлекательного пути познания музыки. И только тогда, когда вы достигнете успехов и поймете, что переросли «детские книжки», можно будет приступать к освоению более серьезного инструмента – акустического фортепиано или любого другого музыкального инструмента. Уверена, что купив акустический рояль будучи более зрелым музыкантом, вы не оставите этот инструмент коллекционировать пыль в вашей гостинной.

**Общее музыкальное образование – путь спасения музыкального языка и музыкального искусства.**

Чем больше человек знает и умеет в какой то оболасти, тем большей является его тяга к совершенствованию собственных знаний. Только безграмотный думает, что он знает все. Если сделать умение читать нотную грамоту массовой и научить каждого ребенка владеть клавишами фортепиано в качестве базового навыка, в классы преподавателей инструменталистов ( и далеко не только фортепианных) придет значительно больше желающих шлифовать свое исполнительское мастерство, чем это было за всю историю музыкального образования. Любая область человеческой деятельности – это пирамида. Чем шире ее основание – охват публики – тем выше и острее вершина – элитарная ее часть, состоящая из талантов и гениев в этой области, шлифующих свое мастерство и развивающих этот вид деятельности до невидангных высот. Всеобщая музыкальная грамотность – это единственный способ процветания и развития музыкального искусства. Поэтому учитель музыки, музыкант –исполнитель, композитор, музыкальный издатель или дирижер не только не должны бояться ее, но и всячески ей способствовать.

Мы должны сделать все, что в наших силах, чтобы остановить широкораспространяемую музыкальную безграмотность и прекратить уроки О музыке в школах как можно скорее, если мы хотим выжить в современном мире и если хотим, чтобы процветало музыкальное искусство. Спасение музыки уже не зависит от нашего персонального мастерства игры на музыкальных инструментах, от наших новых музыкальных шедевров или интересных статей о музыке. Спасение музыки находится в классах общеобразовательных школ – там, где сидят наши будущие исполнители, ценители и слушатели, а также будущие президенты и сенаторы – люди, от решения которых будет зависеть судьба музыкального образования в общеобразовательных школах.

Каждый год, который дети теряют в освоении музыкального языка, толкает музыкальное искусство все ближе и ближе к пропасти. Только научившись играть самому даже самые простенькие пьесы, человек сможет по-настоящему понять и оценить творчество других людей, а также неоценимую значимость музыкального образования.

**Фундаментальные проблемы музыкальной педагогики**

## Музыкальная письменность как стимул развития музыкального искусства и … технического прогресса?

Позвольте мне высказать очень смелую мысль, которая одолевает меня уже много лет. Этой мысли трудно отказать в логике, хотя прямых доказательств ее неоспоримости у меня нет: развитие музыкального мышления тесно взаимосвязано с уровнем общего творческого развития человечества. Не случайно, вслед за мощным всплеском музыкального творчества 18 – 19 веков последовала техническая революция 20-го.. Музыкальная грамотность влияла на развитие музыкальной мысли – музыкальная мысль подталкивала к научному и инженерному мышлению на совершенно новом уровне. Способность музыкально мыслить и удерживать в памяти сложные музыкальные идеи способствовала развитию мысли технической**. Язык общения и музыкальный язык развивались одновременно, отражая уровень интеллигентности поколения. Они были, как… два острых ножа, которые, высекая искры, точили друг друга**. Одно влияло на другое, создавая довольно гармоничный баланс в восприятии логики и чувства, времени и пространства, конкретного и образного.

С первого взгляда трудно определить: музыка ли создала особый творческий тип мышления человека или творческий тип мышления создал музыку. Однако, если вдуматься, то вначале был громадный расцвет музыкального искусства (бароко, классицизм, романтизм, модернизм ), а потом последовала техническая революция. Техническая революция продолжается до сегодняшнего дня – музыкальное искусство находится в глубокой депрессии. Следовательно, вполне логичным может оказаться следующий этап, когда человеческая мысль, больше не подкрепляемая музыкальным прогрессом, начнет угасать. Один нож долго не сможет сохранять свою «наточенность»без другого. Ни одна машина, какой бы умной она не казалась, ни один робот не способны к творческой мысли и неординарному мышлению настолько, чтобы навсегда заменить интеллект человека! Но человек, лишенный творческой мысли обречен на деградацию.

К развитой и богатой нюансами музыкальной речи люди пришли не сразу. Первые музыкальные произведения появились задолго до музыкальной письменности и отличались простотой и незамысловатостью. Людям не оставалось ничего лучшего, как запоминать собственные музыкальные композиции и передавать их из поколения в поколение из уст в уста. Но, как известно, человеческая память не всегда достаточно надежное средство для передачи информации, хоть до нас дошли истории о ее подвигах в прошлом(«Иллиада» Гомера, например, считалась обязательной книгой школьной программы в Древней Греции, которую обязан был знать наизусть любой образованный школьник). Но если людям удавалось из поколения в поколение из уст в уста передавать целые философские трактаты и просторные книги, то история не сохранила ни одной устно переданной с точностью до звука музыкальной саги или на худой конец музыкальной партитуры к греческой трагедии. До изобретения музыкальной письменности история сохранила нам только небольшие и достаточно запоминающиеся музыкальные композиции, ограниченные по протяженности и простые по содержанию.

Вспомните, к примеру, «Щедрик» - Carol of the Bells - эта мелодия дошла до нас из глубины веков. Попевка из трех звуков, повторяющаяся многократно, потому и сохранилась в течение нескольких столетий в селах Украины, что не представляла никакой сложности для запоминания и повторения одним поколением за другим. Для того, чтобы музыкальные произведения перестали ускользать как песок сквозь пальцы памяти поколений, на протяжении многих веков человечество лихорадочно искало способы музыкальной записи. Оно придумывало всякие знаки, крючки, символы. Идея записывать звуки музыки буквами принадлежит древним грекам и долгое время считалась одной из самых удачных в нотописи. Но все эти записи были очень несовершенны. Они передавали общее направление мелодии, но не способны были отразить ни конкретной высоты звуков, ни ладовых их соотношений,ни их длительностей...

Когда в 10 веке итальянский монах Гвидо Аретинский придумал нотный стан, поместил на него уже существовавшие «невмы» - знаки для обозначения звуков - и придумал длительности, в музыкальном языке произошла настоящая революция. Не будь этого гениального изобретения, не было бы впоследствии ни симфоний, ни сонат, ни опер, ни балетов. Так устроено наше сознание, что с появлением письменности, мысль стремительно начинает развиваться и переходить на более высокие и сложные уровни. Память – ненадежное средство для прогресса мышления. Записав идею, человек может ее увидеть «со стороны», обдумать, дополнить новой информацией, развить, передать другим для анализа и рассуждений.

Письменность – это точка опоры развития любой мысли. **Ни один фольклорный вид передачи информации не может сравниться по уровню мастерства и развития с письменной передачей информации.** Потому что при передаче информации из уст в уста преобладает центростремительная сила – желание сохранить источник, созданный предшественниками. Письменность же развивает силы центробежные – она развивает мышление людей, которое побуждает их к творческой деятельности и желание достичь еще более высоких результатов, отталкиваясь от уже созданного.

Научившись записывать звуки, люди стали их изучать и развивать язык музыки. Так возникли первые школы по изучению мелодии и гармонии при монастырях и церквах. Стали появляться все более и более сложные музыкальные композиции, в которых музыкальная мысль перестала быть короткой и повторяющейся. В таких школах тщательно изучались и обрабатывались самые лучшие напевы, когда-либо изобретенные людьми. Приходили следующие поколения, считывали то, что сделали предшественники и добавляли что-то свое. Так, от одноголосного Грегорианского хорала человечество пришло, например, к фугам, кантатам и мессам Баха, а затем сонатам и симфониям Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Именно поэтому мысль о том, что революция музыкального мышления человечества, отразившаяся в бурном всплеске развития классической музыки в странах Европы 19 века, была преддверием революции технической кажется не такой уж невероятной. Восприятие развитого музыкального языка требует от человека сосредоточенности, способности сфокусироваться длительное время, баланса эмоционального и абстрактного восприятия, логики и чувства, развитой музыкальной памяти, а также способности мыслить творчески. Потому что развернутая музыкальная мысль, как правило, чужда навязчивой повторности и чрезвычайно динамична в своей развитии.

Состояние умственного развития человечества достигло высочайшего уровня и точнейшего баланса, что отразилось в способности людей слушать, понимать и любить симфоническую и оперную музыку. Почти каждая страна Европы того времени выдвинула гениальных композиторов, имена которых известны до сих пор: Россия - Глинка, Чайковский, Римский Корсаков, Бородин, Рахманинов, Мусоргский и многие-многие другие, Германия - Вебер, Вагнер, Мендельсон, Франция - Гуно, Бизе, Берлиоз, Финляндия - Сибелиус, Норвегия - Григ, Венгрия - Лист, Польша - Шопен, Австрия - Штраус, Чехия - Сметана. Этот список можно долго продолжать. **Отношение к музыкальному языку в обществе можно назвать точнейшим барометром общего уровня умственного развития человечества.**

Начиная с первой половины 20 века количество и качество произведений в серьезных жанрах пошло на убыль а к 21 веку они потеряли былую популярность вообще. Современных композиторов, сочиняющих сложные произведения серьезных жанров стало совсем немного, и широкой общественности мало знакомы имена того же Шнитке или Шенберга. Зато имена рэп-исполнителей, Бэк стрит бойз или Бритни Спирс у всех на слуху. Широкая публика больше не только не слушает, но и не интересуется симфонией или оперой. Примитивизм, краткость и повторность песни или ритмической речевки рэпа только и оказались под силу музыкально безграмотного большинства современности.

Возьму на себя смелость утверждать, что одним из самых серьезных тестов, подтверждающих умственную отсталость современного поколения является именно тест на запоминание музыкальных композиций и на восприятие серьезной музыки. Даже песни Битлз во второй половине 20 века были мелодически и гармонически более продвинутыми и более изысканными, чем современная музыка рок и поп групп. Тогда же – во второй половине 20 века - некоторые рок группы пытались поднять жанр рок музыки до уровня оперы (Иисус Христос - суперзвезда) и симфонии (Пинк Флойд, Кинг Кримсон). Затем, с усугублением музыкальной безграмотности при отсутствии мотивации учиться музыклаьной грамоте, популярная музыка стала постепенно еще более упрощаться и в настоящее время ее основные жанры – примитивнейшие куплеты, которые являлись господствующими в эпохи до развития музыкальной письменности. Более прогрессивные и развернутые жанры же серьезной музыки – такие как соната и симфония, требующие умения музыкально мыслить и выражать эти мысли развернуто и в прогрессии - уже около века создаются для очень узкого круга эстетов и непонятны большинству людей.

Многие думают, что современные популярные композиции превышают по уровню музыку прошлого, потому что судят о достоинствах музыки по ее аккустическим и техническим признакам – по мощности динамиков, качеству звукозаписи и специальным звуковым эффектам. На самом деле, если убрать технологическую «обертку» популярной музыки, то за ней оказывается совершенно примитивный и неинтересный музыкальный материал по глубине мысли ничем не отличающийся от … самых элементарных комиксов, в которых текст – это только дополнение к картинкам. Современные поколения людей в музыкальном отношении слушает исключительно «комиксы», которые не способствуют ни развитию музыкального слуха, ни обогащению духовного мира человека, ни развитию его творческих и интеллектуальных способностей.

**Почему музыкальная педагогика мало заботится о «бездарностях»**

**Предисловие**

Когда первые видео, на которых мои 3-х летние ученики читают с листа и играют двумя руками довольно непростые произведения, были помещены на нашем вебсайте, я получила много гневных рецензий со стороны преподавателей фортепиано, возмущенных тем, что дети играют «неровным звуком, не всегда ритмично и не соблюдают фразировку». Сам факт, что дети, не научившись еще толком не то что читать, но даже и говорить, способны читать нотный текст и играть на фортепиано используя 10 пальцев обеих рук, не тронул ни одной педагогической струнки этих чрезмерно строгих «музыкальных критиков».

Для того, чтобы ребенок научился ходить и бегать, он вначале ползает – никому не приходит в голову критиковать его за это. Возникает вопрос: откуда у многих моих коллег такое противоестественное представление о становлении и развитии навыков ? Откуда уверенность, что обучаясь игре на фортепиано, дети не могут проходить стадию формирования, но обязаны с первых же шагов двигаться балетным шагом? Если их послушать, то люди должны буквально рождаться с «округлыми» руками и отточенными движениями. Поэтому, если малыш не способен соблюдать ритм и фразировку с точностью профессионала в трехллетнем возрасте, значит, его не стоит учить вообще. Либо идеально – либо никак!

На самом деле, покопавшись в истоии развития музыкального искусства, я постепенно поняла, что музыкальная педагогика по сути своей является одним их самых странных и сохранившихся в почти неизменном виде пережитков прошлого, того прошлого, когда музыкальное искусство в живом исполнении было единственной формой проведения досуга. Как оказалось, корни такого требовательного отношения к успехам начинающих уходят в те далекие времена, когда еще не было технического прогресса и когда каждый уважающий себя человек стремился получить хоть какое- нибудь музыкальное образование или обзавестись хоть каким нибудь музыкальным инструментом, чтобы слыть по-настоящему образованным . Поэтому мерилом обучения музыке были музыкальные гении – не меньше. Даже маленького Бетховена пытались сделать «вторым моцартом» и били нещадно за погрешности в игре.

С приходом технического прогресса социальная ситуация сильно изменилась, но музыкальная педагогика осталась прежней. Люди постепенно пересели с коней на автомобили, пустили первые ракеты в космос, изобрели телефоны и компьютеры. Обучение же музыке оставалось «пожилой чопорной дамой» неизменно повторяющей слова «только неустанные занятия приводят к совершенству» и помахивающей тростью для битья по рукам.

Тема о развитии музыкального искусства и технического прогресса очень заинтересовала меня, как и роль музыкальной педагогики во всем этом процессе. Милые консервативные замашки музыкального преподавания постепенно открылись мне своей не такой симпатичной стороной – той стороной, которая составляет угрозу развитию всего музыкального искусства.

**Как технический прогресс наказал музыкальную педагогику**

Движущей силой в любой деятельности человека является **мотивация**. Без практической потребности в знании процветание чего-либо затруднительно. В безграмотном обществе отпадает необходимость в книгах. В обществе, где только единицы могут читать ноты, нотная литература находится в «резервациях» – исключительно специализирующихся нотных магазинах. Было ли когда – нибудь иначе?

Не буду приукрашивать картину. Общество всегда в большинстве своем было музыкально безграмотным. Но на протяжении длительной его истории, оно стремилось к музыкальной грамотности чрезвычайно настойчиво. Для того чтобы наполнить повседневную жизнь музыкой, еще совсем недавно человек должен был уметь играть сам или слушать музыку в чьем-то живом исполнении. Другого выхода просто не было. Поэтому владение музыкальными инструментами и особенно в сочетании с музыкальной грамотностью (когда человек мог просто сыграть по нотам новое модное произведение) высоко котировалось в обществе.

Люди различных классов и сословий стремились учиться играть или петь по нотам, но только зажиточные могли позволить себе полноценное музыкальное образование. Именно поэтому способность понимать и исполнять серьезную музыку считались в высшей степени почетными и приподнимали человека в глазах общества. Не случайно, посещение оперных театров и филармоний было одним из самых модных способов проведения досуга высшего общества. «Простолюдины» стремились попасть на такие спектакли, чтобы хотя бы в галерке послушать хорошую музыку стоя. В высшем обществе также культивировались музыкальные салоны , в которые приглашались концертирующие виртуозы. Специальное музыкальное образование считалось важной частью полноценного образования аристократии, поэтому и мещанские круги к нему относились с громадным почтением.

Все эти “золотые” для развития профессиональной музыки столетия **музыкальная педагогика мало заботилась об обучении «простых смертных». Обществу нужны были талантливые, яркие исполнители, мастерство которых может удивить, поразить и разнообразить впечатления на публичных концертах. Но в слушателях и любителях оно не нуждалось – их всегда итак было предостаточно.** Слушать и понимать серьезные жанры музыки было… модным занятием.

Большинство музыкальных заведений Европы, а потом и мира в основном концентрировались на совершенствовании развития исполнительского искусства профессионалов. Музыкальная педагогика была нацелена на воспитание новых виртуозов и не особо праздновала нужды людей с ординарными музыкальными данными. Зачем тратить время и усилия на “толпу бездарностей”, если всегда можно найти действительно талантливых учеников и сделать себе на них имя? Таким был девиз любого уважающего себя преподавателя музыки. К сожалению, эти тенденции в музыкальных учебных завыедениях мира сохранились до сих пор.

Как правило, музыкальные гении проявляли себя сами с раннего детства и не нуждались в специальных педагогических подходах для того, чтобы развить слух или музыкальную память. Задачи педагогов в работе с такими учащимися состояли в том, чтобы как можно лучше развить их технику игры на музыкальном инструменте и помочь им выйти на профессиональный уровень исполнительства как можно скорее. Так, мерилом приема в музыкальные учебные заведения стали именно природно одаренные музыканты. На протяжении столетий для обучения музыкальному мастерству многие начинающие проходили специальные тесты, согласно которым они должны были спеть за экзаменатором музыкальную фразу, простучать определенный ритм и отгадать по слуху направление мелодии. Однако основоым «фильтром» для недостаточно одаренных людей при обучении музыки являлся… сам процесс обучения. Он был сознательно ориентирован на тех, кто не нуждается в становлении и развитии музыкального слуха, но уже является обладателем оного. Впрочем, почему был? Музыкальная педагогика с тех пор ничуть не изменилась и таковой является до сих пор – она ориентирована исключительно на музыкально одаренных людей и не оставляет для всех остальных никаких шансов научиться языку музыки.

Именно этим небрежным отношением к просветительской деятельности можно объяснить столько нелепостей, ошибок и вредных привычек, сохранившихся в музыкальной педагогике нашего времени! Пренебрежительное отношение к вокальной природе музыкального языка, неспособность развивать слух и голос у обычных людей, стремление сделать любого начинающего концертирующим мастером или отказать ему в праве на образование вообще, нетерпимость к ошибкам и погрешностям в исполнении начинающих, презрительное отношение к «дилетантизму» и «любительщине» и отсутствие понимания того, что музыкальная грамотность нужна каждому человеку для элементарного понимания языка музыки и духовного роста и творческого обогащения. В музыкальном образовании современности, как в отсталой экономике, нет «среднего класса» – есть только небольшая группа профессионалов и совершенно безграмотное большинство, что неблагоприятно отражается на росте музыкального искусства и приводит к его деградации и упадку.

**Как в прошлом пыьались решаться проблемы публичного музыкального образования и как эти методы стали «тралиционными» до сих пор**

Первые попытки сделать музыкальное образование доступным всем слоям населения были сделаны только в 19 веке. Так, в России, в Петербурге некоторое время существовала Бесплатная музыкальная школа (БМШ), созданная в 1862 хоровым дирижером, автором церковной музыки Гавриилом Алексеевичем Ломакиным (1812–1855) и композитором, пианистом, педагогом Милием Алексеевичем Балакиревым. БМШ предоставляла начальное музыкальное образование всем желающим и вела широкую концертную деятельность. Кроме Балакирева, во главе БМШ в течение ряда лет стоял Николай Андреевич Римский-Корсаков, и при нем концерты школы стали основным местом исполнения новой музыки русских композиторов

Вторым громадным достижением в области публичного музыкального образования явилось создание в 1906 году Московской Народной консерватории, организованной по инциативе композитора Танеева и других деятелей музыкальной культуры России. Основной идеей создания народной консерватории было распространение музыкального образования среди широких слоев населения через хоровое искусство с целью выявления наиболее талантливых людей, которых обучали игре на музыкальных инструментах.

С тех пор **хоровое искусство принято считать единственным способом распространения публичной музыкальной грамотности. Нетрудно понять, почему: обучение хоровому пению длительное время являлось самым недорогим и массовым видом музыкальных уроков. Но, к сожалению, хоровое пение ограничивает человека в чтении нот с листа, совсем не обучает игре на музыкальном инструменте и развивает только коллективные виды музицирования и поэтому оно не является полноценным музыкальным образованием для широких слоев общества**.

В начале 20 века появилось три композитора – просветителя, которые продолжили развитие идеи о необходимоости всеобщего музыкального образования и разработали свои, оригинальные системы обучения музыке в общеобразовательных школах. Золтан Кодай (1882-1967) – известный венгерский композитор и педагог - видел решение проблемы всеобщего музыкального образования в развитии музыкального слуха, Карл Орф (1895—1982) – немецкий музыкальный деятель - через чувство ритма, Дмитрий Кабалевский (1904-1983) – представитель бывшего СССР – посредством ориентации в жанрах музыки. При несомненных достижениях этих выдающихся музыкальных просветителей, а также ничуть не умаляя их вклада в дело всеобщего музыкального образования, не могу не заметить, что ни одна из изобретенных ими систем не решила основополагающей проблемы музыкального образования – проблемы музыкальной грамотности.

**Как оказалось, ни пение в хоре по ручным знакам Кодая, ни участие в шумовых оркестрах Орфа, ни умение отличить вальс от марша по системе Кабалевского не способны научить детей самому главному – умению читать, писать и мыслить на языке музыки.**

Методы обучения прошлого основывались на тех возможностях, которыми могла располагать музыкальная педагогика того времени. В конце 19 – начале 20 века не могло быть и речи о возможности обучать широкие массы населения игре на фортепиано, например, и чтению нот с листа. Именно поэтому наше современное отношение к музыкально-педагогическим достижениям прошлого должно быть разумным и критическим, с поправкой на возможности технического прогресса нашего времени. Канонизация методов массового обучения прошлого приносит музыкальному образованию ощутимый вред, потому что исторические и социальные мотивы общества обучаться музыкальной грамоте давно претерпели изменения.

Музыкальное образование стало немодным в соовременном обществе и пора признать этот социальный факт раз и навсегда, чтобы разработать путь, как двигаться дальше. Поэтому хорового обучения и игры в музыкальных бэндах или оркестрах недостаточно для поддержки музыкального искусства и его процветания и развития. Только более эффективное музыкальное образование масс может переменить процесс разрушения музыкального языка.

**Как технический прогресс отбил желание широких слоев населения учиться музыке**

С приходом звукозаписи потребность в умении играть на музыкальных инструментах стала постепенно уменьшаться. Человек научился наполнять свою жизнь музыкой с помощью техники. Современные исполнители, вышедшие на стадионы, не нуждаются в музыкальной грамоте и гордятся этим! В обществе стал устанавливаться новый стандарт, провозглашенный песней Чака Берри – « Посторонись, Бетховен!». Если нас не могут научить, то не очень-то и хотелось - вот суть отношений музыкального образования и широких масс на сегодняшний день. Как только знание музыкальной грамоты перестало быть остро востребовано обществом, общество отомстило музыкальному образованию своим пренебрежением и равнодушием.

В музыковедении появились новые идеи о том, что письменность – это необязательная форма существования музыкального искусства и некоторые жанры ( такие, как джаз) в ней просто не нуждаются. Мне приходилась встречать даже такие идеи, что знание музыкальной грамоты ВРЕДНО для развития поп и рок музыкантов! Дескать, не умея читать и писать они… сохраняют собственную самобытность.Способность к чтению музыкального текста, записи музыки по слуху и оранжировки не являются необходимыми атрибутами в сочинении современных композиций. Музыканты справляются без них с помощью современных звукозаписывающих устройств и компьютерных программ, которые способны переводить звуки музыки в музыкальную письменность без участия человека.

Придумать мелодию, сыграть ее и перевести в нотный текст с помощью компьютерной программы достаточно просто. Но следует помнить, что в этом процессе развить музыкальное мышление и отточить мастерство композитора практически невозможно. Способность записывать речь – это не только процесс, имеющий практический смысл, но прежде всего – это необходимое условие для развития мышления человека, а также для оттачивания его интеллекта и мастерства в знании языка, на котором он самовыражается. Можно с помощью технологий научиться переводить звуки в нотное письмо, но мыслить на более высоких уровнях этот механический процесс его авторов не научит никогда. Именно поэтому музыкальная мысль будет «пробуксовывать» на месте и постепенно деградировать до самых примитивных уровней, пока авторы современных композиций будут оставаться музыкально безграмотными людьми.

