

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Детская школа искусств» п. Энергетик

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ КАК  
ФАКТОР, ВЛИЯЮЩИЙ НА ТВОРЧЕСКОЕ И ТЕХНИЧЕСКОЕ  
РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ**

Методическая разработка

Исполнительское мастерство преподавателя как фактор, влияющий на творческое и техническое развитие учащихся: методическая разработка / сост. Е. И. Осипова. – п. Энергетик: МБУ ДО ДШИ п. Энергетик, 2018. – 10 с. В разработке освещается проблема формирования и развития исполнительских навыков учащихся и влияние на него исполнительской культуры преподавателя. В работе представлены различные точки зрения на рассматриваемую проблему и основные приёмы показа. Разработка адресована преподавателям музыкальных школ и школ искусств.

## **Введение**

Музыкальное воспитание – одна из центральных составляющих эстетического воспитания, оно играет особую роль во всестороннем развитии личности ребенка. Повышение эффективности и качества общего музыкального образования ставит перед преподавателями детских музыкальных школ и детских школ искусств сложные и ответственные задачи. Принципы развивающего обучения и воспитания, все шире проникающее в занятия по специальности и все формы обучения ДМШ, призваны воспитывать грамотных музыкантов – любителей и профессионалов, дать им навыки творческого подхода к музыке и инструменту, ликвидировать или сократить до минимума психологический барьер «боязнь» концертных выступлений, развить возможность практически реализовать творческие способности и потребности самовыражения. В связи с этим встает главная задача - углубление педагогической направленности музыкального образования, при решении которой возникают следующие вопросы: каким должен быть современный преподаватель детской школы искусств, какие знания, умения и навыки должен иметь?

## **Специфика профессии педагога-музыканта**

Специфика музыкально-педагогической деятельности в том, что она решает педагогические задачи средствами музыкального искусства. Музыкально-педагогическая деятельность сочетает в себе педагогическую, музыкально-исполнительскую, исследовательскую работу, основанную на умении самостоятельно обобщать и систематизировать получаемые знания.

Музыкально-педагогическая деятельность, как и всякая другая, существует в форме цепи действий, каждое из которых соответствует определенному уровню формирования музыкально-педагогических качеств специалиста на определенной ступени его подготовки и квалификации. В то же время она синтезирует в себе весь комплекс педагогических и специальных знаний, взаимообусловленность поставленной задачи и средств ее разрешения. Музыкально – исполнительская, в частности инструментально – исполнительская компетентность (исполнительское

мастерство преподавателя) занимает значительное место в структуре профессиональных компетенций педагога – музыканта. Исполнительская деятельность преподавателя и совершенствование в себе данной профессиональной составляющей сочетается со стремлением педагога постоянно пополнять собственные знания по методике обучения музыке, психологии музыкальной деятельности.

Общей характеристикой **исполнительского мастерства** является *высокая и постоянно совершенствуемая степень овладения определёнными видами исполнительской деятельности (сольной, ансамблевой, оркестровой), в узком же смысле исполнительское мастерство есть двигательная и художественная техника, интерпретационная и эмоциональная исполнительская культура игры.*

### **Роль исполнительской культуры музыканта в педагогической практике.**

Основными характеристиками исполнительской культуры являются психологическая, профессиональная, духовно-нравственная, образовательно-воспитательная. В музыкально-педагогической деятельности они создают условия для формирования технической базы, развития слуха, интерпретации и формируют творческую индивидуальность ученика. В чем же заключается педагогическое значение исполнительской культуры педагога-музыканта?

Педагогическое значение исполнительской культуры музыканта заключается

- *в умении обучать учеников осознавать и «присваивать» композиторский замысел, что необходимо для его воплощения в исполнении;*

- *в умении воспроизводить в себе психологическое состояние подготовки к выступлению, управлять своими эмоциями, направлять их на творческий процесс, контролировать сценическое волнение, что необходимо для формирования этих навыков у учащихся. А.Г. Скавронский замечает: «Мне очень интересно... помогать каждому находить самого себя, то есть помогать тому, что было столь трудным для меня самого» [8, с. 250].*

- *в умении воспитывать высокие морально-этические и духовные качества у ученика. Именно развитие духовной жизни ставил во главу угла выдающийся*

пианист и педагог Я.И. Зак: Основная стратегическая цель педагога-пианиста... заключается в том, чтобы подвести ученика к пониманию музыки и ее интерпретации как к отражению сложных процессов внутренней, духовной жизни человека [10, с. 207].

*- в развитии волевых качеств ученика, формирования творчески ориентированной мотивации.* Это происходит, когда преподаватель в программу выступлений на школьных концертах и тематических вечерах включает в свой репертуар произведения, которые могли бы «тянуть за собой» ученика, повышать планку, которую тот или иной ученик мог бы считать для себя «пределом возможного». Надо сказать, что воспитание исполнительской воли является важнейшим компонентом в развитии исполнительских навыков учащегося: «Неудачи и срывы на эстраде зачастую происходят не столько от недостатка исполнительской техники, сколько от недостатка исполнительской воли» - утверждал Г.Р. Гинзбург.