Мне пришлось наблюдать как сохраняется вербальный язык в условиях иммиграции. Так, длительное время я общалась с украинским коммюнити города Хьюстона. Те потомки иммигрантов, которые умели только говорить на языке своих родителей, но не умели читать и писать на этом языке, постепенно теряли его и предпочитали думать на английском. Их словарный запас постепенно сужался как шагреневая кожа, потому что он не подпитывался никакими другими источниками. Только чтение и письмо способны подддерживать язык и способствовать развитию его словарного запаса и творческого мышления на этом языке. Точно так же без способности записывать собственные мысли и читать мысли других музыкальное мышление «композиторов» современности будет вариться в «собственном соку» на самом примитивном уровне, отличаться «ограниченностью словарного запаса» и навязчивой повторностью.

Слушатели же, вскормленные на такой примитивной музыке, просто не способны уже воспринимать ничего более развитого. Короткие постоянно повторяющиеся музыкальные фразы несут мало музыкальной информации и скорее производят гипнотическое воздействие, будучи нацелены на первобытные инстинкты человека, ибо ритм музыки перекликается с сердцебиением и цикличностью человеческой физиологии. 120 ударов в минуту -–и хлесткий ритм музыкальной композиции вползает в восприятие человека исключительно на физиологическом уровне.

Не случайно, такая музыка, не достигая высшего уровня мышления воспринимающего и сосредотачиваясь на его физиологии, вызывает у людей приступы энергии, переходящей в агрессию и стремление к разрушению и саморазрушению. Слабое, почти никакое развитие музыкальной мысли, ее вращение «по кругу» создает у воспринимающих ощущение безысходности и депрессии, угнетает развитие творческой мысли, мешает полноценному восприятию мира и тормозит развитие интеллекта.

Примитивные формы музыки, порождая состояния безвыходности, депрессии и агрессии, совершенно не способны развивать способность к музыкальному мышлению их слушателей и не развивают слух человека от простого к более сложному и к способности воспринимать более развернутые музыкальные композиции. Так создается громадная пропасть между широкими массами любителей простейших форм музыки и более сложными музыкальными жанрами. Серьезная музыка оказывается изолированной и существующей только для небольшого количества «избранных слушателей», поэтому ее язык является чуждым для одного поколения людей за другим.

Все это произошло не за один день, а представляет собой долгий и мучительный процесс, в котором профессиональная музыка представляется большим разросшимся деревом с усыхающими корнями. Даже наследие прошлого в серьезной музыке находит все меньше и меньше слушателей и ценителей. Новые же произведения современности просто обречены на изоляцию и непонимание общества.

**ак мы привыкли учиться и как нас пытаются учить музыке**

Обучение музыке имеет много общего с обучением другим языкам. Оно должно основываться на общих законах восприятия человека, запоминания и развития навыков. За тысячелетия эволюции мы выработали наиболее оптимальные пути обучения новому. Если не учитывать наших наработанных «привычек» – или психологических законов восприятия, то мало чего можно достичь в любом виде обучения, тем более в музыке. Поэтому моя следующая глава о том,

**Как учится наше сознание и почему ему нужна точка опоры, а также о неэффективности зубрежки.**

Благодаря органам чувств, наше восприятие получает много всевозможной информации извне. Воспринимая эту информацию, человек старается ее озвучивать голосом, давая каждому предмету или понятию имена и определения. Давая полученной извне информации имя или определение и проговаривая их голосом, человек как бы старается сделать внешнее явление частью самого себя или частью своего сознания. Пройдя стадию «проговаривания» информация сохраняется в нашем сознании в виде усвоенных «образов». С помощью этих образов человек приобретает способности мыслить и это в свою очередь ведет к его желанию «повллиять на ход развития событий» или стремление к творчеству.

Мышление и обучение новому происходит по принципу постепенного наращивания знаний и опыта. Получая новую информацию, сознание пытается связать ее с уже известным материалом. Если новая информация в чем то дополняет и логически продолжает уже существующее, оно скрепляется с ним и обогащает нас новыми знаниями или умениями. Если нет – отвергается нашим восприятием и становится «неподъемным грузом». Освоение нового похоже на поднимание тяжести с помощью рычага. Наши накопленные знания – это сила, с которой мы надавливаем на рычаг, а точка опоры – это те знания и умения, которые уже стали неотделимой частью нашего сознания и на которые мы можем опереться для понимания и освоения нового материала.

Одним из ярких примеров, как мы учимся, являются кубики, обучающие буквам. Возьмем, к примеру, кубик с картинкой яблока. Возле яблока изображен абстрактный значок и мы знаем что это - какая-то буква. Мы знаем, как выглядит яблоко и как произносится слово «яблоко», мы также знаем, что в Алфавите есть буква «Я» – все это мы давно озвучили и усвоили в виде «образов» нашего сознания – это багаж полученных нами знаний – или наша сила. Нам осталось «поднять» новую информацию - узнать, как называется буква изображенная на кубике. Рисунок яблока в данном контексте является точкой опоры между изображением буквы и звучанием слова, с которого эта буква начинается. В результате, наше сознание «осиливает» неизвестное – название буквы - и делает эту информацию «своей» с помощью проговаривания нового.

Однако если новой информации значительно больше, чем наших сил ее «поднять» и найти точку опоры невозможнно, но восприятие стоит перед острой необходимостью запоминания нового материала, то оно привлекает «аварийный резерв» сил, используя в качестве точки опоры «все, что попадается под руку». Это называется зубрежкой. Зазубривание является форсированной, насильственной попыткой восприятием освоения новой информации с помощью искусственно найденной «точки опоры». При запоминании «все средства хороши» и в ход идут самые неожиданные запасы знаний с целью хоть как-то «зацепить» новый материал. Так, попадая в компанию незнакомых людей и встав перед необходимостью запомнить имена присутствующих, человек начинает искать ассоциации, которые помогли бы «вытянуть» это запоминание исходя из внешнего вида людей, особенности имен и фамилий или сходства с кем-то или чем-то уже знакомым.

Например, на уроках фортепиано ученики часто опираются на преимущества мышечной памяти, чтобы избавить себя от мук чтения нот с листа. Я не раз читала, как довольно уважаемые преподаватели фортепиано советуют разучивать новые произведения не читая их, а выучивая такт за тактом наизусть! Так, популярен подход, согласно которому учащиеся должны зазубривать 4 такта пьесы в неделю. Это связано с неумением обучить детей навыкам беглого чтения по нотам . Если текст заучивается неправильно, то потом начинающим доставляет большого труда найти «то самое место» и переучить его заново. После академического концерта, как правило, музыка быстро «выветривается» из памяти безвозвратно. А по прошествии времени, отыграв пьесу на академическом концерте и даже получив хорошую отметку, ученик не во состоянии ее восстановить. Без зрительной точки опоры и внутреннего слышания музыки и музыкального мышления одна мышечная память «не вытягивает» музыкальной информации и быстро теряет ее.

Природа восприятия человека не любит насильного навязывания нового материала и всячески этому сопротивляется. Поэтому если зазубренная информация в будущем не находит более стабильной точки оопоры, она выталкивается из памяти. Поэтому зубрежка – это вид обучения, эффективность которого обратно пропорциональна его трудоемкости.

**Задом – наперед – основной принцип обучения музыкальному языку, ставший «традиционным»**

Музыка – это язык, созданный для передачи музыкальных мыслей. Для того, чтобы владеть этим языком, необходимо владеть навыками его слышания, понимания, чтения и мышления. Музыка – это не свод правил, а прежде всего житейское умение переводить звуки в их символы – ноты посредством чтения и письма и наоборот. В этом смысле я не вижу большой разницы между музыкой и речью: если в вербальном языке мы переводим слова в буквы, то в музыкальном – звуки в ноты и наоборот. В обеих случаях точкой опоры в процессе обучения должен являться человеческий голос. Потому что и речь человеческая и речь музыкальная достигают человеческого сознания проще всего путем освоения информации голосом.

В практике обучения языковой грамотности давно сформировались следующий стадии:

1. **Стадия озвучивания** - мы озвучиваем буквы голосом ( ученики читают по слогам, опираясь на фонетику речи). Точкой опоры в этом процессе является способность голоса имитировать звуки и помощь учителя или родителей. На этой стадии самое важное – связать абстрактный символ (букву) с ее восприятием на **мышечном** уровне ( гортань) и сделать частью собственного сознания, а потом научиться из букв произносить слоги, слова, предложения и фразы.

.

1. **Стадия немого проговаривания** - переход от физиологического восприятия через гортань – к восприятию абстрактному – чтению в уме или немому чтению. Голос выполнил свою функцию и передал эстафету сознанию. На этом уровне ученик способен не только прочитывать слова и предложения вслух и про себя, но и готов записывать их.
2. **Стадия грамматики**. Информации становится так много, что она нуждается в распределении и регулировании. Наступает время объяснения правил и работы над систематизацией. Время писать диктанты под диктовку учителя – переводить слышимые звуки в зрительные образы и учиться, как это делать правильно, в соответствии с общепринятыми нормами.
3. **Стадия творчества**. Высшая степень грамотности – полученные знания становятся устойчивой базой для мышления и творческой деятельности – самовыражения на усвоенном языке, сочинения и творческой интерпретации. Освоив язык, мы стремимся повлиять на него с помощью собственного творчества.

На сегодняшний день в музыкальной педагогике обучение музыкальному чтению и письму в буквальном смысле поставлено с ног на голову.

В классах музыки преподаватели почему то начинают… со стадии творчества и стадии законов и правил. Потом они переходят к немому чтению музыкального текста без вовлечения голоса (пения по нотам). И только после этого возможно переходят к стадии озвучивания ( если переходят к этой стадии вообще ). Это в значительной степени отражается на малоэффективных результатах в классе музыки, где учатся не инопланетяне, но дети с нормальным восприятием, в природе которых заложен совсем другой порядок освоения нового материала.

Противоестественный цикл обучения задом-наперед лишает восприятие учеников способности видеть, что они делают и куда направляются, не дает точки опоры в понимании музыкального языка и как результат форсирует к искусственному запоминанию материала или зубрежке.

Если в обучении чтению мы опираемся на слышание, проговаривание, видение и координационное воплощение одновременно, постепенно «набирая обороты» в скорости исполнения навыков, то в музыкальном классе у нас все эти виды работы развиваются разрозненно. Мы учим детей запоминать ноты и клавиши отдельно, петь отдельно и играть упражнения отдельно. В результате вместо того, чтобы все эти навыки работали сообща и помогали ребенку быстрее развиваться и преодолевать трудности чтения нотной грамоты, они, не привыкшие к «обществу» друг друга постоянно «конфликтуют» между собой и «спорят о первенстве».

Чтобы соединить их « в один большой дружный коллектив» требуется громадное терпение, выносливость, много усилий и долгих лет обучения музыке. Но в конечном результате чаще всего идеального баланса они так и не достигают. Я много раз встречалась с людьми, у которых техника рук совершенно никак не была взаимосвязана со слухом, а голос был не способен пропеть то, что видят глаза. Отсутствие слаженности органов чувств при музыкальном воспитании приводит к хаосу и «анархии», что совершенно противоречит организационной природе музыкального языка, при прочтении которого должна учитываться каждая доля секунды и все органы чувств должны работать исключительно слаженно и быстро. От этого зависит, играем ли мы «музыку»или продираемся от ноты к ноте в темпе черепахи.

Если мы останавливаемся на каждой ноте, чтобы найти ее на клавише и прорываемся сквозь музыкальный текст как сквозь непроходимые заросли, то мы не в состоянии ни слышать, ни анализировать, ни понимать, что мы играем вообще. А раз так, не развивается наши слух, музыкальное мышление, музыкальная память уступает место памяти мышечной или аналитической и, что самое обидное, все наши усилия не приносят в итоге никаких полезных результатов и являются пчелиным ульем в безжизненном скалистом ущелье.

**Откуда берутся «инвалиды от музыки»?**

Обучение музыкальному языку во многих странах мира основывается на системе, которая калечит одно поколение учащихся за другим и наносит непооправимый вред музыкальному образованию в целом. До тех пор, пока это будет продолжаться, ни о каком спасении музыки как искусства не может быть и речи! Каждый педагог, который начинает курс музыкального языка с БУКВЕННОЙ СИСТЕМЫ обозначения нот должен знать, что он подвергает музыкальное восприятие ребенка большому риску стать «музыкальном инвалидом», потому что эта система исключает голос из процесса музыкального развития человека.

И буква и звук состоят из двух важнейших компонентов: абстрактного и фонетического. Графический символ буквы и абсолютная высота звука между собой никак не соприкасаются и не сочетаются. Для того чтобы связать восприятием слышимый звук с абстрактным символом нужен «переводчик». Этим переводчиком является голос человека. Именно поэтому каждая буква и каждый звук имеют фонетическо-артикуляционное название. Это делает их родственными друг другу и способными объединяться по тождеству голосом. **Из гортани родились и речь и музыка, поэтому голос человека и только он может быть точкой опоры в прочтении и восприятии звуков музыки и соединить абстрактный знак и восприятие звука в одно целое.**

Применение буквенной системы – ничто иное как противоестественная для восприятия попытка объединить звук и абстрактный символ без участия голоса, опираясь на несформировавшиеся еще высшие процессы мыслительной деятельности – музыкальное и аналитическое мышление и музыкальную и аналитическую память. Фонетическое качество звука и буквы совершенно не учитываются в таком процессе, выбор этих слогов является случайным. Критерием такого выбора оказался механический порядок букв в алфавите. Не удивительно, что при этом страдает как раз самая важная часть музыкальной речи - ее интонационная природа, без которой обучение музыкальному языку является неполноценным.

В таком процессе обучения учащиеся не могут найти связь между звуком и его изображением на письме, а учителя свято уверены, что именно это и есть – «те трудности и муки, без которых невозможен прогресс в музыке». Однако, эти муки ничем не оправданы и их легко было бы избежать, если бы музыкальная педагогика научилась уважительно относиться к уже сложившимся естественным путям восприятия звуков и приобретения, развития и совершенствования навыков любой речи, в том числе и музыкальной. До тех пор, пока этого не произойдет, обучение музыкальному языку будет подобно игре в теннис … на роликовых коньках.

Без точки опоры процесс перевода слышимых звуков в абстрактные символы как бы пущено на самотек. Искусственно созданная сложность не развивает музыкальный слух, а отсеивает «неспособных» - тех, кто в развитии слуха… нуждается в первую очередь. Поэтому в музыкальном образовании, как в джунглях «выживает» сильнейший – или человек наделенный незаурядными равно музыкальным и аналитическим талантами от природы. Восприятие такого счастливчика способно развиваться, миновав стадию озвучивания и стадию немого прочтения без видимых потерь. Таких талантливых людей очень мало.

Большинство же обучившихся музыке людей не пройдя основополагающего периода озвучивания и осмысления музыкального языка голосом, становятся на всю жизнь «музыкальными инвалидами» двух типов:

1. Аналитики – или те, у кого более развито аналитическое мышление, найдут точку опоры в чисто аналитическом прочтении музыкального текста и им будет трудно от него оторваться впоследствии, потому что в процессе такого прочтения развития музыкальный слуха и музыкального мышления не происходит . Это – музыканты, которые умеют читать с листа, но не умеют играть по слуху, сочинять и импровизировать
2. Слуховики - те, у кого более развит музыкальный слух и музыкальная память. Они будут запоминать музыкальный текст быстрее, чем прочитывать его по «традиционной» системе. Из таких людей получается группа музыкантов, которые свободно импровизируют и играют по слуху, но совершенно не способны читать нотный текст.

Буквенное обозначение нот делает невозможным обучение музыке детей младшего дошкольного возраста. Неоходимым условием для начала занятий считается способность детей распознавать буквы и читать книги. Получается, что не музыка подготавливает мозг ребенка для успешного обучения другим наукам, а наоборот. Так мы упускаем очень важное время для развития музылкального сознания и мышления детей, а также развития их мелкой моторики и мозга. Занятия о музыке – движения под музыку, пение песен и музыкальные игры мало способствуют полноценному музыкальному воспитанию. Но в современном мире они являются порой единственным видом музыкального образования дошкольников, дорогим и неэффективным.

**Лингвистические особенности произношения музыкальных звуков голосом.**

Итак, пропевание музыки голосом с помощью общепринятых названий является основой музыкального развития человека. Это понимают все, даже приверженцы буквенной системы. Часто в «буквенных» классах можно встретить попытки пропевания звуков музыки с использованием букв.

Использование букв алфавита при пропевании если и не очень удобно, то вполне возможно в том виде, как буквы произносятся в алфавите:

Эй, Би, Си, Ди, И, Эф и Джи.

Лингвисты считают гласные А, О, Е, И основными, опорными для речевого аппарата человека и главными во всех языках, в то время как Э считается второстепенным гласным. Использование гласного Э в слогах Эй и Эф не только неудобно для пропевания, потому что произношение звука «Э», требует «зажатой» работы голосовых связок при 50 процентах раскрытия челюсти, но еще и потому, что сам слог обрывается окончанием на Й или Ф и не открыт для соединения с другими гласными.

Все остальные слоги в буквенной системе опираются на солгасную И, которая хоть и явяется опорным тоном речи, но несет в себе постоянное напряжение для гортани, использует всего 15 процентов челюстного раскрытия и «окрашивает» 5 звуков из 7 в одинаковый тембровый «цвет».

С точки зрения удобства для голосового аппарата звуки сольфеджио более подходят для гортани. Они содержат различные опорные гласные – О ( 50% челюстного раскрытия), Е (50 процентов челюстного раскрытия), А ( 100 %) Я описакла детальный лингвистический анализ гласных звуков , чтобы показать, что исполнение разнообразных гласных при пении нот с листа требует различных движений лицевых мышц и челюсти, что помогает воспринимать звуки на различном мышечном уровне и способствует лучшему запоминанию нотного текста. Гласные чередуются между собой и дают связкам прочную фонетическую основу и возможность использования различных мышц гортани при пропевании. Это наделяет каждое «имя» звука уникальностью произношения и помогает запоминанию высоты звука на более «индивидуализированном» уровне, как слуховом, тембровом, так и мышечном.

Название нот Ре, Ми, Фа, Соль и Ля произошло от первых строк старинного гимна – молитвы хористов Св. Иоанну с просьбой избавить их от хрипоты в 10 веке нашей эры. Эти слоги были началом каждой латинской строфы, звучащей на тон выше . Нота Си – это аббревиатура слов Святой Иоанн, а вот ноту ДО придумали значительно позже, чтобы заменить слог УТ. Почему УТ пришлось заменить, легко понять: звук У не очень удобен для пропевания, а согласная Т ограничивает его протяженность. Таким образом, человечество пришло к созданию наиболее оптимальных для голоса названий звуков – До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля и Си, которые прошли проверку временем и могут стать фонетической точкой опоры для развития голоса и музыкального слуха.

**Как логика одного языка может помешать логике другого или Правда ли, что хороший мальчик делает все правильно?**

До сегодняшнего дня запоминание букв на нотном стане в виде мнемонически найденных словосочетаний ( Every Good Boy Does Fine) или слов (F A C E) считалось блестящей находкой в области музыкальной педагогики. На самом деле это изобретение приносит музыкальному чтению больше вреда, чем пользы. И вот почему.

Построение слов и предложений с помощью букв, представляющих музыкаотные звуки, сталкивает две совершенно разные логики двух языков вместо того, чтобы наоборот делать их союзниками. Если в разговорной речи важным правилом выстраивания фраз (слов ) является определенная последовательность, которую нельзя нарушать, то в музыкальном языке таких ограничений нет, потому что музыкальные звуки свободно перемещаются в любом направлении.

Связывая каждый значок – ноту на нотном стане с начальной буквой определенной последовательности ( предложения или слова ), мы даем ученику точку опоры, основанную на логике развития **вербального** языка. Ложную точку опоры. Прочтение *Fine does boy good every* является для сознания человека бессмыслицей и наше восприятие отказывается ее воспринимать и запоминать. Поэтому при прочтении нотного текста мы не свободно перемещаемся от одной ноты к другой (fine boy does good every, every does good fine boy), а находимся на коротком поводке правильно построенной литературной фразы, из-за чего страдают и скорость и качество прочтения текста. А медленное прочтение текста мешает правильному восприятию музыки – искусства временнОго и тормозит развитие слуха, музыкальной памяти и музыкального мышления.

**Как система Золтана Кодая «убила» сольфеджио в странах с буквенной системы и лишило музыкальное образование точки опоры .**

«Перемещаемое До – это такой же нонсенс в музыкальной науке, как перемещаемое Эй в английском аллфавите, где каждая буква может назваться Эй.» Миша Стефанюк

.

Когда то давно венгерский композитор и преподаватель Золтан Кодай изобрел релятивную систему обучения пению. Целью такого изобретения было научить музыкально неграмотные народные массы петь в хоре, не тратя времени на разучивание нот. Кодай применил в обучении самую первую стадию музыкальной грамматики – стадию озвучивания, упростив ее тем, что заменил сотни нотных знаков на письме семью знаками руки дирижера. Весь мир музыки был как бы собран в простейшее соотношение семи ступеней лада. Эта система как нельзя лучше вписалась в хоровую практику людей, для которых музыкальное образование было недоступно.

К сожалению, изобретение Кодая, созданное с утилитарной целью – дать необразованным массам первоначальное представление о взаимоотношении 7 звуков музыкальной системы - было перенесено в музыкальные классы, которые отвечают за музыкальную грамотность детей, и невольно нанесло урон музыкальному образованию в целом. Закрепляя пение нот сольфеджио только за одним звукорядом, этот подход сделал невозможным пение сольфеджио во всех других тональностях, начинающихся не от «До». Объединие системы Кодая с системой сольфеджио в одно целое ничем не улучшило систему Кодая, которая с таким же успехом могла применять другие слоги для пропевания, но нанесло урон сольфеджио, урезав весь этот курс музыкального образования до одного уровня – стадии вокального пропевания семи нот.

Поэтому все другие тональности изучаются «всухую» исключительно с помощью буквенной системы без возможности пропевания музыки голосом.

У данной проблемы есть простое решение: отменить передвижное «До», взяв от системы Кодая самое главное - освоение лада с помощью ручных знаков. Можно и нужно начинать курс обучения лада с одной тональности – До мажор. Вполне оправданно сделать эту тональность точкой опоры для понимания взаимодействия ступеней в других тональностях.с помощью музыкального алфавита и музыкальной азбуки. Но пропевание музыки звуками сольфеджио во всех 24 тональностях мажора и минора должно быть необходимым условием обучения повсеместно и в любом возрасте.

Я написала слова «Музыкальный Алфавит» и «Музыкальная азбука» и тут же поймала себя на мысли, что, окончив музыкальную школу, музыкальное училище и консерваторию и преподавая музыку более 26 лет, я не часто встречала преподавателей, которые серьезно занимались обучением детей музыкальному алфавиту ни на Украине, ни в США.

**Это невероятно, но в музыкальных классах дети не изучают музыкального алфавита!**

Мы начинаем учить детей Алфавиту задолго до школы. В США даже есть специальная «Алфавитная» песенка, которую знает каждый малыш. Потом, как правило, мы подключаем зрительное запоминание каждой буквы по отдельности, связывая выученное звучание буквы с ее изображением. Затем мы учим детей, как составлять из букв слоги и слова, ну и только после этого наступает очередь грамматики или правил.

Когда же мы обучаем музыке, все построено шиворот навыворот : мы начинаем с грамматики и заучивания нот по одной, а Алфавит почему-то не учим никогда.

Давайте определимся, что такое Музыкальный Алфавит.

Музыкальный Алфавит – это последовательность звуков музыкальной системы, которую нужно уметь проговаривать голосом, а также фундаментальный этап музыкального чтения, естественная точка опоры для понимания системы соотношения музыкальных звуков на речевом и логическом уровне. Музыкальный Алфавит - это уже не просто речь человека, ибо содержит в себе фонетически – артикуляционный компонент логики музыкальной системы. И это еще не музыка, потому что не требует от голоса пропевания нот по высоте.