*- в умении педагогом – музыкантом продемонстрировать ученикам, как следует использовать технические средства для достижения высокой культуры звука и такой же выразительности исполняемого произведения.* Без исполнительской практики педагогу становится труднее развивать культуру звука как у себя, так и у ученика. Через совершенствование собственной культуры педагог учит своих воспитанников чувствовать звук и управлять его извлечением...«в результате... собственного ощущения характера музыки» и рождается звук [9, с. 182].

Исходя из этого, можно сделать следующие выводы: развитие исполнительской культуры оказывает большое влияние на совершенствование профессионального мастерства педагога-музыканта и играет важную роль в педагогическом процессе, определяя практическое применение методических знаний педагога по развитию исполнительской техники ученика.

**Исполнительское мастерство педагога – музыканта, как важная составляющая технического и творческого развития учащихся.**

Роль исполнительского мастерства преподавателя в творческом и техническом развитии учащихся велико. В ситуации урока одним из методов, влияющих на техническое и творческое развитие учащихся является **показ педагога**. Педагогическая деятельность – это живое, художественное дело, которое может быть плодотворным и давать хорошие результаты только тогда, когда педагог сам в той или иной степени является исполнителем.

Показ за инструментом, по мнению Г. Г. Нейгауза, сразу же погружает ученика в атмосферу высокой художественности, побуждает его к самостоятельным поискам нужного звука, воспитывает в нём глубокую и полную внутреннюю сосредоточенность, словом ведёт его от слуховых ощущений к движению, а не наоборот. «Нельзя превращаться в «чистых» педагогов, – писал он ...ученики у них играют с ошибками только потому, что педагоги сами редко просматривают вещи, которые играют их ученики... Конечно, играть ученикам полезно, особенно малоспособным» [3, с. 49]. Довольно категоричен в данном вопросе был Ф. М. Blumenфельд: «...Что до показа, – то уже так заведено, что призывают «не показывать» педагоги, не умеющие этого делать» [2, с. 17]. В педагогической работе Оборина метод показа по своей эффективности превосходил словесно- разъяснительный. Разбирая с учеником новое произведение, «мог сыграть его и от начала до конца, но чаще иллюстрировал частями, фрагментами. Порой надолго останавливался ... на каком-либо эпизоде, детали, исполнительской частности, разъясняя и показывая её, если это требовалось, не один раз» [4, с. 115].

Метод показа является традиционным методом, берущим начало в русской педагогике XIX века. В настоящее время нам известны такие виды показа, как инструктивный (дающий указания, предлагающий приёмы и способы работы), художественный (показ-эталон), карикатурный и т.д. При этом показ-эталон не отличался разнообразием, но соответствовал высоким эстетическим стандартам. Стремясь к раскрытию индивидуальных способностей ученика, развитию его творческой инициативы и

самостоятельности, педагог должен подвести его к пониманию авторских ремарок, стиля композитора. Обязан о многом рассказать и, не менее важное, показать. С самой первой ступени обучения преподаватель должен стремиться воспитывать в ученике высокую требовательность к своей собственной игре. Такую же требовательность педагог должен предъявлять и к собственному показу.

В своей работе педагог опирается на два основных метода. Первый из них – **собственноручный показ** (наглядно-иллюстративный), т. е. демонстрация того, как надо сыграть что-либо на инструменте или как не надо (при отрицательном показе). Второй метод – **словесное пояснение**, что и как надо сделать учащемуся. Как же и когда пользоваться методом показа в процессе работы? К методу показа, как к демонстрации, педагог прибегает уже при выборе учебной программы.

На **первом этапе** работы преподаватель может исполнить произведение со всей эмоциональностью, что может стать импульсом для пробуждения в маломузыкальном ученике творческой фантазии, и стремления к самовыражению.

Для знакомства с новой пьесой более продвинутых учащихся не стоит исполнять пьесу целиком, а показать «задевающие душу» небольшие построения. «Окрылить» учащегося. А цельное исполнение перенести на тот урок, когда пьеса будет уже разобрана или на завершающем этапе. Имея в своей практике эмоционально скованного подростка со средними способностями, педагог должен воздействовать на усиление его эмоционального отклика на музыку. Приказать чувствовать, хотеть, увлекаться, – нельзя. Но, можно, по словам Баренбойма, выманить. Выманить путём яркого, выразительного показа. Хотя он и влечёт за собой элементы подражания, но «ведёт учеников вперёд, к ранее недоступному и ... к самостоятельным творческим исканиям» [1, стр.125].