Знание Музыкального Алфавита – это основа музыкальной грамматики, в которой заложены все необходимые ресурсы для становления и развития музыкального слуха и голоса. В Музыкальном Алфавите заложен также ключ к пониманию соотношения нот в системе, чтения мелодий, интервалов и аккордов. Это также – необходимый ресурс к «добыванию» звуков из инструмента, потому что ни один музыкальный инструмент не обходится без организации звуков по порядку. Современная музыкальная педагогика старается «привязать» запоминание каждой ноты прежде всего к ее графическому расположению на той или иной линейке нотного стана, вне ее контекста. И это очень неразумный подход, потому что

* во первых каждая нота – это часть единого целого и находится в тесной логической взаимосвязи со всеми другими нотами системы. Вырывание одной ноты из общего контекста делает ее освоение неполным, потому что мы всегда воспринимаем музыку в системе. Так проигрывая каждую ноту учащийся не только должен точно знать ее название, пропевая голосом или внутренним слухом, но, следя за развитием на несколько шагов вперед, отдавать себе отчет в том, как будут называться последующие ноты, ведь от этого зависит понимание музыкальной логики в целом. Таким образом, **знание Музыкального Алфавита поможет понять логику музыкального языка**.
* во-вторых, все ноты Музыкального Алфавита находятся между собой в тесной графической связи. Поставленные по-порядку они представляют собой довольно стройную и симметричную систему, для понимания которой знание Музыкального Алфавита необходимо. **Знание Музыкального Алфавита поможет понять логику графического оформления музыкального языка – или музыкальной нотации**.
* В третьих, звуки Музыкального Алфавита подразумевают в своей организации мышечные закономерности его исполнения, а это помогает нашей координации не только определить направление движения, но и легко справляться с такими проблемами, как скачки мелодии, игра двойными нотами и аккорами. **Знание Музыкального Алфавита подготавливает мышцы человека к музыкальному прочтению**.
* В четвертых, слуховое запоминание артикуляции – один из самых устойчивых навыков человека, приобретенный от рождения. С помощью артикуляционной памяти ребенок выучился разговорной речи. И вычеркивать этот неоценимый опыт запоминания материала по слуху было бы просто глупо. (В моем классе часто дети со слабыми музыкальными данными очень эффективно запоминают наизусть музыкальные произведения, опираясь на артикуляционное запоминание системы. Это, в свою очередь, постепенно «вытягивает» развитие их музыклаьного слуха и памяти.) **Знание Музыкального Алфавита способствует развитию музыкальной памяти через артикуляцию**.

**Каким должен быть Музыкальный Алфавит?**

Музыкальный Алавит отличается от Алфавита тем, что он отражает логику музыкального языка. Многие думают, что это 7 нот по порядку: До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля и Си. Однако это не так, потому что

* во-первых, в музыке нет одного направления музыкального движения и Музыкальный Алфавит – это До Ре Ми Фа Соль Ля Си До Си Ля Соль Фа Ми Ре До
* во-вторых, потому что в музыке каждая из семи нот может являться первой и поэтому мы должны знать 7 Музыкальных последовательностей, а не одну и все эти последовательности в комплексе являются Музыкальным Алфавитом.

Таким образом, музыкальный Алфавит в музыке должен выглядеть так:

(Круг1)

До Ре Ми Фа Соль Ля Си До - До Си Ля Соль Фа Ми Ре До

Ре Ми Фа Соль Ля Си До Ре – Ре До Си Ля Соль Фа Ми Ре

Ми Фа Соль Ля Си До Ре Ми – Ми Ре До Си Ля Соль Фа Ми

Фа Соль Ля Си До Ре Ми Фа – Фа Ми Ре До Си Ля Соль Фа

Соль Ля Си До Ре Ми Фа Соль– Соль Фа Ми Ре До Си Ля Соль

Ля Си До Ре Ми Фа Соль Ля – Ля Соль Фа Ми Ре До Си Ля

Си До Ре Ми Фа Соль Ля Си – Си Ля Соль Фа Ми Ре До Си

Мне удается проговорить весь Круг от каждой ноты вперед и назад за 14 секунд и мои ученики любят устраивать соревнования на скороговорку Музыкального Алфавита, чтобы добиться такого же результата. В музыкальном прочтении громадное значение имеет скорость реакции, поэтому умение быстро проговаривать Музыкальный Алфавит – это насущная необходимость для приобретения навыка скоростного чтения нот с листа.

Музыкальная Азбука - совокупность нот, принятых в музыкальной письменности. При неисчислимом количестве комбинаций музыкальных звуков и интонаций, в музыкальной Азбуке можно вычленить основополагающие закономерности

1. Ноты могут располагаться через ступень и знание этих последовательностей должно основываться по такой схеме: (Круг2)

До Ми Соль Си Ре Фа Ля До – До Ля Фа Ре Си Соль Ми До

Ми Соль Си Ре Фа Ля До Ми – Ми До Ля Фа Ре Си Соль Ми

Соль Си Ре Фа Ля До Ми Соль – Соль Ми До Ля Фа Ре Си Соль

Си Ре Фа Ля До Ми Соль Си– Си Соль Ми До Ля Фа Ре Си

Ре Фа Ля До Ми Соль Си Ре – Ре Си Соль Ми До Ля Фа Ре

Фа Ля До Ми Соль Си Ре Фа – Фа Ре Си Соль Ми До Ля Фа

Ля До Ми Соль Си Ре Фа Ля – Ля Фа Ре Си Соль Ми До Ля Фа

Последовательности через ступень помогут учащимся в прочтении нотного стана, в котором как известно, все ноты располагаются либо на линейках, либо между линейками. Также эти последовательности помогут значительно ускорить прочтение трезвучий и септаккордов в музыкальном тексте.

1. Ноты могут располагаться через 2 ступени и знание этих последствий необходимо для умения читать скачкообразные мелодии, обращения аккордов, а также запомнить «кварто-квинтовый» круг тональностей вместе с расположением бемолей и диезов. (Круг 3)

До Фа Си Ми Ля Ре Соль До – До Соль Ре Ля Ми Си Фа До

Фа Си Ми Ля Ре Соль До Фа – Фа До Соль Ре Ля Ми Си Фа

Си Ми Ля Ре Соль До Фа Си – Си Фа До Соль Ре Ля Ми Си

Ми Ля Ре Соль До Фа Си Ми – Ми Си Фа До Соль Ре Ля Ми

Ля Ре Соль До Фа Си Ми Ля – Ля Ми Си Фа До Соль Ре Ля

Ре Соль До Фа Си Ми Ля Ре – Ре Ля Ми Си Фа До Соль Ре

Соль До Фа Си Ми Ля Ре Соль – Соль Ре Ля Ми Си Фа До Соль

1. Все остальные сочетания звуков являются производными от уже сложившихся последовательностей или их обращениями.

Как видите, простое запоминание Музыкального Алфавита вне его пропевания может стать важной точкой опоры как в развитии музыкального голоса и слуха, так и в зрительном прочтении нот с листа, а также и в осноении теории музыки. В знании Музыкального Алфавита, как в маленьком зернышке заложена вся музыкальная система, без которой невозможно фундаментальное изучение музыкального языка. Музыкальный Алфавит нужно знать, как таблицу умножения и уметь проговорить от любой ступени в очень быстром темпе.

Разучивание Музыкального Алфавита можно проводить в виде увлекательной игры – выкладывать в виде карточек на полу, составлять в виде тетриса с помощью компьютерной графики, пропевать в стиле РЭП под ритмический аккомпанемент электронного фортепиано или метронома. Как результат, дети должны назвать любую ноту от данной вами вверх или вниз, поступенно, через ступень или две ступени в быстром темпе.

Знание Музыкального Алфавита поставит восприятие музыкальных звуков на прочную основу человеческой речи, постепенно приучая его не просто слышать музыкальные звуки, но и угадывать их «имена». Тогда звуки, которые мы слышим, постепенно начнут «декодироваться» в их названия и графические образы – ноты, которые можно пропеть, проиграть и записать по слуху.

**Как незнание музыкального Алфавита мешает развитию чтения нот и координации рук.**

Знание последовательности музыкальных звуков в любом направлении, поступенно, через ступень и через две ступени является основой для музыкального развитии человека. Прочтение музыкальных звуков основывается на понимании их организации в системе и знание этой системы так же необходимо, как необходимо умение читать по слогам в обучении чтению или знание таблицы умножения в обучении математике.

Обучение последовательности музыкальной звуков с помощью артикуляции делает речь человека точкой опоры в понимании мира музыкальных звуков. Закрепляя за каждым звуком фонетическое имя, мы опираемся на речь и артикуляцию, чтобы «поднять» новый пласт информции - звуко-высотных соотношений звуков. Проще говоря, сначала мы должны запомнить имена звуков. Исполняя их голосом и-или проигрывая на инструменте, мы «наращиваем» к уже имеющейся информации «недостающее» звено – их абсолютную высоту.

Выучив последовательность названий звуков в прямом и обратном движении и усвоив его поступенно, через ступень и через две ступени, мы смотрим на нотный стан совершенно другими глазами. Он представляется нам не как масса разрозненных нотных значков, каждый из которых необходимо заучить по отдельности в зависимости от расположения на линейке или между линейками, но как общая система, в которой каждую ноту можно легко найти, опираясь на знание простых правил этой системы. Знание музыкального алфавита в прямом и обратном движении позволяет восприятию находить каждой ноте ее фонетический эквивалент в считанные доли секунды, независимо от направления движения музыки или того, движется ли мелодия плавно или скачкообразно.

Это чрезвычайно комфортно для восприятия человека, так же комфортно, как и проживание в собственном доме, где даже в потемках знаешь, где находится каждый предмет. Знание системы расположения музыкальных звуков в комплексе – это единственный путь приобретения свободы в прочтении музыкальной грамоты, дающий учащемуся фундаментальное понимание «как все устроено» с помощью закрепления этого знания голосом и постепенного превращения его в часть музыкального сознания.

Особенно важно знать музыкальный алфавит при игре на фортепиано. Вне системы последовательностей звуков клавиши инструмента превращаются в «непознанное пространство», общение с которым несет элемент «опасности» и непредсказуемости. Я помню это ощущение напряжения и внутреннего страха нажать не ту клавишу, которое мешало мне не только чувствовать себя свободно, но и думать о музыке вообще. Многим из вас это покажется преувеличением, но вдумайтесь в мои слова: страх сделать неверный шаг сковывает движения человека. Игра на фортепиано – это взаимодействие наших пальцев со звучащим пространством, поделенным на небольшие равные отрезки. Страх «не туда попасть» и есть – самая главная причина зажатости рук. Пространство будет «завоеванным» только в том случае, когда точно знаешь, где ты находишься и что тебя окружает.

Фонетическое запоминание музыкльного Алфавита также помогает начинающему соединить название звука с его звучанием в абсолютной высоте. Проигрывая клавищу за клавишей при одновременном пропевании звуков голосом, мы соединяем речевое восприятие музыкального звука с его высотой и развиваем одновременно и голос, и слух.

Как правило, многие профессиональные музыканты, играя много музыки и упражнений, в особенности гамм, изучая гармонию и сольфеджио постепенно приходят к знанию музыкального Алфавита. Однако, мне кажется именно с этого следует начинать музыкальное обучение, тогда больше людей поймут, как устроена музыкальная система и научатся музыкальному языку.

**ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА – КОЛЫБЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА**

«Человеческая гортань также воспринимает звуки, как и слух человека» Д.Е. Огороднов

**Вначале было слово…**

Речь была и остается главным условием и способом осуществления мышления человека. Называя вещи и явления своими именами, мы учимся мыслить. Проговаривая то или иное слово, мы не просто «пробуем на вкус» его суть, но и делаем его частью нашего сознания. Гортань человека – это один из самых важных органов восприятия. «Как вас зовут?» - спрашиваем мы незнакомца при встрече, и чтобы запомнить это имя мы повторяем его вслух. Для запоминания все на свете должно иметь свое имя и быть озвучено (проговорено) нами. Вначале было слово, с него началось мышление. Будучи маленькими, мы постоянно говорим вслух, чтобы услышать собственный голос и определить, насколько точно он иммитирует голос матери. Потом мы говорим «громко про себя» – то есть в уме пытаемся формулировать мысли. И только потом учимся мыслить на уровне неуловимых образов.

Речь родилась из гортани человека, а потом из речи стал вырисовываться музыкальный язык. Это случилось так: сначала человек научился составлять слова из согласных и гласных, причем согласные сразу стали носителями смысла речи, а гласные – его эмоциональной или если хотите музыкальной стороной.

Вы сами можете убедиться в правдивости моих слов, проведя такой эксперимент: попробуйте написать любое предложение без гласных букв

**Свсм н тк т слжн – чтть бз глснх.**

а потом без согласных

**ое е а о о о и а е о а ы**

Как видите, о смысле слов в первой строчке можно догадаться по согласным звукам, но смысл сказанного по гласным во второй строчке понять совершенно невозможно!

Гласные в речи служат для связи согласных и удобства произношения слов с помощью воздушной волны, образующейся в гортани, а также помогают человеку отразить в речи ее мелодику, эмоции и чувства. Диапазон «мелодий» гласных в разговорной речи очень небольшой, чтобы гортань не уставала, а также потому, что давать звукам речи точную высоту не имеет большого смысла. Дело в том, что носителем «кода» или смысла звучания слова являются согласные звуки - они служат достаточно хорошим ориентиром для различения словосочетаний и помогают отличить одно слово от другого.

Музыка родилась от распевания гласных звуков разговорной речи. Она появилась тогда, когда наделила их новым качествами – определенной высотой и длительностью. Зачем людям понадобилось петь? По этому поводу существует множество теорий: кто-то считает, что пение придумали охотники, которые устраивали переклички голосом, охотясь, скажем, за мамонтами, другие думают, что распевание гласных возникло при собирании кореньев с целью не забрести на опасное от племени расстостояние, третьи считают, что музыка возникла от эмоционального выражания состояния аффекта. Я думаю, что скорее всего музыкальное исполнение гласных появилось от желания человека чувствовать себя не таким одиноким и слабым перед лицом окружающего его мира. Только музыкальный звук – звук определенной высоты способен объединить голоса разных людей в одно целое, а последовательность этих звуков может быть всеми выучена и повторена в унисон, что немаловажно для чувства слияния с другими, осознания человека как части чего то более значимого и большого.

**Откуда берутся гудошники и как с ними бороться.**

Известный профессор психологии Московского университета А.Н. Леонтьев написал множество научных работ о специфике восприятия речи и музыкальных звуков. Одно из его открытий относится к разгадке проблемы «музыкально бездарных» людей и причине неумения некоторых слышать звуки по их высоте. По утверждению ученого, мы воспринимаем речь на темброво – артикуляционном уровне. Причем под «тембровостью» ученый подразумевает не окраску голоса говорящего – поющего, а окраску гласных звуков. Оказывается, наше восприятие «приписывает» гласным высоту звучания. Так, если спеть на одной высоте буквы «У» и «И», восприятие многих из нас отнесет «У» к более низкому тону, чем «И». Каждый ребенок в первую очередь развивает «речевой слух», потому что первое, чему он учится – это говорить. Развитие же музыкального слуха во многом зависит от окружения и обстоятельств.

Впервые мысль о том, что музыкальный слух – дар не врожденный, а приобретенный, я обнаружила, читая книгу Масару Ибуку «После трех уже поздно»: «Ребенок, воспитанный мамой, у которой нет музыкального слуха, тоже вырастет без слуха. – написал известный всему миру основатель фирмы «Сони» Он утверждает, что плохой слух не заложен генетически, хотя этот недостаток и может передаваться от родителей к детям.

«Предположим, что у мамы нет слуха, - пишет Ибуку , - а ребенок каждый день слушает ее колыбельную песенку с совершенно неправильной мелодией. Он запомнит эту мелодию и, используя ее как образец, тоже будет петь неправильно. А когда мама это услышит, она скажет, что у ее ребенка слуха нет и вообще слух – это божий дар. Если бы Моцарта и Бетховена воспитывали такие мамы, плохой слух был бы им гарантирован.»

Вначале мысль Ибуку показалась мне несколько категоричной и не подтвержденной никакими научными исследованиями. Правда, еще обучаясь в бывшем СССР я знала об известный преподавателях музыки и хора, которые с помощью специальных вокальных упражнений развивали слух и голос самых безнадежных учащихся . Таким из «волшебников» своего дела является Дмитрий Ерофеевич Огороднов – московский преподаватель хоровик.

Однажды Огороднов провел интересный эксперимент в московской школе-интернате №42. Вот что об этом пишет «очевидец» событий – автор статьи об Огороднове С. Козырев «Еще совсем недавно все его ученики были самые что ни на есть настоящие "гудошники", фальшивили страшно, ну а петь в хоре и со сцены даже не помышляли. Этому обстоятельству Огороднов был даже рад - для "чистоты эксперимента" совсем неплохо. Тем показательнее оказался результат. В интернате теперь есть хор.»

Показательно, что в работе с учениками Огороднов опирается прежде всего на работу с гласными звуками. Вот как это описывается в статье Козырева:

«Удивительны эти превращения, но еще более невероятна метода Дмитрия Ерофеевича. Чтобы научить связки работать правильно, ребята сначала поют звук "у", дирижируя себе по необычной схеме, нарисованной на листке. Это даже не учеба, а игра в звуки. Он так и называет эти замысловатые вензеля с ромашками - алгоритм постановки голоса. Программа уроков построена на двух-трех привычных ребятам нотах, на которых у них строится речь. В них, как в зерне, заложены все их будущие голоса. После чего и развивается и "ставится" голос, обнаруживается музыкальный слух у самых безнадежных учеников. А вот памятка к алгоритму: "Голос - не звук, а души выраженье, выражай ее свободно, непринужденно... Песню не "разучивай", а вокально озвучивай". Были у него ученики, которых не принимали даже в музыкальную школу. Сейчас многие из них учатся в консерватории, в институте культуры.»

## Почему китайских детей так легко учить музыквльному языку

Одним из самых важный выводов, к которому приходит в своей музыкальной практтике Огороднов, перекликается с результатами опытов русских психологов Московского университета: голос не только орган воспроизведения, но и восприятия. Поставив чувствительные приборы на артикулярный аппарат человека, группа психологов Московского университета во главе с профессором А.Н. Леонтьевым обнаружила биоэлектрическую активность при его слушании музыки, даже если при этом голосовые связки не работали. Это явилось подтверждением теории Огороднова, что человеческая гортань также воспринимает звуки, как и слух человека

Большинство языков народов мира основываются на именно «темброво – артикуляционном» восприятии речи» - то есть на распознании гласных и согласных, а не на определении звуко-высотной частоты голоса. Исключение составляет несколько языков Востока таких, как вьетнамский и китайский , в которых звуко-высотность является составной частью речи. Ученые Московуского университета параллельно с английскими учеными определили, что почти третья часть людей, язык которых «темброво-артикуляционный» , а если быть совершенно точной – 30 процентов населения – не развивают в себе способности распознавать музыкальные звуки по их высоте. Это значит, что они воспринимают музыку на «темброво-артикуляционном» уровне, как и речь. Эти люди не способны петь и они «гудят» голосом, проговаривая мелодии, как они привыкли проговаривать фразы.

Народности же, в которых язык «певучее» и требует распознания не только гласных, но и высоты тона, отличаются тонким звуко-высотным слухом и наделены «музыкальностью» в 100 случаях из ста. Не случайно, в моем музыкальном классе, учащиеся вьетнамского и китайского происхождения, родители которых не потеряли языка и передали хотя бы часть его детям, являются самыми способными к обучению музыке. Их слух натренирован различать высоту звуков от рождения.

Известный русский психолог А.Н. Леонтьев выдвинул гипотезу, что развитие речевого слуха "забивает" развитие звуковысотного тем, что позволяет легко компенсировать его по косвенным путям: опознавать мелодию и даже воспроизводить, правда, очень несовершенно. Он с группой ученых провел довольно любопытный эксперимент: отобрав самых «глухих» к музыкальным звукам людей, он развил у них порог чувствительности к звукам разной высоты . путем вокальных упражнений, согласно которым надо было подстраивать свой голос под заданную высоту.

«Результаты были удивительными, для меня неожиданными. – пишет Леонтьев - После чрезвычайно короткого времени - это занимало при обычной частоте экспериментов с каждым отдельным испытуемым, наверное, три раза в неделю, около получаса чистой работы, мы это получали в течение десяти-пятнадцати дней - представьте, стремительное падение порогов, то есть стремительное повышение чувствительности ( или способности различать музыкальные звуки по их высоте – развитие музыкального слуха).

Таким образом, голос человека является не только органом восприятия музыкальных звуков, но также и необходимым инструментом для развития музыкального слуха. Развивая голос человека с помощью музыкального инструмента, мы можем бесконечно совершенствовать способность учащихся распознавать звуки в их абсолютной высоте, а также в ладовом соотношении к друг другу. Без этого умения невозможно формирование музыкальной памяти и музыкального мышления.

Для формирования навыков слышания звуков, как элементов музыкальной речи, начинающим необходимо петь музыкальные произведения по нотам с помощью сольфеджио и использовать ранее изученное знание музыкального алфавита и музыкальной азбуки как точку опоры в процессе развития вокального аппарата.

Развитие голоса с помощью пропевания различных песен словами, а не звуками сольфеджио, не способствует формированию и развитию музыкальной грамотности, так как не закрепляет за звуками постоянных артикуляционных «имен» и не способствует закреплению связи между воспринимаемыми звуками и соответствующими им нотными знаками. Пение сольфеджио помогает учащимся «поднять» новый пласт музыкальной информации от артикуляционного восприятия звуков к пониманию их высотных соотношений и ладовых закономерностей с помощью голоса, а затем внутреннего музыкального слуха. Без этого фундаментального этапа обучения музыкальное образование детей является неполноценным и малоэффективным, как ульи пчел в безжизненных скалах.

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ЗРЕНИЕ**

**Нужны ли «этюды для глаз»**

До сих пор считалось, что для музыкального обучения достаточно знания теории ( в которую входит запоминание нот по одной на Нотном стане) и некоторого развития координации, чтобы человек сел – и заиграл по нотам. Однако, как показала практика, этих навыков явно недостаточно, потому что громадную часть работы во время музыкального чтения выполняет зрение. По какой-то невероятному недоразумению в течение многих лет зрительным упражнениям на прочтение нотного текста музыкальная педагогика не уделяла совершенно никакого внимания. Эта часть музыкального образования была пущена на самотек и поэтому способность «схватывать» взглядом нотную запись, моментально отделять главное от второстепенного и прочитывать его в мгновение ока считается одним из самых невероятных «подвигов», на который способны только исключительно талантливые музыканты.

На самом деле «секреты мастерства» молниеносного прочтения не так уж сложно понять и передать начинающим с самого раннего возраста. Для этого любому учителю музыки необходимо совершить громадное усилие над собой только в одной области – области собс твенных привычек и предрассудков - и заставить себя увидеть Нотный стан глазами человека, который впервые пришел заниматься музыкой и этот Нотный стан видит в первый раз в своей жизни. Когда мне удалось это сделать, такие близкие и «родные» восприятию линейки и ноты на них показались совсем не такими уж дружественными и понятными. Я увидела, что в графике нотного письма имеется множество «подводных камней», которые могут потопить не один неопытный «корабль».

Работая с учениками, мне пришлось постепенно приспосабливать Нотоносец к их пониманию и прочтению. Развитие некоторых зрительных навыков нуждалось в элементарных упражнениях и мне пришлось придумывать специальные карточки, компьютерные игры и постеры для тренировки глаз моих учеников на различение специфических элементов нотной графики.

Самыми важными проблемами при графичесоком прочтении нот являются, на мой взгляд:

1. Неспособность отличить поступенного движения от скачков через ступень – или мгновенная дифференциация нот на линейках и между ними.
2. Немедленное определение, где какая линейка и какой промежуток между линейками. Лично я в детстве постоянно путала, к примеру, ноты на вторых и третьих линейках и промежутки между второй и третьей и третьей и четвертой линейками в обеих ключах.
3. Путаница между «право-лево ( клавиши) и верх-низ ( ноты). Мелодия идет вверх, значит надо играть направо и наоборот. До тех пор пока навык право – верх, лево – низ не сформировался, чтение нотного текста весьма затруднительно.
4. Координация правой и левой руки при считывании двух ключей одновременно.
5. Количество пропущенных ступеней между нотами ( клавишами) или способность считывать скачки в мелодии и сложные аккорды на мышечном уровне. Я бы назвала этот участок работы музыкальным глазомером.

Для того, чтобы помочь моим маленьким ученикам справиться с трудностями графического прочтения Нотного Стана, мне пришлось обратиться к помощи дополнительной графики, а именно – цветовой и образной трансформации нотного стана с целью помочь взгляду начинающего увидеть графические особенности нотного текста. Для этого я сначала придумала специальные карточки и письменные упражнения, а потом – компьютерные игры, в которых с помощью интерактивной анимации нам удалось развивать музыкальное зрение наших учеников.

Однако когда моя программа была опубликована, я столкнулась с некоторым непониманием моих коллег, для которых мои графические открытия не явились ничем иным, как еще «одной шарлатанской попыткой раскрасить ноты и клавиши». Действительно, использование вспомогательной графики часто применялось на уроках музыки, однако ни один из этих подходов не оказался достаточно эффективным и повсеместно популярным в музыкальной педагогике. Для того, чтобы «раскрасить клавиши и ноты» не достаточно одной веры в то, что визуальные образы могут помочь понять абстрактные понятия и мир звуков. Нужно хорошо осознавать, как именно это происходит и в чем заключается природа воздействия графических образов на восприятие человека, чтобы сделать ее точкой опоры в обучении, а не «пятым колесом в телеге», как на самом деле происходит в большинстве случаев.

**Как использование элементов графики может стать «пятым колесом в телеге» и что сделать, чтобы этого не произошло**

-- Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти?- спросила Алиса

-- А куда ты хочешь попасть? -- ответил Кот. « Алиса в стране чудес»

Какие картинки учат музыке, а какие нет

Зная о любви десткого восприятия к ярким цветам и забавным картинкам, многие преподаватели музыки используют краски и образы на своих уроках с целью сделать обучение интереснее и красочнее и это совершенно понятное и оправданное стремление.

Давайте вспомним, что в этой книге мы говорим об обучении детей музыкальному языку, а не о языку о музыке. В связи с этим придется разделить использование музыкальной графики на две категории: *иллюстративную графику* и *обучающую.*. Первый вид графики помогает сделать «цветными» и «красочными» сведения О музыке, второй – пытается помочь овладеть музыкальной грамматикой и речью.

Использование сказочных образов и картинок на уроках о музыке, рисование под слушание музыки, раскрашивание клавиш и нотного стана с целью «порадовать глаз» – это попытки преподавателей заполнить время урока О музыке и сделать его более интересным. Без непосредственного погружения в мир звуков на правах не обозревателя, а «участника событий», без музицирования, пения по нотам, чтения нотной литературы, развития музыкального мышления никакая, даже самая изобретательная графика не способна поддерживать живой и неподдельный интерес ученика к музыкальному языку. Именно поэтому даже самые яркие цвета и веселые картинки не способны пробудить в детях любви к музыке так, как пара простых, но освоенных навыков игры на инструменте.

К примеру, сотни картинок и комиксов, мульфиломов и кинофильмов и рассказов о том, каким замечательным может быть финнский язык с фрагментарными отрывками финской речи не в состоянии заставить слушателей и зрителей по-настоящему полюбить финнский язык. Я по себе знаю: в моей семье папина родня вся была финноговорящая и я наслушалась разговоров о красоте Финляндии и часто присутствовала при общении моих родных на этом языке, не понимая ни слова. Язык не стал мне ни понятнее, ни доступнее, потому что никто не учил меня говорить на нем и в любимые я его записать поэтому никак не могу. Совсем не то с русским, украинским и английским, на которых я могу общаться, ощущать их красоту и уникальность.

Однако вернемся к средствам вспомогательной компьютерной графики.

Множество компьютерных программ обучения о музыке стараются привлечь как можно больше красочной графики и разнообразия в подаче материала, но оставляют неизменными прежние неработающие традиционные методы. В таком случае праздничные картинки и яркие краски напоминают мне сладкие сиропчики, которые добавляют в детские лекарства, чтобы дети их не выплевывали.

То же можно сказать и о неработающих «традиционных» методах обучения музыке, игнорирующих вокальную природу развития слуха. Так, можно сочинить книжку увлекательных приключений нотных знаков и придумать самые остроумные имена ее героям, используя буквенные обозначения нот в основе системы и все усилия художников и дизайнеров будут потрачены впустую. Чуда не произойдет – картинки и образы не смогут компенсировать главного недостатка буквенного обозначения звуков – не поможет восприятию музыки с помощью гортани.

«Озвучивание» названий нот с помощью рисунка – распространенный прием множества преподавателей музыки. Картинки в этом случае могут быть не только посредниками между нотой и голосом человека, но также между голосом и инструментом, способным производить звук в его абсолютной высоте. Так, если картинку поместить на клавишу фортепиано, то звучание фортепиано поможет голосу найти высоту звучащей ноты, а если поместить ее у ноты, то графика станет связыющим звеном между голосом, абстрактным знаком и точной высотой звука. Таким образом, картинка с изображением ноты может стать точкой опоры в музыкальном прочтении нотного текста между графикой нотного значка и его фонетическим звучанием.

В таком случае применение образа в музыкальной графике может связать в одну систему слуховое, мышечное, зрительное и абстрактное восприятие музыкального звука и стать точкой опоры в развитии музыкального мышления. Это – яркий пример действенной обучающей музыкальной графики, которая помогает учить эффективно любого человека независимо от яркости его музыкального дарования.

**Цветное кодирование графики или звука? Вот в чем вопрос…**

Если мы используем на уроках музыки цвет или образ , он должен нести в себе какую-то важную часть информации, акцентирующую зрительное внимание начинающего на понимание традиционного нотного текста Графика нотного стана и вспомогательная (обучательная) графика с целью что-то объяснить в музыкальном письме обращаются к зрительному восприятию начинающего, поэтому их задача дополнять друг друга а не бороться за первенство, не «толкаться локтями» и не «перебивать друг друга». В связи с этим вспоминается такая история из прошлого.

Однажды одна моя коллега на Украине гордо заявила мне, что у нее в классе дети пишут музыкальные диктанты цветными карандашами – она учит их цветному восприятию музыки. Так, каждой из семи нот звукоряда она дает определенный цвет и нужно каждую ноту писать отдельным карандашом. Дети приносят на урок цветные карандаши, кладут их перед собой и во время музыкального диктанта они должны не только определить, какая нота звучит, но и какого эта нота цвета, взять соответствующий карандаш и написать ее.

Когда я представила себе, что творится в сознании учеников при этом «новаторском» подходе к обучению музыкальному языку, у меня … закружилась голова. Цвет и звук за редчайшим исключением не имеют для нашего восприятия точек соприкосновения. Я читала немало околонаучных статей о «подсознательном» восприятии звука в цветовой гамме, но ни один автор не нашел единственно правильных эквивалентов каждого звука конкретному цвету. История музыки упоминает о нескольких композиторах, наделенных «цветным восприятием звука», таких, к примеру, как Скрябин и Римский –Корсаков. Но и у них ассоциации не совпадают полностью. Само по себе различение звуков по их высоте и месте в ладу является сложным процессом, за который отвечают слух и голос человека. Но попытка использовать цвет в качестве точки опоры в понимании звука не помогает восприятию, а ставит его в тупик. Поиски прямых ассоциаций «звук – цвет» – это поиски черной кошки в темной комнате, когда ее там нет. Попытки восприятия искать хоть какую-то связь между одним и другим совершенно бесплодны.

Многие преподаватели – новаторы и изобретатели совершили большое количество попыток кодирования каждой ступени звукоряда разным цветом и привязывании этих цветов между клавишами и нотным станом. Такой подход, однако, мало способствовал эффективности обучения.

* Во-первых, потому, что само по себе запоминание семи различных цветов, закрепленное за каждой нотой – клавишей является дополнительной нагрузкой для памяти человека. Согласно законам восприятия обучающийся мгновенно способен оперировать максимум двумя - тремя новыми объектами или цветами ( не случайно пульт управления компьютерными играми содержит как правило не более 2-х кнопок)
* Во-вторых, потому, что в восприятии человека не существует никакой связи между звуком и цветом и попытки объединения одного и другого вносит в процесс обучения нагромождает сложности, а не облегчает их.

Пытаться объяснить звук с помощью цвета это все равно что переводить незнакомый вам, скажем, китайский язык на еще менее знакомый язык свахили.

Традиционный нотный стан так же понятен новичку в музыке как роман «Война и мир» первокласснику.

Это не значит, что цвет и образ в музыкальном обучении нужно отменить за ненадобностью. Краску и образ с музыкальной грамматикой связывает общий язык - язык графики. Нотоносец и ноты на нем для зрительного восприятия человека являются совершенно новой информацией, в то время как краски и образы давно им усвоены. Поэтому использование красок и картинок должны стать точкой опоры зрительному восприятию нотного текста.

Основные трудности при чтении нот на нотоносце связаны с совершенно новой системой подачи графического материала. Для преподавателя, имеющего дело с нотоносцем на протяжении всей жизни, трудно понять, как видит эту систему «человек с улицы», как работает его восприятие и на что оно пытается опереться. Тем не менее зрительное восприятие начинающего первым делом ищет аналогов нотному стану в уже полученном опыте восприятия текстов языка. Большинство начинающих думает, что нотный стан, это та же «книга» для звуков и запись в нем строится по тем же графическим правилам. Но это не так!

Каждая буква алфавита графически индивидуальна, поэтому запоминание букв строится на сравнении и контрасте. Ноты же представлены в виде одинаковых кружков и похожи друг на друга как близнецы**.**

Восприятие пытается найти точку опоры, чтобы понять, как можно различить одну ноту от другой и первое что бросается в глаза новичку - это разная окраска нот - одни ноты являются «белыми» – или пустыми внутри (целые и половинные), а другие закрашенными «черными» (восьмые, четвертные, шестнадцатые). Потом взгляд замечает еще одно «существенное» различие: одни ноты – с « хвостиками», а другие нет. На основе этого, восприятие делает ложное предположение: эти кружочки отличаются друг от друга по цвету и по хвостикам – следует сфокусировать прочтение в первую очередь на этом.

На самом деле самые яркие графические отличия нот имеют отношение к их длительностям, а не к их расположению на нотном стане, связанному с высотой звучания. Но графика отражения ритма в нотной записи является более яркой и запоминающейся, чем графика отражения высоты звучания,

потому что нота на линейке и нота между линейкой почти ничем друг от друга не отличается , разве что еле заметной тоненькой полоской посередине. Даже для взрослого человека, который уже прочитал много книг и глаза которого привыкли к буквенной графике такая разница является еле заметной, не говоря уже о ребенке.

Умение разделить ноты по их высоте в обучении должно идти впереди умения их организовать ритмически. Такова природа развития человеческой координации. (\*Так, при исполнении музыки с помощью инструмента или горлоса, обучающийся проходит следующие стадии развития:

- Вначале учащийся должен научиться извлекать звуки в той последовательности, которой требует от него музыкальный текст - координация

- Потом он его организовывает ритмически – ритмическая организация

* Потом он старается следовать установленному пульсу музыки и играть без остановок – метрическая организация
* Период шлифования – исполнительство)\*

Но графическое оформление нотного текста как бы мешает зрительному восприятию начинающего сосредоточиться на первостепенном (высота звуков), отвлекая восприятие на пока несущественные детали (ритмическое оформление). Ритмическая графика «кричит» на нотоносце и «машет» контрастными цветами и флажками восьмых и шестнадцатых, высотная же графика еле заметна и воспринимается как строчки в книге, расположенные «по пять».

Для того чтобы опорой в зрительном восприятии нот стала именно их высота, можно применить цвет в качестве воздействия на зрение человека. Близко стоящие к друг другу нотные кружочки на линейке и между немедленно приобретут контрастность благодаря цветовому коду.

Сколько цветов нужно использовать для облегчения графической дифференциации нот по их высоте? Это вопрос принципиальный и основывается он на том, о чем цвет должен предупредить восприятие человека. Я видела разные подходы в цветовых кодировках нот. Все они пытались с помощью цвета отразить разность музыкальных звуков по высоте. Как я уже писала ранее, это – тупиковый подход, который только запутывает восприятие человека. «Велосипед уже изобретен» – и это нотоносец. Цвет должен помочь графике нотного стана стать понятной зрительному восприятию, а не работать против него, пытаясь «объяснить» звук..

**Развитие музыкального глазомера.**

Все ноты на нотоносце графически разнятся по одному простейшему признаку – ноты на линейках и ноты между ними. По какому-то странному недоразумению ни одна из известных мне методик не содержит упражнений, которые бы нацеливали глаз начинающего на определение разницы между ними на лету!. Музыканты, свободно читающие ноты с листа, в первую очередь видят считывают ноты по их расположению на линейках и между ними. Так, например если они видят шесть нот между линейками подряд, никому из них не приходит в голову вычислять название каждой ноты. Рука автоматически берет аккорд через одну клавишу. Или например сочетание двух нот на линейке и между линейками подразумевает мышечную реакцию руки на «пропускание» четного количества клавиш, а сочетание однородных нот – нечетной

Пример

Профессиональное чтение нот должно опираться на графический рисунок текста, который считывается глазами буквально на подсознательном уровне. Но для этого тренировкой зрения ученика надо заниматься в самом начале обучения, чтобы сделать зрение – точкой опоры в видении музыкального текста. До сих пор этот навык складывается «сам по себе», если складывается вообще. Часто можно видеть грустную картину, как пытаясь сыграть новое произведение «с листа», ученик буквально «сидит» на каждом аккорде, пытаясь прочесть каждую ноту по отдельности и потом найти соответствующие клавиши на инструменте. Это убивает саму суть музыкального чтения, которое должно происходить в хорошем темпе, достаточном для понимания музыкальной мысли по аналогии с чтением книг.

Решение проблемы графического прочтения в принципе очень просто и меня удивляет, почему оно было не придумано до сих пор. Достаточно двух контрастых цветов, чтобы дать зрительному восприятию начинающего необходимую точку опоры. Поскольку для большинства людей (за исключением дальтоников) восприятие цветов является прочно усвоенным навыком, то этот прием помогает сосредоточить внимаие именно на разнице между нотами, расположенными на и между линейками.

Опираясь на образнную ассоциацию: линейки - «твердь» и промежутки между ними - «воздух», я раскрасила ноты на линейках красным и отнесла их к группе «девочек», а ноты между линейками стали голубыми и получили название «мальчиков». \*Начиная с 2-3 летнего возраста дети уже понимают разницу между полами и разделение мира на мальчиков и девочек для них естественно и понятно ( в то время как различные цвета в этом возрасте только начинает совершенствоваться). Эта ассоциация «цепляет» и дети быстро откликаются на нее.\* Самое важное, что с первых шагов начинающие получают важную установку для зрительного восприятия – установку на дифференциацию нот по их расположению на нотном стане. Впоследствии это решение станет хорошей визуальной точкой опоры при разучивании интервалов и аккордов.

Также в понимании разницы интервалов между нотами и развитию «музыкального глазомера» помогают специальные карточки, которые тренируют зрение начинающих на немедленное различение нот на линейках и между ними и определение количества пропушенных ступеней.

Иллюстрация

Тренировка музыкального зрения человека на охват линеек и пространств между ними, как единиц музыкального отсчета является чрезвычайно важным в развитии музыкального чтения. Но для того, чтобы понять, как это важно, преподаватель музыки должен понимать, как воспринимает нотные строчки неподготовленный взгляд его ученика.

**Музыкальные строчки как шпионская шифровка для неподготовленного сознания.**

Строчки книг располагаются параллельно, как и строчки нотоносца, что вносит некоторую сумятицу в восприятие человека, который пытается понять логику музыкальной записи, отождлествляя ее с логикой располложения строчек в тексте.

Однако графически в книжном письме междустрочье – это пустое пространство для зрительного разделения одной линии от другой, а в нотной грамоте – это такое же «поле боя», только белого цвета, как на шахматной доске. Кроме того, при чтении книги глаза должны фокусироваться на одной строчке текста, а при чтении нотной грамоте на… как минимум 11 (5 линеек и пространства между ними).

Традиционная нотная графика представляет «черное поле» в виде тоненьких линий, а «белое» – в виде большого пространства между ними, что может настраивать восприятие на ложные предположения. Ученик может воспринимать тонкие полоски как нечто важное, как строчки письма ( ноты на них выглядят выпуклее, следовательно более значимее), а промежутки – второстепенными ( междустрочье). И это – совсем не та информация, которую мы хотели бы закрепить в наших учениках.

Равнозначность дорожек для записи равнозначных нот, отражающих равнозначные звуки можно подчеркнуть посредством графики, расширив на начальном этапе «черное» поле до ширины «белого». Это графически выровняет значимость обеих дорожек и поможет зрительному восприятию начинающего понять логику изображения звуков на письме как равнозначных единиц, отличающихся по высоте.

Детское мышление конкретно. Для того, чтобы ребенок понял, что 1+1=2 ему нужно взять палочки по одной и пересчитать их. Для того, чтобы понять, что тонкая черная полоска и широкая белая – это одинаковые единицы, он должен это увидеть собственными глазами и потрогать руками.

Клавиши инструмента становятся тем самым продолжением линеек и пространств между ними, которые можно «потрогать» и пропеть голосом. Так, с помощью простого графического приема – расширения линеек на нотном стане – мы помогаем ребенку

1. понять логику расположения нот на линейках и между ними и развить восприятие линеек и пространств между ними как равнозначных единиц
2. получить первые зрительные представления об интервалах
3. сделать обучение музыкальной грамоте конкретным или основанным на мышечном прикосновении к нотному стану с помощью клавиш
4. развить музыкальных глазомер, с помощью которого чтение музыки развивается значительно более эффективно
5. помочь понять, как размещается на Нотном Стане Музыкальный Алфавит

## Как Нотный стан может стать точкой опоры в понимании … Нотного стана

Однажды очень давно ( я даже не помню уже когда именно ) нас в школе научили определять, сколько дней в каждом месяце… по косточкам пальцев. Так, отсчитывая от с самой первой косточки мизинца левой руки я привыкла проверять, сколько дней в каком месяце, пока это не стало навыком. Если бы такого метода у меня не было, то это принесло бы мне в жизни множество неудобств. Первое и самое большое неудобство – даже не необходимость зазубривания дней в каждом месяце отдельно, а невозможность проверить свою ошибку не прибегая к помощи подсказки.

О том, что Нотный стан и клавиши фортепиано тесно связыны между собой и по сути являются графическим продолжением друг друга, я поняла не сразу. Никто никогда не учил меня этому и мир клавиш в моем сознании существовал как бы отдельно от мира нот. Мое мировоззрение перевернулось в тот день, когда я поставила ноты какой то пьесы ключами вверх и посмотрела на нотный стан совсем под друним углом. Для меня это стало каким то откровением, подобным удару молнии.

Позже я узнала, что эта идея далеко не нова и некоторые учителя до меня пытались перевернуть ноты ключами вверх на начальном этапе обучения. Такой поворот делает клавиши фортепиано продолжением 10 линеек Нотного стана, помогая зрительному восприятию стать точкой опоры для координации человека. Выравнивая движение нот и клавиш в единую линию, координация человека избавляется от элемента «непредсказуемости» и освобождается от лишнего напряжения, вызванного необходимостью искать эквивалентную каждой ноте клавишу.

До развития компьютерной программы Софт Моцарт я печатала нотный текст пьес на расширенных линейках при повороте на 90 градусов для моих учеников. Однажды мне рассказали такую историю: был детский праздник в доме одной из моих учениц. Одна гостья случайно забрела в ту комнату, где стояло фортепиано с моими вертикальными нотами. Девочка села за инструмент и с увлечением стала играть записанную пьеску. Это занятие ее так увлекло, что она провела за ним около часа, пока не разучила пьесу наизусть ( это была «Французская песенка» для исполнения двумя руками). Девочка с удовольствием исполнила пьесу для всех в конце праздника и призналась, что никогда еще не умела играть на фортепиано и это – ее первый опыт.

**Магическая цифра 7 или сколько одинаковых линеек на самом деле вы можете быстро запомнить**

Обилие тонких линий на нотоносце (10) делает их малоразличимыми для неподготовленного глаза. Как известно, любой человек способен более-менее свободно ориентироваться не более чем с 7-ю однородными зрительными объектами. Если учесть, что промежутки между линейками –тоже единицы отсчета в музыкальном чтении, то ребенку, приступающему к нотной грамоте, приходится иметь дело даже не с десятью единицами, а с минимум двадцатью двумя.

Графический пример

Это выглядит для любого неподготовленного человека, как большой лес линеек и пространств, в котором трудно сразу найти какие-либо ориентиры.

Сначала я пронумеровала каждую линейку Скрипичного и Басового ключей цифрами 1, 2, 3, 4 и 5, чтобы на первом этапе обучения помочь зрительному восприятию ученика не заблудиться в лесу линеек нотного стана. В отличие от общепринятого счета линеек Басового ключа снизувверх я провела отсчет сверху вниз, обозначив дополнительную линейку ноты «До» первой октавы цифрой 0 .

Это представило Нотный стан в виде математической системы координат или своеобразного музыкального «градусника». Музыкальная система по аналогии с математической представляет собой зеркальную симметрию. Поскольку ноты «До» Второй и Малой октав находятся между 3 и 4 линейкаками, я оттенила эти пространства более интенсивным голубовато-серым цветом, чтобы сделать эти ноты точкой отсчета для нот второй и большой октав.

Графический пример

С помощью этого приема я зрительно разделила нотный стан на 4 секции, в каждой из которых чуть более пяти единиц нотного чтения ( линеек и промежутков), что позволяет зрительному восприятию постепенно освоить «территорию» нотоносца и научиться различать линейки и пространства между ними быстро и легко.

Графический пример

После развития зрительного навыка прочтения 10 линеек нотного стана и как минимум 12 промежутков между ними, можно приступать к освоению добавочных линеек, восприятие которых должно базироваться на уже освоенном материале чтения линеек и пространств.

**Музыкальный Алфавит на нотоносце – следующая ступень на пути к свободному музыкальному чтению**

Добавив картинку к каждой ноте , фонетически перекликающуюся с ее названием: так, нота «до» представлена в виде картинки двери ( door), «ре» – дождика(rain), «ми» – зеркала(mirror), «фа» – фермы (farm), «соль» – солонки (salt), «ля» – лестницы (ladder) и «си = ти» – чашки чая (tea) я сделала Нотный Стан настоящей «картой» расположения нот и клавиш.

С помощью картинок на нотном стане полученная ранее информация о Музыкальном Алфавите становится точкой опоры в понимании нотной системы координат и делает нотное письмо логическим продолжением ранее усвоенного в сознании любого ребенка.

В результате этих преобразований Нотоносец из абстрактной музыкальной системы получился Графической Музыкальной Азбукой, в которой заключена вся необходимая информация для первого прочтения музыкального текста на фортепиано и пропевания его голосом.

Способность распределять ноты на линейках и между ними не является врожденной и требует некоторой тренировки от учащихся. Так, я сделала большой постер с широкими черными полосками для своих учащихся и попросила разместить на нем по порядку красные и синие кружки нот. Дети от 3 до 7 лет не сразу научились чередовать синие и красные кружки и выкладывать их на каждой линейке и каждом пространстве. Чаще всего они пропускали именно пространства, расставляя нотные кружочки на линейках. Но выполняя это задание регулярно, они постепенно научились читать линейки и расстояния между ними и не пропускать ни одной из этих единиц.

Дети постарше быстрее усвоили это упражнение, но большинство из них тоже пришли к пониманию логики последовательностей не сразу, а постепенно.

Позже мы разработали специальную компьютерную игру “Fruit Lines”, которая развивает способность ориентации в нотных линейках и пространствах между ними с помощью компьютерной графики и интерактивности.

Умение прочитывать нотные линейки и ориентироваться в них с хорошей скоростью является одним из самых важных зрительных навыков в восприятии нотного текста. Оно помогает ученику ориентироваться в нотном стане легко и непринужденно и способствует развитию скоростного прочтения нотного текста, необходимого при музыкальном обучении.

### Сено или солома?… Или у человека слишком много рук.

Нотный стан объединяет в себе две системы нотного прочтения – или два ключа – скрипичный и басовый. Графически они контрастны и поставлены в левом углу нотного стана. Но неподготовленное восприятие человека не видит нотный стан так, как видит его профессонал. Вспомните себя впервые за рулем атомобиля. В нем есть 4 зеркала, за которыми нужно постоянно следить. Легко ли это было сделать? Новичок, прочитывая нотный стан не способен отмечать взглядом контрастность графики скрипичного и басового ключа. Кроме того, если этот новичок – ребенок, то при прочтении нотного стана его восприятие приобретает еще одно чрезвычайно «скользкое место» – неразбериху с правой и левой рукой.

Взрослые быстро забывают проблемы детства. Для них понятия – правая и левая рука уже сформировались и перешло на уровень подсознательной реакции. Впрочем, не все взрослые. Вспоминается такая история. В царскую армию поступали солдаты из среды не владеющих грамотой крестьян. Эти люди совершенно не способны были отличить правую сторону собственного туловища от левого. А этот навык необходим в строю. Тогда, намучившись с муштрой, офицеры придумали такой трюк: они привязали к правой ноге солдата пучок сена, а к левоой – соломы. И тогда команда звучала так: «Сено! Солома!»

Мой учитель тоже пытался помочь мне разобраться в своих руках с помощью вопроса: в какой руке я всегда держу карандаш. Я справлялась с этой задачей … наполовину. Поднимая правую руку, в которой я держу карандаш, я отвечала, что эта рука … левая. Потому что для ребенка слово «право» и «лево»\ – это абстрактные понятия, которые необходимо наделить контрастными точками опоры в восприятии. Мышечная память ( какой рукой я пишу) является хорошим помощником в решении вопроса, если руки не находятся в данный момент на клавишах инструмента. Потому что пишу-то я конечно правой рукой, но играю то двумя.

Использование цвета может значительно облегчить работу восприятия: так, если раскрасить линейки скрипичного и басового ключей в контрастные цвета, зрительное восприятие сможет обрести точку опоры в мысленном разделении скрипичной системы от басовой и закрепить за каждой функцию руки.

### Почему музыкальная система похожа на «дерево» или выбор красок в обучении так же важен как в интерьере вашего дома.

Выбор цвета очень важен в кодировке нотной графики, ибо он должен тоже являться точкой опоры в восприятии учащегося. Так, для кодировки нот на линейках и между ними, важно подчеркнуть разницу белого и черного «полей» для усиления контраста восприятия. Как известно, идея монаха Гвидо Аретинского о записи возникла от использования кисти руки в виде первого нотоносца. Это на подсознательном уровне присутствует в восприятии нотного стана, когда линейки – это «тело» или «твердь», а пространства между ними – воздух. Выбор красок соответственно должен поддерживать эти ассоциаации и не вступать в конфликт с подсознательным восприятием этой графики. Так, на линейках, естественнее всего закрепляется кодировка красного цвета, а между линейками – голубого. Эти два цвета являются самыми контрастыми в спектре и как нельзя лучше отвечают ассоциации.

Цвет в этом случае помогает не только утилитарной цели установить графический контраст между нотами на линейках и между ними, но и установить в восприятии учащегося подсознательную связь между первоисточником идеи (кисть руки монаха как контраст тела и воздуха) – и ее модернизацией в виде линеек и пространств между ними.

В выборе цвета для линеек скрипичного и басового ключей следует исходить от противоположной логики. Звуки музыки постепенно переходят из низкого регистра в верхний и резкий контраст в выборе цветовой палитры может запутать восприятие человека и стать источником ложной информации. Следовательно, выбор цветов должен опираться на зрительный опыт учащегося, в котором внешне контрастные краски могли бы стать продолжением единого целого. Идеальным образцом для такого выбора может являться дерево, ствол которого ближе к землле является коричневым а крона – зеленой.

Сочетание зеленого и коричневого цветов являются хорошей графической точкой опоры для понимания нотного стана, не только как единой системы музыкальной письменности. Оно также помогает восприятию человека понять суть расположения звуков по регистрам . Так, в основе регистров лежит басовый нижний и более верхний регистр. Звуки самого нижнего регистра на басовом ключе записываются с помощью добавочных линеек, что графически как бы является корнями дерева. Нижний регистр отличается глубиной и богатством звучания обертонов - ствол. Средний регистр отличается постепенной «воздушностью» в красках дерева , он постепенно перерастает в самый высокий регистр, выше которого только птицы – верхние добавочные линейки.

Так продуманное использование цвета может способсттвовать ассициации с ярким зрительным образом, помогающим понять сисстему музыкальной речи.

**КООРДИНАЦИЯ РУК – И НИКАКОГО МОШЕНИЧЕСТВА!**

**Координационная трагедия или как получаются «зажатые руки»**

Больше всего беспокойства многим учителям фортепиано «классической школы» доставляют «зажатые руки» и трудится он над руками каждого ученика в первую очередь и всю жизнь. Многие дети приходят учиться музыке, чтобы уйти с округлыми ладошками и прямой кистью, но без малейшего желания и неумения играть.

Я не помню, чтобы у какой либо другой профессии, связанной с работой пальцев и рук, было столько одержимости с проблемой «зажатия» .

Мне не приходилось видеть, чтобы детей раннего дошкольного возраста, которые едва научились стоять на ногах, тренировали ходить балетным шагом, а то у них разовьется неправильная походка. И тем более никогда не видела, чтобы карапузов впервые взявших в руки ложку, стали учить правилам этикета. Порой мне кажется, что учителя фортепиано – выходцы из другой планеты, в которой просто не действуют законы о физиологиии становления и развития навыков, как у нас и обитатели там рождаются поголовно с зажатыми руками, поэтому миссия настоящего учителя фортепиано как можно быстрее что-то сделать и исправить.

Над постановкой рук учитель фортепиано начинает работать одновременно с зазубриванием нот. Он просит вас округлить ладошку и долго рассказывает, как именно это сделать. Представьте себе, что вы пришли в класс инструктора вождения и вам очень хочется поскорее начать … водить! А инструктор тем временем начинает учить вас, как расслабленно и свободно ваши руки должны смотреться на руле и как легким движением кисти вы должны этот руль поворачивать. И зря бы он старался, между прочим! Не знаю, как вы, но когда дошло до дела, я вцепилась в этот руль мертвой хваткой и боялась пошевелиться! Только потом, набравшись опыта, я умудрялась за рулем переключать каналы в радио, вести машину одной рукой или делать любые другие действия, вызванные необходимостью дороги совершенно свободными руками.

**Шуточки на тему упражнений «Как держать кисть руки»**

Если учитель фортепиано показал вам, как вы должны правильно держать кисть руки и вы повторили это успешно, вы прошли стадию проговаривания или обучения этому навыку с помощью собственных мышц.

Если после этого вы запомнили, как надо держать руку, и можете свободно представить это в уме, то это стало вашим умением

Если вы научились правильно держать руку на столе, на фортепиано и на любой другой плоскости и всякий раз правильно – вы усвоили этот навык на уровне грамматики.

Если вы на основе полученных знаний примените это к постановке другой руки или обеих рук – это будет процесс вашего ручного творчества

Но этот навык вряд ли поможет вам играть на фортепиано, потому что застывшая в красивой позе рука не имеет никакого отношения к механике движения пальцев во взаимодействии с клавишами. Поэтому изящно выстроенный процесс постановки округлой кисти до обучения механике игры на инструменте – это потеря времени и сил, ибо точкой опоры в игре на фортепиано быть не может.

**Смехушечки на тему упражнений на «извлечение клавиш одним пальцем руки – упражнение на ощущение тяжести руки»**

Это упражнение учит играть одну произвольную клавишу одним пальцем на фортепиано. Можно провести много месяцев погружая и выгружая руку ребенка из клавиши и перенося ее на другую. К процессу настоящего ощущения клавиатуры это не приблизит нисколько. Вспомните, сколько раз вам приходилось мерять у зеркала новые туфли и стоять в них перед зеркалом. По настоящему туфли разнащивались и становились вам впору только тогда, когда в них приходилось много ходить. Поэтому когда вы избавляетесь от последнего мозоля и больше не ощущаете их на ноге, к вам приходит свобода движений. Не проще ли тогда прекратить мерять и красоваться перед зеркалом, а куда-нибудь сходить?

Освоение пути и ощущение собственных рук и клавиш может принести только

**Игра гамм и упражнений как первые шаги фортепианного хождения**

**И тут я совершенно серьезна!**

Это действенный способ сдвинуть работу рук и пальцев с мертвой точки . Установка восприятия человека на механическую работу каждого пальца по очереди в заданной последовательности помогает установить контроль сознания над необходимыми в игре мышцами, при условии, что само упражнение будет простым и легко запоминающимся, а работа по его разучиванию не будет отвлекать от главного – освоения первых навыков «хождения».

Бинго! Ключевое слово в игре на фортепиано – фортепианное хождение! Поставив пальцы на клавиши фортепиано мы превращаемся в годовалых детей, которые готовы сделать первый шаг от клавиши к клавише. С той только разницей, что «ног» у нас как минимум 5. Гуляние по клавиатуре посредством разных упражнений помогает достичь множества разных полезных целей.

Во-первых, это помогает восприятию человека получить первые навыки координации всех пальцев во взаимодействии со всеми клавишами,

Во-вторых, это помогает освоению клавишного пространства зрением, для которого после нескольких путешествий вперед и назад оно становится не таким страшным и непонятным, но более доброжелательным и знакомым

В – третьих, это помогает потихоньку запомнить, как черные клавиши группируются по 2 и 3 и как белые организованы по октавам и по порядку Путешествие по неизвестной стране поможет понять и выучить страну поближе гораздо лучше телевизионного, не так ли?

В –четвыертых, это помогает использовать уже выученные знания Музыкального Алавита применительно к разучивании клавиш фортепиано

(особенно если играть упражнения, предварительно поместив стикерсы – карту с названием клавиш и просить пропеть каждую нажимаемую клавишу сольфеджио).

Многие ругают упражнения за их скучность и механичность, но в самом начале пути «заданность» упражнений, их предсказуемость развития и повторность является точкой опоры в развитии навыков «хождения пальцами по фортепиано». Освоив простое механическое движение и повторяя его многократно, восприятие может сосредоточиться на совершенствовании координации движения пальцев и рук, вместо того, чтобы пытаться решать дополнительные задачи : «куда идти дальше и как добыть эту информацию». Так что лучше уж пока двигаться на «автопилоте» и хорошо осмотреться.

**Каждый дошкольник может пробегать по клавишам…**

пальчиками так же легко и свободно, как кататься на трехколесном велосипеде. Это лучше, чем бить по ним кулаками, не правда ли?

Для обучения своих малышей «ходить по клавишам пальчиками» я выбрала несколько самых простых упражнений на базе уже существующих в пианистической практике. Они базируются на «прохождении» клавиатуры поступенно с подкладыванием пальцев ( До мажор в расходящемся движении), поступенно с помощью небольшой растяжки ( Ганон номер 1), чередования белых и черных клавиш ( хроматическая гамма) и трех клавиш одновременно ( трезвучия).

Игру упражнений на фортепиано я разучивала с детьми разного возраста. Легкость, с которой они схватывали эти движения, удивляла меня и постепенно возрастной порог моих учеников опустился… до 2-х лет. Да, в два года большинство малышей уже владеют координацией каждого пальчика обеих рук и способны «ходить по клавиатуре» обеими руками.

Мой выбор упражнений не случаен : вначале я теоретически отобрала упражнения, которые были бы просты для копирования маленькими детьми, легко запоминаемы и давали координации рук наибольшее развитие и свободу. Потом я проверила, как относятся к этим упражнениям дети, а также насколько эффективными они будут для развития их координации.

Однажды мама одного из моих 3-х летних учеников рассказала мне, что малыш, разучив упражнения, так увлекся ими, что едва видел клавиши, то немедленно рвался «походить по ним пальчиками». Оказавшись в магазине музыкальных инструментов, он по-деловому приблизился к самому большому роялю и стал играть обеими руками упражнения, постепенно двигаясь вдоль его вслед за своими руками. Публика пришла в неописуемый восторг, а он не обращая ни малейшего внимания на восторги взрослых сосредоточенно играл обеими руками хроматическую гамму. Умение делать что-то своими руками и пальцами чрезвычайно интересует детей младшего дошкольного возраста. Поэтому игра упражнений для них именно то, что им нравится и вызывает интерес. Вот небольшое описание упражнений, которые служат в моем классе точкой опоры для развития координационной техники.

Оказалось, что я не ошиблась в выборе. Ниже описанные упражнения помогают моим детям освоить клавишное пространство и пробегать его несколько раз на дню с большим удовольствием.

**Растяжки или Ганон №1**

Я начинаю с «растяжки» – упражнения Ганона, которое является «ключом зажигания» для машины, именуемой рукой. Это упражнение помогает проходить всю клавиатуру, нажимая все пальцы поочередно. Оно дает восприятию важный урок, что «океан клавиш не так уж велик и его можно переплыть», а также учит начинающего, как управляться со всеми пальцами поочередно, как можно передвигаться кругообразными движениями в пространстве клавиш и как растягивание помогает перескочить через клавишу, чтобы продолжать движение. Это упражнение новички играют плоскими пальчиками, что естественно, потому что задача этого упражнения –«разбудить» механику руки и заставить каждый палец работать самостоятельно. Они выучивают простое руководство к действию – растянуть, раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь! Позже, когда этот навык усвоен, дети легко ставят руку куполообразно и начинают опираться на кочики пальцев.

**Хроматическая гамма или Белый кот, Черный кот и Мышка**

Это упражнение, которое помогает собрать кисть руки в правильную горсть, потому что оно заставляет работать только сильные пальцы руки – первый и третий и это освобождает кисть от напряжения управляться со «слабаками». Это упражнение чрезвычайно полезно для освоения белых и черных клавиш и правильной постановки большого пальца на клавиатуре. Игра хроматической гаммы двумя руками очень развивает способность к концентрации, потому что на переходе между черными клавишами каждая рука использует противоположную аппликатуру.

**Трезвучия или три сестры – три брата.**

Это упражнение учит координации одновременно трех пальцев руки. Вначале детям очень трудно контролировать три пальца одновременно и они путают 1, 3 и 5 пальцы с 2 и 4. Разделив пальчики на «девочек» и «мальчиков» в зависимости от кодировки клавиш, мне удалось обратить внимание детей на разницу этих двух групп пальцев. Вначале, когда упражнение играется отдельными руками, дети следят, чтобы в группу 1, 3 и 5 не затесались «непрошенные гости» 2 и 4. Они играют трезвучие несколько раз, чтобы совладеть с координацией этих пальцев.

Позже, когда это упражнение дается им без труда, мы начинаем играть трезвучие пооктавно в быстром темпе. Это помогает детям освоить октавы на мышечном уровне.

Потом упражнение играется обеими руками и развивает координацию обеих рук.

**До мажор в расходящемся движении**

Это упражнение учит как подкладывать пальцы при игре звукоряда в расходящемся движении поочередно от среднего До до конца клавиатуры. Сначала мы выучиваем «магическую формулу»:

123

1234

123

1234

123 и так далее.

Потом ставим два большие пальца на До первой октавы и начинаем играть это упражнение до «упора» или того места, когда рук «не хватает». Это упражнение чрезвычайно помогает в развитии навыка «слепого» ощущения клавиш, развивает технику противоположного движения и помогает понять расположение белых клавиш и их звуячание по порядку.

**Можно ли играть упражнения растопыренными пальцами и неритмично? Запросто!**

Однажды у меня в гостях был один профессор университета, преподающий музыку. Увидев видео запись моего 3х летнего ученика, играющего Ганона, профессор очень возмутился: «Мальчик играет неправильными руками!» – сказал профессор. «Но ему только три!» – возразила я, координация только начинает развиваться!» «Или округлыми руками – или никак!» отрезал профессор. Тогда я показала ему видео детей постарше и попросила прокомментировать постановку рук. Профессор заметил, что «вот это – то, что надо. Я же говорил, что нельзя так рано начинать!» Он не знал, что дети постарше, которые так свободно и легко играют пьесы и этюды несколько лет назад точно так же пугали профессионалов, нащупывая дорогу по клавишам «неправильными» руками.

Конечно, ни о каких округлых кистях на начальном периоде тут говорить не приходится: осуществление путешествия по клавишам тадлерами ничуть не отличается от их первых шагов, сделанных маленькими гнущимися ножками навстречу маме. Пальцы торчат в разные стороны и нажатие мизинца осуществляется весом всей руки. Но постепенно с развитием координации приходит ощущение клавиатуры и рука принимает естественное полуокругленное положение. Никакой зажатости , ибо дорогу осилит идущий, а когда знаешь куда идешь, то появляется легкость походки!

Освоение фортепианного пространства является точкой опоры в развитии координационной техники игры на фортепиано. Не «ощущение веса руки» посредством нажатия случайной клавиши, а именно прохождение всех клавиш освобождает руки начинающего и придает им уверенность. Подумайте сами: в каком пространстве вы будете чувствовать себя более уверенно: в том, где вы знаете каждый угол – или в том, где только пару случайных мест?

Развив координацию ребенка до уровня «свободного пробегания» по клавишам вперед и назад, можно приступить к разучиванию новых «трюков» которые ребенок воспринимает с радостью и восторгом:

* научить играть ритмично и с помощью метронома
* научить играть громче и тише, связно ( легато) и отрывисто (стаккато)
* научить играть на фортепиано и без стикерсов

Кстати о стикерсах. В развитии координационной техники стикерсы на фортепиано играют громадную роль в качестве точки опоры для зрительного восприятия ребенка. Об этом – следующая глава.

**Если вы не хотите удариться, не ходите в кромешной тьме или Как завоевать доверие восприятия.**

Когда я была начинающей, я нашла «клад» - одну щербинку на клавишах своего пианино. Эта щербинка служила мне верой и правдой несколько лет, пока я не запомнила расположение клавиш на мышечном уровне окончательно. Эта щербинка находилась рядом с нотой До, значит, она была Ре! При разучивании новых произведений я смотела на эту щербинку, как капитан корабля смотрит на маятник. Даже теперь я вспоминаю об этой щербинке с любовью и нежностью. Она спасала меня, как утопающего соломинка!

Поэтому для своих учеников я придумала стикерсы, которые приклеила на каждую клавишу. Эти стикерсы вроде карты, которая дает всю необходимую информацию начинающему играть человеку. На каждой клавише я поставила ее название, краской обозначила, будет ли эта нота на линейке или между линейками на нотоносце и для полной уверенности поместила на клавишах изображения линеек скрипичного и басового ключа в виде зеленых и коричневых полосок. Это помогло мне дать моим ученикам зрительную точку опоры во время взаимодействия с клавишами, помогло избавить их от многих часов долгой, неплодотворной мыслительной работы, что помогло сосредоточить им внимание на развитие координации вместе со способностью читать ноты

Когда я это сделала, то получила много писем с вопросами от коллег и знакомых, не повредит ли такое простое решение желанию детей думать самостоятельно без помощи стикерсов. Я всегда отвечала так: если вы едете в другой город и не знаете маршрута, вам нужна карта пути. И вы будете заглядывать в нее до тех пор, пока не запомните дорогу. Но если вы ее запомнили, то зачем вам карта вообще? Я не слышала еще, чтобы кто-то однажды сказал: не бери карты, иначе ты не сможешь развить свою память и станешь зависимым от карт. Потому что естественным желанием человека является добраться до конца пути, а не застраять где то посередине и никогда оттуда не выбраться. Отчего же в музыкальном обучении мы должны сидеть беспомощно на обочине, если есть возможность свободно путешествовать и получать от этого удовольствие?

Те, кто считает, что человек, опираясь на подсказку, будет пожизненно от нее зависить, совершенно не знает, как работает восприятие при обучении. Оперевшись на исходные знания и почувствовав себя защищенно и комфортно, восприятие начинает потихоньку осваивать местность вокруг, отходя от своего исходного гнездышка все дальше и дальше. В каждом из нас живет исследователь, но у каждого исследователя должно быть место, куда он всегда может вернуться, чтобы не заблудиться. Причем чем больше «исследователь» отходит в развитии от первоначального маленького «домика», тем большие домики выстраивает позади себя его сознание. Так, например, начиная со счетных палочек при обучении математике, он постепенно переезжает в дом по имени «таблица умнажения», ну а попозже ( если уходит очень далеко в «лес науки») выстраивает «дворец» по имени интегралы.

Я часто являюсь свидетелем такой сценки, когда придя на урок, мои малыши гордо говорят: я больше не играю со стикерсами! И попробуй их только заставь. Они воспринимают это как личное оскорбление собственному выросшему восприятию, как детскую песенку, из которой давно вырос. Как правиило, у меня в студии стоит инструмент без стикерсов, но с небольшой заставкой позади клавиш, на которой стоит все та же «карта дороги». Через некоторое время дети, садясь за инструмент, демонстративно вынимают эту карту и кладут ее на инструмент. Она им даже мешает!

Я думаю, что размещение стикерсов или карты за клавишами – это не просто гуманно по отношению к нашим ученикам, но это также и акт уважения к их незнанию и право на это незнание. Давая ребенку ответы на все его вопросы и подсказки на все его возможные затруднения мы проявляем громадный акт доверия к его восприятию. Мы не наказываем ребенка за то, что он невежда, как вредные и злые надсмотрщики: дескать, вот тебе информация и посмотрим, как ты с ней справишься. Но даем руку помощи, как друзья, словно хотим сказать: опирайся, пока тебе нужно. Я в тебя верю – ты обязательно окрепнешь. И восприятие, почувствовав нашу опеку, начинает с нами благодарно сотрудничать и делать успехи в развитии. Самое главное, в нем вместе со знаниями растет самоуважение и вера в собственные силы.

А вот, что происходит с воприятием в том случае, когда мы даем ему знания как «вредные и злые надсмотрщики»:

**Много шума из ничего или поиски До первой октавы**

Как известно, в фортепиано клавиш очень много и все они абсолютно одинаково выглядят. Ориентиром в таком случае принято считать две черные клавиши посредине и белая клавиша До слева от них. «Там, - загадочным голосом говорит учитель – где находятся 2 черные клавиши, у самой первой черной клавиши находится нота С ( До)!» первой октавы

Уверяю вас, даже если студия Уолта Диснея сделает целый приключенческий мультфильм о том, где «приютилась» на клавишах нота До, зрительное восприятие человека еще долго будет мучиться в попытках ее найти на реальных клавишах. Потому что белая плоскость, разделенная на несколько десятков равных отрезков – это все равно что необъятная плоскость океана, на которой невооруженному глазу надо найти буек. Для того, чтобы моим маленькие ученики научились слету определять на рояле, где находятся 2 черные клавиши, а где 3, у меня как правило уходило несколько недель. Так, я вырезала из бумаги фигурки динозавров, которые надо было положить на 3 клавиши, и фигурки животных поменьше на 2. Они аккуратно раскладывали эти фигурки по местам, но без них все равно быстро затруднялись ответить слету где 2 клавиши а где три. Ведь способность считать в уме и без проговаривания «один два три» называть общую цифру к ребенку приходит не сразу, а постепенно! Следовательно, множество педагогов, которые учат ребенка находить До у двух черных клавиш ведут его восприятие по долгому пути, который должен начаться с умения быстро считать в уме и охватывать клавиатуру взглядом как уже знакомое и разученное пространство. Для начала нужно пройти стадию счета – проговаривания : раз-два, раз-два-три, потом осмыслить разницу, потом научиться схватывать ее зрением на лету.

Зрительное восприятие осваивает пространство постепенно – для него это такая же информация как и всякая другая. Ждать от начинающего, что он сядет и орлиным взором окинет инструмент, мгновенно отметив все черные и белые клавиши и мысленно разделит их на октавы, наивно. Если ребенок, к примеру, сосредоточен на белых клавишах, то он не может в тот же самый момент следить за черными. А если он сфокусировался на белых, то совершенно не в состоянии держать в поле зрения черные, сколько бы их там не было – две или три. Вспомните мой пример с зеркалами в машине. Первый раз сев за руль, вам трудно следить за всеми зеркалами сразу. Так происходит и с учеником, сидящим перед морем клавишей. Но и это еще не все!

Допустим, ваш ученик кое как разобрался в разнице между 2 и 3 черными клавишами и готов искать то самое ДО. Вы показываете, что нота До находится СЛЕВА от двух черных клавиш. Эти слова ребенку мало что говорят. Он ( как я уже писала ранее) не усвоил еще понятие лево – право на мышечном уровне и оно не стало частью его сознания. Начинается вторая часть борьбы с восприятием ребенка за запоминание ноты До. Этот процесс выглядит приблизительно так:

1. Зрение пытается вычленить из множества черных клавиш 2, поблуждав вправо влево по инструменту, оно наконец останавливается на парочке клавиш, которые вроде посредине ( ученик ерзает пытаясь определить, насколько посередине по отношению к его туловищу 2 эти клавиши находятся)
2. Наступает очередь внутренней математической проверки – 2 или 3 – вот в чем вопрос. Кажется 2! Ура! Мы на месте назначения
3. Надо вспомнить что такое «лево». Время покопаться в памяти. Так, кажется «право» – это то, чем я пишу, стало быть лево – это противоположное
4. Смотрим на 2 клавиши: эта клавиша ближе к той руке, что я пишу та – и есть лево.
5. Ура! Нашли! А дальше что?

А дальше будем искать остальные ноты по порядку! Причем без знания Музыкального Алфавита! Ура?

Вот в таких барахтаниях и поисках точки опоры проходит невинное обучение поиску ноты ДО. До игры МУЗЫКИ двумя руками что-то далековато, вам не кажется?

**ГОЛОС, ЗРЕНИЕ, КООРДИНАЦИЯ – СОЮЗ ИЛИ РАЗНОГЛАСИЕ?**

**Фортепианное родео**

Уроки фортепиано при сложившейся «традиционно» методологии, напоминают мне родео: кто вылетит «из седла» раньше и поранится больше. Кажется, что вся методология начального периода нацелена против восприятия человека с целью разрушить его самоуважение и уверенность в себе.

Как известно, чтобы научиться свободно играть на фортепиано, каждый должен

1. владеть координацией 10 пальцев обеих рук и владеть клавишным пространством
2. уметь читать ноты с листа
3. делать 1 и 2 одновременно,

От первого урока фортепиано по «традиционной системе» до того времени, когда ученику предлагается начать играть по нотам, проходит долгий период разучивания клавиш фортепиано, теории и подготовки рук . И все это по отдельности.

О том, как восприятие начинающего относится к незаказанному им теоретичсескому материалу, я уже писала. Новичок приходит в класс фортепиано, как правило, полный радужных надежд перенести все трудности и все испытания, чтобы мечта осуществилась: он мог сесть и дпумя руками сыграть МУЗЫКУ своей мечты. Поэтому, не смотря на капризы восприятия, многие пытаются выполнять все, что просит учитель и с большим энтузиазмом приступают к зубрежке – мужественной борьбе с собственным восприятием, которое этой зубрежке сопротивляется.

До сих пор считалось, что если отдельно поработать над кистью, отдельно понажимать некоторые клавиши «для ощущения тяжести руки», отдельно поучить нотную грамоту и отдельно поиграть упражнения ганона или гаммы, то стоит только открыть нотный текст и все эти навыки станут работать как один большой и дружный коллектив, и вы быстро поймете, как читать ноты, начнете мастерски управляться с пальцами и клавишами одновременно.

Но этого не происходит. Потому что каждый вид работы, выученный отдельно, остается видом работы выученным отдельно и в одно целое на общее благо объединяться не станет. И в основе этого все тот же нейрофизиологический закон: для того, чтобы освоить новый вид деятельности, состоящий из многих видов работы, связанных в одно целое… нужно работать над всем сразу и одновременно!

**Если вы умеете читать и умеете кататься на коньках, это не значит, что вы можете делать эти два дела одновременно.**

Игра упражнений помогает начинающему учиться «ходить» по клавишам инструмента, в процессе хождения он обретают уверенность в движениях и изучают «карту» расположения клавиш (как черных так и белых) и октав. Чем увереннее становится координация рук, тем проще достичь совершенства в освобождении аппарата или достижении мышечной свободы. Это свидетельствует о том, что сформировавшиеся навыки стали частью сознания человека. Но это не значит, что теперь ваш ученик откроет нотный лист – и свободно заиграет пьесу. Потому что не смотря на сложившиеся навыки координации, этого не достаточно для получения точки опоры при чтении нотной литературы.

При игре упражнений с заданной последовательностью восприятие ученика, поняв принцип последовательности, работает на «автопилоте», освободив внимание для развитиякоординации. Однако если задача усложняется привнесением элемента «разыскивания маршрута», а координационные навыки ограничены приемами упражнений, восприятие теряет точку опоры и нуждается в дополнительной помощи. Так, к примеру, научившись водить машину по знакомому маршруту, мы всегда сбавляем скорость на незнакомой местности. И чем тяжелее разобраться в маршруте, тем медленнее наш путь вплоть до полной остановки.

Знаете, почему «традиционный» учитель фортепиано любит повторять: «заниматься, заниматься, заниматься»? Потому что на уроках фортепиано проигрывание разучиваемого произведения по нотам происходит чрезвычайно медленно. Порой, чтобы сыграть все произведение от начала до конца, нужен целый урок. Среди преподавателей «традиционной школы» есть еще одно популярное высказывание : работать над разбором произведения. Это значит, буквально, что ученик сидит, и медленно, нота за нотой музыку «разбирает». Вот как это происходит в «лицах»:

**Несколько минут из жизни восприятия или урок фортепиано по классическому сценарию.**

**Восприятие**: эх, надоела зубрежка правил – вот бы поиграть чего нибудь

**Координация**: тебе мало упражнений ганона?

**Восприятие**: скучно, надоело! Музыки хочу!

**Зрение**: А обо мне вы подумали? Как я все это читать буду? Я же медленно читаю и за мной глаз да глаз нужен

**Восприятие**: ура! Кажется дали пьесу учить! Но это конечно не лунная соната. Про звездочки песня. Простенькая.

**Координация**: простенькая??? Ты шутишь? Да тут двумя руками надо играть!

**Восприятие**: Ты же играло Ганона двумя руками!

**Координация**: там одно и то же повторяется по кругу, а тут совсем другие приемчики и ничего не повторяется. Я еще так не умею.

**Восприятие**: ну, может зрение подсобит

**Координация**: ага, подсобит! Вон зрение в первую ноту уперлось, а там еще 2 найти надо

**Слух**: скоро вы там??? Я уже засыпаю! Сколько можно одну ноту-то тянуть??? Имейте совесть!

**Координация**: Не ори! Ты себе бездельничаешь, а у меня тут сотня клавиш. Бреду в полных потемках. У меня аж руки от страха свело – так боюсь не туда вляпаться. Зрение, ты бы хоть на секундочку помогло!

**Зрение**: Да? Если я сейчас от ноты оторвусь, я ее сроду не найду! Ты уж как нибудь ползком а…

**Слух**: ой! Вы что там делаете? Мне же больно! Сплошная фальшь!

**Координация**: Упс, клавиш много – а я одна. Мне самой неудобно…

**Зрение**: Ну вот, доигрались! я потеряло, где я нахожусь и теперь не могу найти.

**Координация**: ничем помочь не могу. Я само еле двигаюсь

**Слух**: я сдаюсь! Я не понимаю, что вы пытаетесь играть! Я по двум фальшивым нотам в темпе умирающей черепахи музыку не различаю

**Восприятие**: ребята, что там у вас за проблемы??? У меня тут требуют играть правильными пальцами и ритм вы не соблюдаете! Вы что там, заснули? Они требуют чтобы в темпе и выразительно!

**Координация, Зрение и Слух**: мы сдаемся и у нас только плохие выражения, если говорить о выразительности

**Восприятие**: если я с такой песенкой за несколько месяцев занятий справиться не могу – значит я просто бездарность…

**Зрение, Слух и Координация** – Мы тут все бездарности. Давай кинем это дело поскорее. Не всем же быть моцартами!

Занавес

При таком раскладе единственное спасение – натаскивание. Чтобы произведение стало мало мальски похоже на музыку, необходимо часами изо дня в день его разбирать, медленно и очень терпеливо, собирать по разрозненным кусочкам, как составную картинку-загадку. Потом случается следующее: музыка постепенно запоминается и становится одним большим и бесполезным навыком. Бесползеным потому, что запоминается ( на время) только данное сочетание музыкальных звуков в данном конкретном произведении. Навык нотного чтения при таком обучении формируется чрезвычайно медленно и мышечная память человека начинает «помогать» справиться с тяжестью неподъемного материала.

Музыкальное или логическое запоминание человека также делают все возможное, чтобы избавить восприятие от тяжелой, неинтересной и каторжной работы. Выучивание произведение приносит столько тяжелых воспоминаний, что радость от результата меркнет от перенесенных трудностей. Не случайно большинство людей, которые получили музыкальное образование, с большой неохотой приступают к «разбору» нового материала. Чаще всего они годами не подходят к фортепиано. А если подходят, то весь их репертуар и состоит из пары вызубренных наизусть пьес, вспомнить которые тяжело, а повторить по нотам невозможно. Большинство выпускников музыкальных студий читать ноты с листа так и не научились.

**У семи нянек дитя без глазу или жила была Золушка по имени музыкальное чтение**

Итак, обучение музыке и фортепиано традиционными методами – это попытка заставить восприятие человека плодотворно работать в ситуации стихийного бедствия. Ни один из составляющих этой работы не имеет точки опоры для облегчения работы с другими, а собранные все вместе они представляют задачу со многими неизвестными, которые необходимо решать в условиях чистого времени.

1. Нотное чтение не основывается на привычном и естественном для природы человека проговаривании –пропевании абстрактных нотных знаков голосом и требует от начинающего перескакивания от начальной стадии – к стадии освоения, на что способны только люди с исключительными музыкальными и аналитическими способностями
2. Знание музыкального алфавита и азбуки могло бы помочь в нотном прочтении музыки, разнонаправленность движения которой нужно освоить с помощью проговаривания, но вместо этого начинающим предлагается опираться на короткие фразы, которые закрепляют порядок нот только в одном направлении ( every good boy does fine)
3. Подача Нотного стана в традиционном обучении музыке графически не содержит точки опоры для расшифровки нотного чтения и требует от восприятия человека элементарной зубрежки
4. Обучение расположению клавиш содержит сразу несколько проблем, лишающих учащегося точки опоры как зрительной и логической, так и слуховой

**А**. запоминание последовательности белых клавиш опирается на запоминание последовательности черных клавиш, а запоминание черных клавиш требует тренировки. В этом виде работы точкой опоры по рассчету педагогов должно быть зрительное восприятие человеком черных клавиш, но оно еще не сформировано.

**Б**. Запоминание последовательности белых клавиш не основывается на знании музыкального алфавита и азбуки и основывается на механическом запоминании 7 нот октавы в одном порядке. Точкой опоры в данном виде работы является знание учащимися английского алфавита, что делает прочтение нот в обратном порядке весьма затруднительным

**В**. Разучивание клавиш фортепиано происходит в отрыве от графики нотного стана, словно эти системы никак не связаны, поэтому выучивание клавиш само по себе не может являться точкой опоры при прочтении нотного стана на фортепиано, а зазубривание нотного стана ничем не может помочь в обучении клавишам.

**Г.** Упражнения на развитие фортепианной координации, мало помогают в музыкальном чтении, потому что основаны на уже установленной последовательности и не содержат в себе «элемента непредсказуемости», который есть в любом нотном тексте.

Все эти громадные прорехи в методологии обучения музыкальному чтению сделали его неудобоваримым для большинства начинающих. Если чтение литературы стало достоянием всех и распространяется через широкую сеть общеобразовательных школ, то музыкальное чтение словно Золушка сидит на задворках у своей злобной мачехи и ждет своего часа.

**Зрение, Голос, Слух или Координация. Что важнее всего?**

Итак, для того, чтобы мы научились читать нотную грамоту, нет другого пути, как с первых же уроков приниматься… за чтение нотной грамоты. В моем классе фортепиано дети начинают играть обеими руками и читать ноты с листа голосом и с помощью фортепиано на самом первом уроке, не вникая в подробности о том, что такое Скрипичный и Басовый ключ, где 2 и где 3 черные клавиши и как найти среднее До, они совершенно не знают нот на нотоносце, понятия не имеют, что такое такты, размер, длительности и какими бывают паузы. Все, что они запоминают – это первую последовательность Музыкального Алфавита : До Ре Ми Фа Соль Ля Си До Си Ля Соль Фа Ми Ре До. Потому что все остальное им просто не нужно.

Когда «традиционные» преподаватели музыки загружают своих учеников всей этой вышеперечисленной информацией, они забывают один важный период из собственного детства: мы учимся ДЕЛАЯ.

Ходить, говорить, держать ложку, завязывать шнурки – все это мы научились делать в процессе… делания. Никто не посадил нас за школьную скамью и никто не сказал нам: сейчас я тебя научу, что такое шнурки и как их завязывать. Никто не дал нам схемы завязывания шнурков. И от этого наши действия ничуть не пострадали!

Но одно дело – только завязывать шнурки или только держать в руке ложку. А другое – чтение нот с помощью фортепиано и голоса. В этом занятии задействованы все органы чувств одновременно. Значит ли, что мы должны относится к ним одинаково и можем развивать одновременно? Конечно нет!

И поэтому для нас исключительно важно раз и навсегда понять, что в этой «связке» является самым важным. Причем, в повседневной жизни ответ на такой вопрос можно найти очень просто:

Если ребенок еще не стоит на ногах и не умеет даже ползать, имеет ли смысл давать ему указания, куда он должен или не должен идти, каким именно шагом и как быстро? Координация человека является определяющей в обучении чтению нот с листа. Я видела слепых музыкантов, история даже знакома с глухими композиторами, часто приходится встречаться с певцами, не умеющими играть на фортепиано. Но я никогда не видела в жизни ни одного пианиста, который бы не владел координацией обеих рук и собственных пальцев.

Поэтому если начинать с обучения чтению нот с помощью фортепиано, нужно все-таки отдать предпочтение развитию координации. Нотный текст нужно приспособить для легкого прочитывания, чтобы зрение стало точкой опоры в процессе развития мышц человека, а не лишним грузом, который добавляет к существующим трудностям дополнительные - трудности зрительного прочения нот.

Самым важным результатом чтения должна быть скорость прочитывания. От этой скорости зависит, насколько человек понимает, что именно он читает, как быстро он может охватить содержание слова, фразы, предложения, абзаца, общей композиции. От скорости чтения зависит, что именно мы читаем. Читая по слогам мы в состоянии осилить простую детскую книжку, в которой картинок больше, чем предложений. Читая за считанные доли секунды мы способны одолевать большие фолианты. Скорость прочтения текста напрямую связана с развитием нашего мышления. Музыкальное прочтение в этом смысле совершенно ничем не отличается от просто чтения. С той только разницей, что прочитывая музыкальный текст с приемлимой для его понимания скоростью, начинающий развивает помимо способностей к музыкальному мышлению слух и голос.

Поэтому самым эффективным обучением ребенка чтению должен быть метод, в котором все органы чувств и восприятия музыки работали сообща, но на начальном этапе внимание было сфокусирована прежде всего на координацию – работу пальцев и рук. Без становления координации ни о каком полноценном прочтении музыкального текста не может быть и речи. Дети быстро осваивают координационные навыки, поэтому я уверена, что при правильном подходе можно будет освободить больше внимания на трудности прочтения нотного текста.

**О пользе некоторых переворотов**

Дети любят музыку и тянутся к ней. Они хотят играть на музыкальных инструментах и возможность их научить этому дома и в детском саду и тем более в школе – совершенно реально, если дать им точку опоры. Музыкальная грамотность может и должна стать достоянием всего человечества. Чтение и запись нотного текста может стать таким же обычным явлением, как чтение детских книжек, журналов, газет или романов. Музицирование может стать популярным временем провождения, творческим и занимательным. Дети, научившись читать ноты и сочинять музыку, станут соревноваться между собой в умении исполнять музыкальные сочинения и создавать свои.

Все, что для этого нужно сделать – это небольшой переворот. Переворот этот должен начаться в сознании взрослых. Именно взрослые с их закостенелыми взглядами и устоявшимися привычками сейчас стоят на пути детей к музыке. Для начала следует понять, как работает восприятие ученика при обучении новому и чего ему – восприятию ученика - надо, а потом пересмотреть собственные методы и решить: чему они служат – эффективному обучению чужого восприятия или нежеланию признавать собственные ошибки.

При виде перевернутого и раскрашенного Нотного Стана с картинками преподаватели «традиционной школы» порой приходят в неистовство. Для них этот временный поворот – нечто чрезвычайно крамольное, что убивает на корню все их представления о том, как должен строится учебный процесс. Поэтому для них у меня есть небольшой эксперимент, который они должны провести на досуге с собственным восприятием, чтобы понять чужое.

Большой проблемой при чтении, о которой не хотят знать преподаватели музыки, является разнонаправленность нотного текста и движения клавиш. Как известно, ноты на нотном стане расположены по системе верх-низ, а играть их нужно справа-налево.

Возьмимете листок бумаги и карандаш или ручку. Представьте себе, что текст который вы в данный момент читаете, вам надо переписать по-японски – столбиками сверху вниз. Вот такое, к примеру небольшое предложение. Засеките время, которое вы потратите на это занятие. А потом перепишите то же предложение слева направо. Сравните результат.

***Это чрезвычайно сложно писать не в том направлении, чем читать и требует дополнительной работы восприятия.***

Написали? И сколько времени у вас это заняло? Вы говорите, что у вас нет навыка так писать, а вот если натренироваться, то… Ну навыка читать ноты тоже нет ни у одного ученика. А вот насчет того, стоит ли тренироваться, это вопрос… Можно натренироваться и на голове ходить, если этот навык был бы для чего-то чрезвычайно полезен. А вот поставить все с головы на ноги полезнее вдвойне. Потому что прочитывая ноты, идущие в том же направлении что и клавиши инструмента, ученик в первую очередь развивает координацию и технику игры, а как результат - слух и голос.

Поворот Нотного стана на 90 градусов и его упрощенная презентация чрезвычайно способствуют развитию музыкального чтения. Скорость, которая достигается при таком прочтении с самых первых шагов, позволяет слуху расслышать музыкальную мысль, чтобы в последствии тоже стать точкой опоры в разучивании пьесы. Голос, знакомый с Музыкальным Алфавитом и Музыкальной Азбукой, помогая «озвучить» прочитываемый материал, в свою очередь находит точку опоры в звуке фортепиано. Все это превращает органы восприятия человека в единый дружный коллектив, работающий совместно на достижение одной цели – прочтение нотного текста.

Когда же эти навыки окрепнут и на них он сможет опереться, музыкальный текст может принять привычное горизонтальное положение. Восприятие, освобожденное от задач опеки координации, слуха и голоса будет в состоянии справиться с поворотом Нотного стана в пространстве и сосредоточиться на проблемах нотной записи.

Когда мне впервые пришла идея перевернуть ноты ключами вверх и сделать клавиши фортепиано графическим продолжением нотоносца, встревоженные родители моих учеников часто спрашивали: смогут ли когда нибудь их дети читать ноты «как все». Я в запале отвечала им: а какая разница КАК стоят ноты, лишь бы ребенок их умел читать. Но дети, поняв принцип чтения, рано или поздно – таки ставили ноты на прежнее место, не потеряв ни минуты в скорости чтения. Потому что, получив точку опоры и поняв принцип, как это работает, любой человек, даже маленький ребенок, будет идти вперед, а не топтаться на месте.

**Один к трем – магическая пропорция, о которой нужно всегда помнить или о постепенности пути от простого к сложному.**

Много лет назад, будучи еще студенткой конспрватории, я натолкнулась на очень интересную гипотезу о соблюдении пропорций в подаче совершенно нового материала. Имени автора этой гипотезы я не помню, но тогда мне врезалось в память, что соотношение совершенно нового материала по отношению к уже изученному должно приблизительно равняться один к трем.

За многие годы практики в классе с учениками я старалась придерживаться этой формулы и она никогда меня не подводила. То есть переходя к разучиванию чего-то совершенно нового и незнакомого, я старалась подводить базу знаний, втрое превышающую по объему новый материал.

Часто я задавалась вопросом: почему один к трем? А не, скажем один к двум или один к одному?

При работе с другим языком человек способен понять другой язык без словаря в том случае, если ему известно как минимум три четверти слов, а неизвестна только четверть. Вот вам такой пример. Возьмем предложение из трех слов:

Майкл пошел в \_\_\_\_\_\_\_\_

Третье слово незнакомо. Догадаться, куда – таки пойдет Майк без знания этого слова и словаря не представляется возможным. Это соотношение один к двум.

Но если написпать:

Майкл пошел в \_\_\_\_\_\_\_ учиться, то по значению можно догадаться, что это школа или институт или какие-нибудь курсы. Здесь неизвестна только четверть информации и выяснить значение нового слова оказывается возможным.

Опять же в приведенном мною несколько раз примеру с кубиками вырисовывается приблизительно та же картина в соотношении совершенно нового к изученному. Ребенку знаком образ яблока, слово «яблоко» и он представляет, как выглядят буквы. Неизвестна четверть картины – название буквы. И оно находится с помощью трех четвертых информации, которой он уже владеет

Самый важный прием диалектики – от простого к сложному – является основой любого обучения. Но насколько сложным должно быть сложное по отношению к простому? Насколько резкой должен быть этот подъем, при котором человек развивался не уставая и не перегружаясь? Мне кажется, что пределом «крутизны» этого подъема и должно быть это соотношение нового к уже изученного – один к трем.

Однажды в просторах интернета я нашла конкурентов нашей компании, которые тоже создали компьютерную игру, обучающую игре на фортепиано с помощью синхронизации право-лево-верх –низ. Создатели этой программы не додумались до поворота нотного стана на 90 градусов, но графически попытались связать расположение клавиш с линейками нотного стана. В этой игре была первоначальная точка опоры, основанная на семи цветах, которые явились презентацией семи нотам на нотном стане. То есть все, что начинающий должен был делать – это сличать клавиши и ноты одинакового цвета. А дальше процесс как бы обрывался. «Дальше, - сказал автор этой разработки, играющий сам постепенно догадается, как читать ноты». Как именно играющий должен перейти от слепого копирования нот по цвету к прочтению музыкального текста, автор проекта не имеет ни малейшего представления.

К сожалению, множество методических разработок, имеющих неплохую первоначальную идею, пасуют при необходимости ее поступенного развития от простого к сложному, потому что смутно представляют себе, как именно работает восприятие человека при обучении и как выстроить эту лестницу от самого примитивного уровня знания до его вершины.

**Зрительные ступени в понимании Нотного Стана. От образного осмысления – к абстрактному.**

Очень интересной в качестве примера «поступенного» развития в обучении и восприятия может быть наша разработка чтения Нотного стана.

Так, как я уже писала ранее, первоначальная презентация Нотного Стана буквально не оставляет у начинающего никаких вопросов при игре на фортепиано. Все, что ему нужно сделать – это сличить и повторить. Он видит перед собой на нотном листе или мониторе компьютера такую же картину, которая находится на клавишах фортепиано. Те же 5 зеленых и 5 коричневых линеек, те же окружности с картинками контрастного цвета.

Эта – первая презентация – вызвала со стороны профессионалов множество нареканий в наш адрес, нас даже назвали «шарлатанами». Главным аргументом обвинения было то, что мы учим начинающего бездумно следовать «картинкам», и это дает первоначальный эффект – человек учится определенному навыку, на котором и застревает. Если бы в нашшей системе не было еще 5 шагов, эти обвинения можно было бы считать справедливыми. Но первая презентация сфокусирована на самом сложном звене обучения – развитии координации.

**Первая** презентация нотного стана действительно максимально облегчает зрительное прочтение нотного стана начинающим, позволяя сфокусироваться на руках и пальцах в их взаимодействии с клавишами. Каждый человек, когда либо бравший уроки фортепиано, знает, как сложно на первом этапе разделять зрительное внимание между нотами и клавишами. Если впасть в крайность и освободить восприятие от текста совсем и дать сосредоточиться исключительно на координации, мы не развиваем одного из основополагающих навыков «мультипликационного зрения». При обучении вождению никто ведь не снимает половину зеркал с целью научить начинающего водителя следить сначала за одним ракурсом, а потом за другим. Поэтому единственным правильным решением было бы максимально облегчить нагрузку при чтении музыкального текста и сделать его союзником в становлении навыков координации.

По мере совершенствования навыков игры и развития техники нотный текст можно постепенно усложнять, используя правило постепенного «подъема».

Так, уже во **второй** презентации нотного стана мы убрали картинки с названием нот. Начинающий должен теперь опираться исключительно на цвет и знание Музыкального Алфавита. Эта презентация помогла нам сфокусировать зрительное восприятие ученика на линейках и пространствах между ними, которые стали единственным ориентиром в прочтении нотного текста. Знаки с обозначением нот составляли приблизительно четверть общей информации о Нотном Стане, остальные опорные моменты – как то цветовая презентация Скрипичного и Басового ключей, нот на линейках и между линейками, а также синхронность движения клавиш с движением нот остались неизменными.

В **третьей** презентации нотного стана мы наконец поставили его в привычное горизонтальное положение. Теперь начинающему необходимо сделать некоторое усилие пространственного мышления и мысленно понять логику поворота уже знакомого объекта на 90 градусов. Если при этом не вернуть картинки с названием нот на прежнее место, скачок в понимании этого поворота был бы очень резким. В таком случае восприятие человека испытывало бы «двойную нагрузку»: поиски соответствующих линейкам клавиш при новом ракурсе. Поэтому мы вернули картинки с изображением нот на прежнее место, для того, чтобы они смогли стать зрительной точкой опоры для понимания пространственной трансформации нотного стана.

В **четвертой** презентации мы опять убрали картинки с поля зрения играющего, оставив прежние знакомые ориентиры – цвета и ширину линеек. Это позволяет восприятию человека постепенно приблизится к пониманию традиционного нотного стана, в котором сохранены только краски для распознавания скрипичного и басового ключей и нот на линейках и между ними.

**Пятая и Шестая** презенттации являются уже традиционно черно-белыми и разнятся друг от друга только количеством изложенной информации. Так, в пятой презентации ноты увеличены и слегка «разгружена» ритмическая графика нотного текста. Конечным же пунктом такого «подъема» является нотный текст в его самом традиционном виде.

По мере продвижения от одной презентации к другой начинающий продолжает развивать уже созданные координационные навыки, а опираясь на них приходит к постепенному пониманию и прочтению нотного текста.

Такое развитие музыкального чтения я считаю самым гуманным и самым продуктивным из всех существующих в музыкальной практике. Эффективность развития координации, зрительного восприятия текста, слуха и голоса человека сообща достигают предела. Как одно из побочнных эффектов – развитие пространственного мышления, впоследствии необходимого в понимании математики, особенно геометрии.

Важнейшей особенностью этого процесса является его постепенность и дружественность по отношению к восприятию, а также точное соблюдение баланса между развитием зрительной и мышечной координацией начинающего при постоянной стимуляции слуха, голоса и музыкальной памяти.

Описанный мною процесс обучения прочтению нотного стана может быть применен буквально повсеместно. Чтение нот по этой поступенной формуле может стать увлекательным занятием для детей, которым едва исполнилось 3 года. В настоящее время мир не испытывает недостатка в недорогих клавишных инструментах, таких как киборды и электронные фортепиано. Я не вижу никакой преграды в том, чтобы каждый человек мог научиться чисто петь и читать ноты без особого напряжения.

Единственным барьером на пути к всеобщей музыкальной грамотности является консерватизм человеческого мышления, которому трудно расставаться с уже сложившимися стереотипами, даже если эти стереотипы пытаются обосновать страдания и негативные эмоции человека.

**Краткие итоги или небольшая подсказка к курсу обучения.**

Обучение музыкальному языку следует начинать задолго до обучения чтению и письму. Это поможет детям в освоении всех других академических предметов, разовьет их мелкую моторику, способность концентрироваться и сохранять фокус на более длительные промежутки времени, пространственное мышление в сочетании с временным и поможет развитию речи и логического мышления.

Опорным инструментом в обучении музыке должно стать электронное фортепиано с МИДИ соединением к компьютером. Чтение нот, пропевание их голосом с названием звуков сольфеджио и проигрывание их на фортепиано должны развиваться одновременно с помощью Азбучной презентации нотного стана и стикерсов на клавишах фортепиано. В то же время каждый из эти видов работы может отдельно «шлифоваться» для совершенствования ускорения считывания нотных знаков.

Развитие музыкального чтения должно развиваться во всех возможных направлениях, «вширь» и «вглубь»:

1. Беглое чтение должно основываться на простом для координации музыкальном материале при традиционной черно белой зрительной презентации нотного стана
2. Совершенствование координационных навыков должно основываться на презентации нотного стана, обогащенной цветом и образами
3. Развитие техники считывания нот должно развиваться путем специальных упражнений для зрительного, координационного и слухового восприятия ученикаи происходить параллельно со всеми основными видами работы

Главным условием обучения музыке как языку должно стать постепенное продвижение от простого к сложному и точки на каждом уровне обучения. Вот как можно выстроить курс обучения, основываясь на базовых способностях любого человека просто слышать звуки, различать краски и шевелить пальцами.

**Зрительное развитие нотного чтения и записи**:

* сила – исходные навыки - способность различать зрением цвет и образ, которым естественно владеет большинство людей
* точка опоры - стикерсы на клавишах с графическим изображением Алавита и Азбучного звукоряда
* освоение нового –

1. способность различать клавиши и ноты в процессе прочтения по именам и с помощью красок,
2. увеличение скорости реакции на прочитанный текст в процессе накопления опыта, способность охватывать нотную партитуру и клавиши инструмента в системе как одно целое,
3. умение вычленять из нотного текста необходимые составляющие, способность слышать нотный текст внутренним слухом,
4. способность записывать собственные музыкальные мысли.

**Координационное развитие**:

* сила- исходные навыки - природная способность владеть каждым пальцем правой и левой руки и координировать обе руки.
* точка опоры – проговаривание формул последовательности в упражнении и прочитывание азбучного нотного стана
* освоение нового

1. способность «владеть пространством» с помощью «хождения» по формуле упражнений,
2. способность «владеть пространеством» с помощью развивающегося нотного чтения,
3. освоение разнообразных приемов звукоизвлечения и развитие техники пальцев и рук,
4. способность использовать координационные навыки для собственного творчества.

**Грамматическое развитие**:

* сила – исходные навыки -знание Музыкального Алавита в любом направлении, способность различать цвет и графические образы, владение навыками «хождения» по клавишам и чтения азбучного нотного стана
* точка опоры – Азбучная презентация Нотного Стана
* освоение нового –

1. накапливание разучиваемого и прочитываемого материала
2. постепенное осмысление текста с точки зрения правил грамматики,
3. накапливание правил грамматики и способность грамматического анализа музыкального текста
4. способность творческого применения музыкальной грамотыв собственных сочинениях и импровизациях как высшая форма музыкальной деятельности

* **Слуховое развитие**:
* сила – исходные навыки: способность различать звуки, знание Музыкального Алфавита, способность владеть каждым пальцем и умение играть упражнения, способность считывать ноты с помощью Азбучного Нотного Стана.
* Точка опоры – пение изучаемого материала звуками Сольфеджио.
* Освоение нового –

1. способность переводить нотные символы в звуки музыки голосом или с помощью фортепиано,
2. развитие музыкального слуха и музыкальной памяти в процессе накопления музыкального опыта
3. способность анализа услышанного с помощью разучиваемых правил грамматики
4. музыкальное мышление и способность создавать собственные музыкальные мысли

**Учить или не учить? Компьютерный вопрос**.

**Пора расстаться с теорией о том, что обучение музыке требует терпения и страданий**

Я училась музыке «традиционным» способом и , перевернув нотный стан ключами вверх, сначала сама должна была привыкнуть, как смотреть на ноты в этом непривычном мне ракурсе. Но воодушевление и успехи моих учеников стали для меня наградой моим усилиям. Теперь я не представляю себе другого пути. Порой некоторые очень консервативно настроенные родители просят меня учить детей старым способом. Но даже они, когда видят, как это тормозит скорость прочтения нотного текста, отказываются от этой затеи. Это все равно, что вернуться от быстрого, мощного, скоростного компьютера, к старой машине, которая « зависает» каждую минуту при поступлении даже самой небольшой дополнительной информации.

Прийдя к выводу и доказав это на деле, что каждый ребенок способен читать ноты и играть на фортепиано двумя руками так же легко, как кататься на велосипеде, я вызвала гнев и непонимание со стороны «традиционных» учителей фортепиано, для которых обучение музыкальному языку превратилось в «философию мучений и тяжелого труда». За многие столетия преподавания музыкальная педагогика плыла против течения – естественного пути развития восприятия человека, боролась против законов природы развития и становления навыков и циклов обучения, пытаясь обратить его в свою «веру», согласно которой нужно учиться долгим и запутанным путем. Вместо того, чтобы найти причины проблем и устранить их, она придумала себе оправдательную философию : мучение и тяжелопреодолимые трудности - это обязательные условия получения музыкальной грамотности.

Однажды я получила гневное письмо от профессионального пианиста и учителя музыки. Он яростно защищал позицию традиционного обучения и обвинял применение точки опоры в обучении как «запутываение» учащихся шарлатанскими приемами. Защищая малоэффективные традиционные методы обучения музыке, автор письма завершил свою гневную тираду характерными словами, которые могут стать девизом «традиционной школы обучения музыке»:

«Ваша программа только кажется простой , но на самом деле это иллюзия. В погоне за долларом вы забываете, что не все могут научиться играть на фортепиано, а только те кто готовы работать чрезвычайно тяжело!»

Под «погоней за долларом» консервативные преподаватели понимают идею всеобщего музыкального образования. Для них музыкальная образованность общества в принципе не является возможной, потому что они не верят в возможность обучения всех, зная, что не каждый человек имеет такой запас терпения и исключительных способностей, чтобы пройти через все круги ада для достижения эллементарной грамотности. Откуда у них такая уверенность, понять несложно: из собственного преподавательского опыта. Ведомые инстинктом, а не чувством здравого смысла, они способны научить только самых одаренных людей и то не благодаря системе обучения, а вопреки ей. Не удивительно, что идею музыкальной образованности всех они воспринимают в штыки и считают попыткой обогатиться «шарлатанском обмане большинства»

В своем нежелании пересмотреть методы работы они готовы свести результаты собственных усилий на нет, лишь бы ничего не менять в иерархии «жрецов от музыки», требующей восприятие человека идти на любые траты времени и муки, заниматься зубрежкой, тем самым принося себя в жертву «великому искусству». По «великим искусством» следует понимать созданные и передаваемые из поколение в поколение инстинкты устаревшей методологии учить не так, как нужно, а так, как удобно тем, кто ничего не желает учиться сам.

**Как родилась и потерпела крушение идея учить музыку с помощью компьютера.**

Это продолжается столько веков и через это прошло столько поколений, что считается классической нормой: уроки игре на инструментах проходят в основном частным образом. Поэтому они недешево стоят и каждый человек, который способен играть на фортепиано и читать ноты с листа – индивидуальное производство частного преподавателя. Представьте на минуточку, если бы так учили другим базовым предметам: математике или языку: сколько образованных математиков или писателей подарило бы нам общество?

Для того, чтобы с этим явлением хоть как-то бороться, с приходом компьютеров и разработкой электронных инструментов множество музыкантов и программистов кинулось создавать программы для обучения музыке с помощью компьютерной технологии, соединив компьютер и инструмент в единую систему. Технологической революции в музыкальном образовании придавали громадное значение и ожидалось, что именно компьютеризация уроков музыки сможет победить проблему всеорбщей музыкальной безграмотности в считанные годы.

В различных штатах Америки открывались одна за другой «электронные» фортепианные студии, в которых обучение , скажем, фортепиано стало значительно дешевле за счет массовости. Большинство учителей музыки разбились на две группы в отношении компьютеризации музыки. Одна группа – «консерваторы» – категорически отрицала способность компьютера учить «прекрасному искусству» и считала попытки обучать с помощью «бездушной машины» сущим варварством. Вторая группа –«технические революционеры» – считали, что только компьютер и способен по-настоящему научить музыке эффективно с помощью компьютерной графики и интерактивности

Однако вслед за громадным воодущевлением последовали годы разочарования. Множество компаний – разработчиков компьютерных программ по изучению музыкального языка просто разорилось. Спрос на их продукцию так и не окупил расходов по ихх производству, оставив множество акционеров в полной растерянностию. Первенство так и осталось за старым проверенным частным преподаванием.

Причиной этому послужило то, что в основе компьютерных программ по прежнему находится старая, плохоработающая система обучения музыке. Внесение элементов игры, красочной графики и интерактивности слегка «подсластили» горькую пилюлю малоэффективного метода, но не смогли сделать самого главного: научить людей читать, слышать, играть, записывать и понимать музыкальный язык. Можно заменить в старом автомобиле все что угодно: корпус, запчасти, поставить кондиционер и повесить телевизор. До тех пор, пока не заменят главного – мотор машины, она останется старой и маломощной тарантайкой.

«Мотор» же любого метода – это его эффективность для восприятия тех, для кого он разработан. Если буквенная система не работает в развитии слуха и голоса человека, никакая графика не заставит изменить эту данность. И если теория музыки, оторванная от непосредстенной практики не «интересна» восприятию, то никакая интерактивность не сделает ее более желанной и запоминаемой настолько, как при непосредственной игре. Электронизация малоэффективных «традиционных» методов внесла в процесс обучения бездушную механичность, отобрав самое ценное, на чем эти методы держались: человеческий фактор и способность по крайней мере распознавать наиболее талантлывых и учить хотя бы их.

**Откуда берутся «вредные» учителя музыки**

Чтобы выучить язык, на нем нужно много говорить самому. Но этого недостаточно. Рядом должен быть носитель этого языка или учитель, который будет поправлять ошибки в грамматике и произношении. Этот учитель – или носитель языка – есть естественный представитель «интерактивности». Хорошо, если этот представитель добрый и терпеливый. А бывало, что ученику доставалось много колотушек за бесконечные ошибки в обучении.

Особенно драматическим всегда было обучение игре на музыкальных инструментах. История сохранила жуткие рассказы о том, как колотил своего сына отец Бетховена, как легко теряли над собой контроль учителя фортепиано, которым доставались нерадивые ученики. Еще совсем недавно изящный но достаточно болезненный прут был неотъемлимой частью уроков фортепиано с помощью которого учительницы били по рукам учеников.

Может сложиться такое впечатление, что учителями музыки становятся исключительно нетерпимые к чужим ошибкам люди со вспыльчивым характером и врожденной жестокостью. На самом деле все совсем иначе.

«Традиционные» методы обучения музыке чрезвычайно, я бы даже сказала – экстремально жестоки не только по отношению к начинающим, но к учителям в первую очередь. Учитель музыки, использующий традиционные подходы при работе с начинающими, даже переведенные на язык компьютера, сам того не подозревая, 90% своего рабочего времени работает… «боксерской грушей» и большую часть урока полезен в основном тем, что корректирует порой одну и ту же ошибку , пока навык не сформируется и не закрепится.

До изобретения компьютерной программы «Софт Моцарт» моя карьера учительницы музыки претерпевала громадный кризис.Порой казалось, что я больше просто не в состоянии продолжать многочасовые уроки, которые меня ужасно выматывали. Мне приходилось изо дня в день часами сидеть с указкой у нотного текста, чтобы начинающие могли следить за каждой нотой и не терять фокус, пытаясь управиться с руками. От слова «играть вместе – двумя руками» у меня начиналась головная боль, потому что самому простому координационному навыку продолжать держать аккорд в левой руке в то время как в правой развивается мелодия, некоторых детей приходилось учить … несколько месяцев.

Усталось накапливалась от того, что даже настроив себя на самый доброжелательный и понимающий лад я испытывала буквально физическую боль от фальшивых нот и обманутых ожиданий. Когда ребенок открывет пьесу, в которой ты знаешь каждую ноту и начинает играть «мимо нот» множество раз до тех пор, пока не поймет свою ошибку, нужно быть истинным стоиком, чтобы пережить это и не возненавидеть свою работу. Самым, пожалуй, тягостным был общий фон занятий, когда отправляя ребенка домой, ты знаешь, что там он выучить материал не сможет. Там его ждут такие же беспомощные родители и невозможно проверить, правильно ли ты играешь и как это на самом деле все должно звучать.

Новая вертикальная презентация Нотного стана помогла справиться с первыми трудностями в понимании, как именно читать ноты и значительно облегчила мою работу, но умение играть и управляться с обеими руками правильно продвигалось только за счет моих усилий, потому что дома ученики становились порой совершенно беспомощными. Только раз в неделю, встретившись со мной, они могли проверить «как на самом деле нужно» играть произведение. Из-за полной беспомощности работать самостоятельно они не только не продвигались в развитии навыков вперед, но топтались на месте, а порой и вообще забывали выученное и каждый раз все приходилось начинать сначала. Бывало, что некоторые отличались усердием и заучивали произведение … неправильно и в течение нескольких других укроков мы должны были переучивать, как именно оно должно звучать. В этом кошмаре я видела себя… «Сизифом» – героем древнегреческой трагедии, которого боги наказали страшной карой таскать на вершину горы громадный камень, который продолжал падать вниз.

**Марио-64, игра которая помогла мне понять, как воспитывается терпение.**

В то самое время, когда я мучительно думала, как мне решить проблему формирования и развития навыков у моих учеников, моя маленькая дочка получила на Рождество новую забаву – видеоигру Марио-64. Эта игра совершила настоящий переворот в моем сознании! Я не могла поверить своим глазам: мой ребенок, который с большим трудом мог усидеть на месте, чтобы выучить простейшую пьесу, часами сидел у компьютерного экрана и фактически отрабатывал точность координации движения своих пальцев, играя в электронную игру.

Суть игры состояла в том, что смешной человечек по имени Марио должен был пройти через серию различных приключений: он карабкался, плыл, прыгал, даже летал с помощью нажатия кнопок на контроллере. И если движения пальцев игрока были недостаточно точными и определенными, то герой Марио «умирал» и весь этот курс приходилось начинать сначала. Так, непрерывно глядя в экран, мой ребенок терпеливо начинал все действия снова и снова, совершенствуя технику координации пары пальцев обеих рук. Столько усилий для того, чтобы отточить совершенно бесполезное и неприменимое нигде умение! Вот если бы… если бы превратить этот контроллер не в пустышку с парой кнопок, а в инструмент с сотней клавиш! Так и возникла идея сделать компьютер помощником в обучении начинающих игре на фортепиано и оттачивания их техники и конечно же слуха и памяти! Потому что компьютерная графика может связать в один прочный узел все составляющие музыкального чтения: координацию движения, слух, зрение и голос.

Да, этого никто никогда еще не делал, но ведь было время когда никогда не было телефонов и телевизоров, машин и самолетов. Умение нажимать правильные клавиши быстро и вовремя правильными руками и отпускать быстро их так же вовремя, лежит в основе музыкального прочтения. Так, композитор Иоганн Себастьян Бах сказал однажды, что играть на органе – это самое простое занятие: самое главное знать на какие клавиши нажимать и как долго. Можно сидеть возле ученика на частном уроке и бубнить как попугай «это надо играть вместе» до тех пор, пока он не поймет или тебе не станет плохо. А можно переложить «отработку удара» на монитор компьютера. И дать ученику самому понять, как нужно контролировать собственную координацию.

Нужно было придумать такую программу, которая могла бы развить руки, зрение и слух человека, а также была способна обучать дома, чтобы вместо потерянной недели без внимания учителя ученик мог полноценно заниматься - учиться читать, играть и запоминать музыку. Так возникла идея программы «Софт Моцарт» - программы, которая способна создать базовые навыки владения инструментом и голосом и при этом не требует на начальном этапе абсолютно никаких знаний и умений ни от учащегося, ни от родителей. Программы, которая не подразумевает» в обучающемся никаких знаний теории или умений играть ноты. Программы, для которой компьютер – не электронная версия самоучителя музыки с обилием текста и необходимостью выбирать правильный ответ из нескольких с помощью кликания мышкой, но программа обучающая играть конкретные произведения, читать и запоминать их.

**Чем отличается «гадкий утенок» от «белой вороны»?**

Часто, при первом знакомстве с программой, я слышала негативные отзывы о ее «внешнем виде», который мало напоминал традиционный интерфейс существующих программ обучающих музыке до нас. За годы фоормирования софта сложились свои, «компьютерные» традиции создания таких продуктов, в которых обязательно должны существовать «окна» и «меню», которые вызываются путем кликания мышки. В нашей программе ничего не напоминало ни традиционные методы обучения музыке, ни традиционные компьютерные программы на их основе.

Мы объединили в единую систему описанный мною метод, основанный на знании Музыкального Алфавита и Азбучной презентации нотного стана и обогатили этот метод анимационными и графическими возможностями компьютерной графики. Мы не стали перегружать экран ненужными нам «окнами» и прочей атрибутикой компьютерных программ. Мы отказались от использования мыши, справедливо считая, что начинающему гораздо полезнее использовать для выбора команд кнопки компьютера. Благодаря этому мы сделали такую программу, которая учит не только взрослых, но и детей младшего дошкольного возраста, для которых попасть мышью по правильному месту на компьютерном мониторе было бы очень и очень затруднительно.

Теперь мои ученики приходят ко мне на урок более подготовленными и разучивают во много раз больше музыкакального материала, чем раньше. Они получили возможность не только развиваться под неусыпным вниманием компьютера, но и точно знать уровень своих успехов в цифрах. Родители же свободно вздохнули, потому что занятия музыкой превратились из наказания в настоящий праздник. Мало того, что домочадцы теперь могут видеть результаты усилий своих детей, но и сами они постепенно приобретают необходимые знания и навыки, обучаясь вместе с детьми.

Однажды бабушка моей ученицы пожаловалась мне, что дед порой не хочет уступать свое место внучке, настолько он увлекается разучиванием новой пьесы. Ну чтож, в Европе есть старая добрая поговорка: для того чтобы стать образованным человеком, необходимо получить как минимум три диплома. Прародителей, родителей и свой. Многие поколения людей упустили возможность получить музыкальное образование и поэтому новость о том, что сейчас, с помощью нашего изобретения они наверстывыают упущенное является очень хорошим знаком.

Описать все трудности нашего пути и препоны, которые нам ставили и ставят человеческая костность и нежелание учиться новому, потянуло бы на очень драматически насыщенную и грустную книгу. Что такое быть первопроходцем, нам пришлось почувствовать на собственном примере и я могу сказать с полной определенностью: это было чрезвычайно трудно и тяжело. Но спасало и спасает только одно: каждый раз, когда я вижу, как это на самом деле, по-настоящему работает и какие приносит результаты, это приносит уверенность и силы, что мы находимся на правильном пути и делаем действительно чрезвычайно полезное и доброе дело для всеобщего музыкального образования.

В нашей программе многое сделано впервые. Все это я попытаюсь описать для вас, чтобы вы поняли, что за компьютерным обучением – будущее музыкального образования и смогли разделить со мной мою полную в этом уверенность.

**Компьютерный киборд - предшественник фортепиано? Почему бы и нет….**

Киборд компьютера и клавиши фортепиано имеют много общего в прикосновении. Так, и при игре на киборде и при игре на фортепиано человек должен использовать разные пальцы, нажимать на клавиши с помощью кончиков пальцев и уметь координировать работу обеих рук. Поэтому, приступая над развитием компьютерных игр, мы решили попробовать сделать клавиши компьютерного киборда нашим помощником в деле развития координации рук и пальцев.

Например, в игре Note Duration проигрывание пьес осуществояется с помощью только одной клавиши – пробела. Так, дети учатся играть различные ритмы, считать вслух и различать ноты по их длительности одновременно, нажимая только одну клавишу. Вспомните, как трудно научить ребенка играть по нотам и считать одновременно. Благодаря компьютерной интерактивности нам удалось упростить координацию движения руки до одной клавиши, сосредоточив внимание на нотном тексте и понимании длительностей и ритма в процессе проигрывания различных пьес . Точкой опоры в этом упражнении стали и координация и графика компьютера, которая помогает понять разницу в длительностях нот с помощью различных красок и звука.

С помощью компьютерных клавиш нам также удалось создать упражнение, которое помогает начинающему связать в сознании пространственную связь между движением нот на Нотном стане и клавиш на фортепиано. Так, на компьютерном киборде в играх у нас не применяются стрелки «верх – низ», потому что на фортепиано есть только «право и лево». Мы постарались не пропустить ни одной детали, которая могла бы помочь новичку осуществить переход от простого к сложному в понимании и прочтении музыки.

**Усложнять – просто, упрощать - сложно**

Однажды мне позвонила одна женщина из Нью Йорка, дочка которой берет уроки фортепиано и не смотря на успехи в техническом развитии и запоминании, имеет серьезные проблемы с чтением музыки (типичный случай музыкальной «инвалидности» вызванной буквенной системой обучения). Купив нашу программу и установив ее дома, мама и дочь принялись наверстывать упущенное, принявшись читать один за другим сборники пьес из раздела «Джентл Пиано» - программы, которая соединяет фортепиано с компьютером и обучает игре пьес и чтению с листа.

Женщина позвонила мне, чтобы выразить признательность и восхищение программой. В процессе разговора я спросила ее, занимаются ли они с девочкой другими упражнениями, и если занимаются, то какими. Женщина очень удивилась. За годы частных уроков в ее сознании теория и практика разделились как два параллельных мира, в которых нет никакой линии пересечения.

* Зачем учить теорию? – настороженно спросила меня женщина. Моя дочка уже знает все правила!
* Это не совсем теория, мэм! Это упражнения на знание нотных последовательностей, зрительное восприятие музыкальных нот и развитие слуха – необходимых компонентов при чтении нот с листа.
* А зачем знать последовательность нот? – продолжает недоумевать женщина
* Чтобы читать их в любом направлении и с любого места и мгновенно распознавать клавиши
* Хм… Нас никто не учил этому! Вот еще у меня вопрос: а зачем та игра, в которой линейки как деревья?
* Чтобы уметь распознавать каждую линейку из 10, конечно! Ведь читая ноты, вашей дочке это нужно щелкать как семечки!
* Как замечательно и логично у вас все устроено! Вы просто разбили все, что нужно для музицирования на мелкие, хорошо усваиваемые кусочки!
* Спасибо, мэм! А как же иначе? Вы же не кушаете раз в неделю весь запас, чтобы не случился заворот кишок? В освоении сложных навыков игры по нотам должно быть точно так же!

В музыкальном прочтении все важно: и координация, и способность зрения немедленно прочитывать текст, и развитие голоса, и слуховые тренировки. Только с помощью компьютера можно не только соединить все эти компоненты в одно целое, но и развивать их одновременно, облегчая одно, чтобы понять другое.

**Как компьютер может воссоздать самые естественные и эффективные методы обучения**

Я видел вашу программу на канале 2 в Хьюстоне и был просто поражен как хорошо играет совсем еще малышка! Но я думаю, что вы наверное должны быть чересчур зависимы от этой новой системы. Я так предполагаю, потому что я тоже играл на форепиано около 7 лет и был звездой класса у моего учителя. Например, если вы приходите в гости к вашим друзьям и они просят этого ребенка сыграть на фортепиано, он не сможет, потому что он чересчур зависит от системы ( компутера? прим мои). Так случалось когда нибудь или я просто дурак?

Искренне,

Бен, 12 лет

Мальчику Бену, «звезде» класса трудно себе представить, что результатов нотного чтения и игры на фортепиано двумя руками можно добиваться гораздо быстрее и проще, чем «старым проверенным путем» в классе «традиционного обучения музыке» и при этом не за счет качества самого обучения. Моя трехлетняя ученица Грейси, которая попала в программу Новостей, с легкостью исполняя пьесу, которую не всякий ученик сыграет после пары лет обучения, с помощью программы достигла тех же результатов, что и ребенок, который 7 лет учился в классе «традиционного учителя», но гораздо более быстрым путем.

Потому что Грейси, начиная с первого урока этот Менуэт активно и успешно ИГРАЕТ, в то время как все остальные дети его «разбирают» от ноты к ноте. Так, по аналогии с обучением языка, Грейси просто вынуждена на этом языке «разговаривать» постоянно и она осваивает его, как любой ребенок осваивает язык своих родителей. В то время, как другие дети «учат его по учебникам», говорят на нем нечасто, поэтому с трудом и не могут расстаться с «акцентом»

Компьютерная интерактивность – идеальное средство обучения прочитыванию и запоминанию музыки посредством «погружения» в сам язык, потому что способна немедленно оценивать действия и давать «ценные указания» во время живого общения. Это – самый древний и проверенный способ обучения, которым выучился каждый из нас! При «традиционном» же подходе, добывание информации происходит гораздо сложнее, а «живая» интерактивность доступна только во время уроков с учителем.

Часто приходится слышать такое возражение, что ничего не может заменить «живого общения» с учителем – и я с этим совершенно согласна!

Давайте, тем не менее, разберемся, где «живость» учителя необходима, а где является бездарным разбазариванием человеческих сил, времени и денег. Так ли уж необходим неповторимый талант учителя, чтобы

* Помочь координировать обе руки при игре
* подыграть правую руку, пока ученик разучивает левую и наоборот
* подсказать, где звучит фальшиво, почему и что нужно сделать, чтобы было все правильно
* разбить пьесу на небольшие секции и помочь ученику справиться с «локальными» сложностями
* помочь в разучивании произведения наизусть, анализируя текст на слух и указывая ученику на ошибки

Своими объяснениями и попытками «внести что-то человеческое» в ваше обучение навыкам элементарной координации и способности считывать текст учитель сам того не желая… замедляет процесс вашего развития, разговорами подменяя ценнейшее время практики. Если с компьютером мой ученик проигрывает произведение за урок как минимум 15-20 раз, совершенствуя технику каждой руки, координацию обеих рук, отделяя и безостановочно совершенствуя сложный пассаж бесконечное количество раз, получая при этом слуховое развитие и развитие памяти, то в классе «традиционного» учителя большую часть урока занимают объяснения «как это надо играть», а оттачивание координации самой игры должно происходить дома, по воспоминаниям прослушанной лекции. Именно поэтому никакого прогресса обычно за неделю и не происходит, потому что без учителя проигрывание материала вообще становится невозможным.

Совсем другое дело, когда «живое присутствие» учителя помогает выбрать подходящий репертуар, продумать стратегию развития ученика, разобраться в штрихах и оттенках, в тонкостях интерпретации и передаче характера произведения. Никакой компьютер тут не сможет заменить живого общения. Но для этого же надо дорасти!

Я не знаю, насколько реально сделать программу, обучающую иностранным языкам, которая могла бы контролировать голос ученика, его мелодику и артикуляцию и вовремя поправлять ошибки в произношении и грамматике. Но в обучении владению музыкальному языку осуществление такого контроля значительно проще, потому что точкой опоры в нем является координация пальцев и рук в совокупности с клавишами инструмента, а развитие голоса и слуха происходит как результат этого действия.

**Как утверждают психологи, зрительная память «схватывает» быстрее, зато слуховая дольше помнит.**

Если ребенок делает ошибку во время урока с «традиционным» учителем, то учитель ребенка останавливает, показывает где неправильно, почему, и как это надо поправить. На это как правило уходи т несколько минут. Хорошо, если ошибка некординационная и ее можно легко исправить. Но если не сознание начинающего, а его мышцы не желают «сотрудничать», то объяснения мало способны исправить ситуацию. Они просто забирают время. Видя ту же самую ошибку на мониторе компьютера с помощью компьютерной графики, начинающий может быстро понять, что именно не так и попробовать сыграть то же самое множество раз до тех пор, пока навык не установится и не закрепится. Прослушивая при этом звучание разучиваемого фрагмента, слух запоминает «как надо, чтобы звучало» и в последствии является точкой опоры при проигрывании музыкального произведения. Поэтому, если выбирать между зрительным объяснением компьютера и речевым преподавателя, то выигрывает все-таки графика. Но при этом слух человека получает самую важную информацию – он доносит до ученика музыкальную мысль.

Так, в нашей программе вначале ноты предсавлены в виде бутонов цветов, каждый из которых распускается в соответствии с тем, какую длительность он представляет. При преждевременном отпускании клавиши цветение цветка останавливается и появляется анимационный характер, который разочарованно разводит руками. Этот графический прием помогает распознавать ошибку за долю секунды. Компьютерная графика может помочь не только научить держать ноту столько, сколько требует музыкальный текст, но также проконтролировать правильность дальнейших действий руки и пальцев. Если то же самое объяснять во время урока, то на это уйдет значительно больше времени и сил и результат будет достигнут значительно позже.

В становлении и развитии навыков чтения и игры на фортепиано компьютер обладает значительно более мощным арсеналом средств для воздействия на зрение, слух, мышечное развитие и голос человека, чем учитель, который физически не в состоянии использовать все эти средства одновременно. Однако, конечным пунктом при обеих подходах являются навыки считывания нот. Когда они становятся неотъемлимой частью сознания человека и становятся точкой опоры во всем последующем музыкальном развитии, никого не интересует, добывались ли знания с помощью «живой силы учителя» или с помощью «бездушной машины». Поэтому я не вижу никакого смысла в том, чтобы отстаивать «традиционные» методы обучения, при которых точно такие же результаты достигаются гораздо медленнее и с большими усилиями.

Если при традиционном обучении запоминание музыки порой мучительно из-за невозможности само-контроля и зависимости от профессионального «взгляда со стороны», то в программе «Софт Моцарт» с помощью графики учащийся в состоянии выучить пьесу правильно с идеальной точностью. Для этого музыкальный текст той или иной руки или обеих рук убирается из поля зрения и появляется только в случае правильного проигрывания, а также в виде подсказки при неправильно нажатой ноте. Поэтому если раньше развитие музыкальной памяти было пущено на самотек, то теперь с помощью компьютера каждый может точно увидеть, насколько близко к тексту он запонил пьесу и как это исполнение можно сделать идеальным.

**Открытие, которое обязательно изменит будущее многих людей**

Возможность перенести нашу методику на язык компьютерных игр перевернула все мои представления о природе музыкальных способностей человека. Оказалось, что научить 5 летнего ребенка играть простую пьесу двумя руками – дело не пары месяцев, а 15 минут, что 3-4 летние дети могут свободно читать ноты, петь сольфеджио, играть наизусть менуэты Баха до того, как они научатся читать и писать. Достаточно только сесть за электронное фортепиано, подключенное к компьютеру с нашей программой «Софт Моцарт», и 30 учащихся публичной школы в течение 45 минут урока успевают выучить несколько пьес, - сколько порой учащиеся музыкальной школы не в состоянии выучить за… несколько месяцев.

Мечта многих поколений выдающихся музыкальных педагогов-просветителей о публичном полноценном музыкальном образовании может скоро осуществиться, не смотря на протесты большой части консервативно настроенных «преподавателей старой школы», которые считают полноценными только занятия с учителем. Интерактивность компьютера, его бестпристрастность и неограниченные возможности в работе со звуком и графикой помогает преодолеть множество проблем связанных с развитием слуха и коорддинации, чтения нот и развитием памяти эффективно и безболезненно.

В нашей программе «Софт Моцарт» начальное обучение мы стараемся не разделять на специальность, сольфеджио, теорию музыки, ритмику и музыкальную литературу. Все эти компоненты в программе тесно взаимосвязаны и составляют единую универсальную систему.

Чем больше органов чувств участвуюет при определенном виде деятельности на начальном этапе, тем больше нейронов головного мозга «завязываются» вместе в дорожки, отвечающие за эти навыки или эту информацию. Такие связи гораздо прочнее и крепче «одноканальных». Так, к примеру, аудио восприятие музыки затрагивает в коре головного мозга, скажем нейроны группы Х, в то время как аудио+видео информация уже подключает к ним нейроны группы Х+У. А если добавить к обучению ответственные за работу пальцев центры Z, знания получаются прочнее и долговечнее. Именно поэтому в нашей программе в процесс музыкальной деятельности мы подключаем почти все необходимые для музыцирования мышцы и органы чувств человека ( за исключением ног для обучения работы с педалью) и стараемся делать это продуманно и в достаточно сбалансированной пропорции.

Наша программа создавалась в США, но основой для моего метода стали достижения прогрессивных методик мира как в области музыкального образования, так и общей педагогики. Мне приходилось собирать по крупицам сведения о психологии музыкального восприятия, природе музыкальных способностей человека, особенностях становления и развития навыков и многие другие, относящиеся к начальному периоду обучения музыке в музыкальных и образовательных школах. Большую роль сыграли в моих разработках знания, почерпнутые за годы обучения в Житомирском музыкальном училищще имени Котляревского и Харьковском институте искусств им. Карпенко – Карого, опыт работы в классах сольфеджио, теории музыки и фортепиано на Украине и в США.

Уверенность в том, что такая работа остро необходима с годами крепла, особенно после ознакомления с состоянием, в котором находится музыкальное образование в США. Я очень надеюсь, что мой труд поможет новым поколениям преподавателей всего мира найти наиболее оптимальные и продуктивные пути в работе с учениками для того, чтобы язык музыки стал повсеместным и музыкальное искусство продолжало развиваться и совершенствоваться.

**Музыкальное образование как точка опоры общего развития человечества**.

Если вы прислушаетесь к моим советам, то поставите методику преподавания музыки с головы на ноги и тем самым поможете любому человеку стать музыкально образованным , что очень важно для каждого человека, потому что без понимания мира музыки жизнь каждого из нас обеднена наполовину.

Почему –то принято словом «грамотность» определять исключительно грамотность литературную. Всякий раз, когда я пишу это слово, мне приходится уточнять, что речь идет именно о музыкальной грамотности. Это не случайно. Из поколения в поклоление люди привыкли фокусироваться на проблемах именно литературной грамотности, в то время как музыкальная грамотность была как бы делом необязательным. На самом деле в этом подходе кроется величайшая несправедливость к музыкальному языку, которая в свою очередь отражается рикошетом и на общей грамотности людей.

Платон не случайно назвал музыку основным предметом, который следует изучать до всех других. Дело в том, что музыкальный язык по сути является самым универсальным средством для установления баланса между абстрактным ( ноты) и конкретным ( процесс восприятия органами чувств), между логикий ( музыкальная грамматика) и чувством ( музыкальная интонация) а также между временем ( продолжительность – пульс и ритм) и пространством ( звуки организованы по высоте). Обучаясь музыкальному языку, ребенок получает все необходимые для его развития «витамины» и множество важнейших знаний и умений, которые станут точками опоры для познания мира и внутреннего развития. Если у детей вознгикают проблемы с чтением или математикой, с развитием речи или общим развитием, корни этих проблем следует искать в музыкальной безграмотности.

Поэтому задачей общества номер один должна стать борьба со всеобщей музыкальной безграмотностью, и тогда многие другие вопросы решатся без особого напряжения. Когда мною были сделаны первые открытия в области музыкальной педагогики и я пыталась достучаться до внимания тех, кто стоит на ключевых постах музыкального образования, мне пришлось столкнуться с нежеланием учиться новому вообще. Мне было трудно понять, почему организации , занятые вопросами спасения музыки и декларирующие ее важность для общества, не желали сосредоточить собственное внимание на проблемах музыкального обучения и восприятия. Казалось, что мы с ними спасаем разную музыку. Мне очень хотелось бы, чтобы эта книга помогла нашему обществу понять,

**КАК СДЕЛАТЬ ЛЮДЕЙ МУЗЫКАЛЬНУЮ ГРАМОТНОСТЬ ВСЕОБЩЕЙ**

**Окружение.**

Музыкальное обучение должно начинаться с раннего детства и стать частью жизни каждого человека. В каждом доме, в каждом классе и каждом общественном месте, связанном с проведением досуга киборд – фортепиано должны стать частью интерьера. Но этого не достаточно. Клавиши киборда должны быть снаряжены их «расшифровкой» с помощью карты или стикерсов, чтобы взгляд ребенка постепенно привыкал к их последовательности и нажимая клавишшу даже случайно, ребенок мог сразу узнать как она называется и связать фонетическое произношение звука с его точным звучанием.

Обучение музыкальным упражнениям, которые учат «ходить по клавишам» должно стать такой же частью повседневного общения с детьми, как и упражнения по развитию общей координации или обучение их хождению или пользованию столовыми приборами. Владение каждым пальцем правой и левой руки может и должно стать частью повседневной практики детей. Если мы учим детей, как держать в руке карандаш или пользоваться кисточкой для рисования, то мы обязаны научить их как уметь обращаться с пальчиками и руками при взаимодействии с клавишами инструмента.

Основы музыкальной грамотности – как то умение «ходить по клавишам», знание музыкального алфавита и первоначальные навыки чтения нот с помощью упрощенного Нотного Стана должны стать частью повсеместного обучения молодых родителей и всех специальностей, имеющих отношение к воспританию и образованию ребенка.

Не только пение песен на уроках музыки, но пение песен по нотам и с аккомпанементом фортепиано должно стать частью повседневной жизни детей в школах и детских садах. Мы должны сделать все возможное, чтобы будущие мамы могли спеть ребенку колыбельную, аккомпанируя себе на фортепиано Только на личном примере можно привить молодому поколению истинную любовь и понимание языка музыки.

**Разучивание Музыкального Алфавита и музыкальной азбуки**

Одним из важнейших видов работы с детьми должно стать разучивание музыкального алфавита и музыкальной азбуки. Уже в дошкольном возрасте дети должны уметь проговаривать музыкальный алфавит вперед и назад от любой ноты, через ноту и через две ноты. Они должны уметь выстраивать алфавитные музыкальные последовательности с помощью специальных карточек с рисунками, помогающими определить название нот по принципу кубиков.

Мир музыкальных звуков может и должен опираться на речь человека, как на самую ествественную и исходную точку опоры и развития музыкального слуха. Каждый звук должен иметь свое название, удобное для гортани человека. Название звуков заканчивающихся на слог «и», используемый в буквенной системе, как и закрытые слоги «эй» и «эф» делает буквенное обозначение непригодным для голосового восприятия музыки и должно применяться только на поздних этапах обучения аккордам и теории.

Поэтому обучение музыкальному алфавиту следует проводить на основе слогов сольфеджио с помощью первоначальной стадии – артикуляционного проговаривания. Запоминание последовательносит расположения музыкальных звуков в пространстве с помощью проговаривания станет точкой опоры музыкального восприятия детей при знакомстве с клавишами фортепиано и нотным станом. Знание этих последовательностей облегчит развитие музыкального чтения и координации при прочтении нотного текста с помощью фортепиано,

**Нотный стан для начинающих**

Нотная грамота для начинающих должна быть представлена вначале в виде Нотоносца, который дает всю необходимую информацию о системе организации музыки с помощью цвета и зрительных образов.

С дошкольного возраста и особенно в раннем школьном возрасте дети должны уметь играть простенькие мелодии с помощью видоизмененного Нотного стана и нот в цветной кодировке. Соединяя ноту, написанную на бумаге с клавишей и пропевая ее, мы учим детей музыкальной грамотности, как привыкли учить их читать с помощью фонетических приемов..

Дальнейгие шаги должны быть следующими. Необходимо сделать электронное фортепиано – или киборд центром музыкального обучения детей в школах. Все остальные виды работы должны базироваться на навыках прочтения нотного текста голосом и с помощью фортепиано. Игра на шумовых инструментах, пение, движения под музыку должны стать дополнением к основному – умению читать музыку с листа и записывать ее по памяти. Обучение всем инструментам должно вестись на основе знания Скрипичного и Басового ключей так, что каждый инструменталист был бы в состоянии саккомпанировать своему партнеру на фортепиано.

Обучение основам музыкальной грамотности должно стать обязательным предметом университетов и колледжей, занимающихся подготовкой будущих учителей. Каждый учитель, работающий с ребенком дошкольного возраста должен уметь петь по нотам и играть несложные пьесы из детского репертуара.

Новые идеи о том, как сделать музыкальное образование более эффективным и творческим должны быстро и беспрепятственно становиться достоянием людей. Средства массовой информации должно сделать все возможное, чтобы вопросы музыкального образования и освещение его проблем широко освещались и давали людям как можно больше информации о вреде музыкальной необразованности для жизни, развития и здоровья детей.

**Заключение**

Всякий раз, когда я вижу магазине игрушек малышей, тянущих свои крошечные ручки к музыкальным инструментам, мне становится очень тревожно. Что случится дальше? – думаю я. Станут ли эти руки уверенными и свободными в извлечении красивых звуков или будут бить по клавишам кулаками? Дети хотят исполнять музыку ничуть не меньше, чем они хотят говорить. Не давая им возможность научиться этому языку, мы, взрослые, закрываем от них целый мир, без которого каждый человек может чувствовать себя обворованным.

Каждый раз, когда я обращаюсь к преподавателям музыки и они захлопывают передо мной двери, я испытываю боль и негодование. Своим нежеланием учиться новому и упрямым желанием вести своих учеников по старому и запутанному пути, они не только наносят непоправимый урон всеобющему музыкальному образованию, но калечат жизни миллионов людей, лишенных музыкального искусства. Учитель – это особая профессия. Каждый учитель – это своего рода ПИАРщик между изучаемым предметом и широкой общественностью. И если музыкальный язык с каждым днем теряет свои позиции, и понятен широким массам только в своих наипримитивнейших проявлениях, значит, учителя делают плохую работу и им пора задуматься о пересмотре своей метолики.

Однажды, когда я сказала об этом одному из президдентов уважаемой музыкальной организации, он замахал на меня руками и стал просить не распространять подобной крамолы. Мол, итак музыкальный бюджет урезают все больше и больше. Но получая деньги за работу, которая не приносит плодов, мы должны быть готовы к тому, что нас сократят или уволят, не так ли? Для того, чтобы в школах стало больше музыкального образования, наверное, пора задуматься о его эффективности. Тогда мы вырастим новое поколение музыкально грамотных политиков, рукооводителей, президентов страны, которые не только не урежут музыкальные часы в школе, но будут всячески способствовать процветанию музыки.

Изучение любому виду деятельности подобно пирамиде. Чем шире основание пирамиды – чем больше людей вовлечено в данный вид деятельности, тем выше и острее ее вершина. Из большинства выкристаллизовываются наиболее талантливые, а из них – гении. Из года в год, из столетия в столетие во многих из нас умирает не родившись музыкальный гений: гениальный исполнитель, гениальный композитор или гениальный соушатель. Это случается потому, что пирамида музыкального образования не имеет широкого основания и превратилась в хилый столб, который вот-вот рухнет.

Мне очень хочется, чтобы этого не произошло. Чтобы «Лунная Соната» Бетховена, помещенная на космический корабль, отправленный «на встречу с нашими братьями по разуму» осталась живой музыкой, а не засушенным музыкальным гербарием. Я также хочу, чтобы пришли новые композиторы и написали новые шедевры. И чтобы эти шедевры слушали и понимали если не все, то многие. Хотя я бы хотела, чтобы все таки – все.

.