На **втором этапе** работы используется **детализированный показ**. Этот вид показа даёт возможность учащемуся услышать фразу или выразительную

деталь и, закрепив её в своём представлении, осознать разницу между своей игрой и исполнением педагога. На этом этапе педагогом может использоваться метод показа, *как учить произведение*. Показ, как учить и показ, как исполнять существенно отличаются. Целесообразность метода показа, как учить, в том, что перед учеником не только вырисовывается цель или конкретная задача, но и выстраивается путь её решения, в виде эффективного приёма или способа технической работы. К примеру, ученик пользуется неверными игровыми приёмами, не может найти комфортного положения пальцев, рук, корпуса, педагогу следует самому показать за инструментом пути решения данной проблемы. Показ педагога должен быть безукоризненным. Ученик, слушая и видя хорошую игру, невольно перенимает нужное движение. Д. И. Басков считает, что показ ученику наиболее трудных фрагментов будет способствовать образованию у учащегося звуковых представлений. «Поскольку в восприятии ученика будет ещё участвовать зрительный компонент (он следит за руками педагога), то у него в сознании возникнут и двигательно-моторные представления» [2, с. 15]. Полезным видом показа является *наведение* на нужный и целесообразный приём. Суть его заключается в демонстрации различных, уже известных ученику приёмов работы на фрагментах ранее пройденных произведений и предлагает ему, сопоставив эти приёмы с новой встретившейся трудностью, выбрать необходимый.

В практике имеет место приём одновременной игры. Приём совместного исполнения полезно использовать в работе над полифоническими произведениями. Данный прием помогает ученику услышать стройное звучание голосов и найти наилучший способ для исполнения каждого из них. Учить полифонию можно исполняя в ансамбле, играя партии по голосам. Либо проигрывать совместно с учеником поочередно по несколько тактов, это позволит ученику моментально включаться в работу, детально проработав текст произведения.

На *завершающем этапе* работы над произведением стоит проблема целостного охвата музыкальной формы, достижения исполнительской

яркости. Здесь очень важно, чтобы исполнение произведения не разошлось ни с композиторским замыслом, ни с замыслом интерпретатора. С целью выявления кульминации всего произведения можно обратиться к следующему способу. Предложить ученику два варианта исполнения: ровным звуком, и выразительно, ярко и динамично. Эта наглядность обязательно впечатлит ученика. Добиться естественного воплощения кульминации можно добиться ученику совместно с преподавателем, поставив перед учеником следующую задачу: подготовить кульминацию, подойти к ней, используя по своему усмотрению необходимые для этого средства выразительности. Задачей же педагога будет заключаться в исполнении непосредственно кульминации, но в соответствии с тем, каким был сделан подход к ней. Если педагог, вопреки недостаточно приложенным усилиям ученика, даст яркую, в характере произведения кульминацию, то ученик почувствует несоответствие незамедлительно, в виде звукового провала перед кульминационной точкой. Другой вариант этого способа работы (может следовать за первым): педагог подготавливает появление кульминации, а ученик должен подхватить этот процесс и удержать кульминационную вершину. Данный прием нацелен на осознание учеником природы кульминации, её места в драматургии произведения и на исполнение произведения в целом.

Также на завершающем этапе полезно пользоваться приемом *направляющего показа*. Когда, отметив положительные моменты в игре ученика, педагог направляет внимание на то, что ещё не получается, показывает на детали, не услышанные самим учеником.

В работе над формированием у ученика своего подхода к произведению, можно предложить ему несколько возможных вариантов исполнения и его задачей будет выбрать и претворить наиболее близкий из них. Это – *вариантный* показ. В ситуации полного взаимопонимания с учеником понимания требований педагога, формам его работ, возможен ещё один вид показа: *без словесных пояснений*, при котором ученик должен сам поразмыслить над исполнением педагога. Этот вид показа можно совместить

с так называемым, *отрицательным* показом. Отрицательный или критический показ должен быть доброжелательным. Показ того, как сыграл ученик и как играть не следует, возможен, когда дело касается художественного вкуса, темповых колебаний. Таким образом, рассмотрев основные виды исполнительского показа, можно сделать вывод, что показ педагога – эталон для ученика. Его влияние зависит от двух причин: от качества исполнения на инструменте и способности ученика к восприятию. Первая же причина является основной и ведущей, и несомненно требует высокого исполнительского мастерства преподавателя.

В развитии творческих способностей учащихся также большую роль играет внеклассная работа, в частности концертная и конкурсная деятельность преподавателя. Она является хорошим примером для учащихся, стимулирует занятия музыкой и вовлекает детей в мир творчества. Являясь преподавателем ДШИ, я активно участвую в концертной деятельности школы, поселка и района, а также веду активную конкурсную работу. Являюсь лауреатом очных конкурсов, зонального, областного, всероссийского и международного уровней. Это несомненно дает толчок для всестороннего развития моих учеников (исполнительских, творческих, технических навыков). Учащиеся моего класса – постоянные участники концертных мероприятий школы и поселка, многие из них – участники, дипломанты и лауреаты конкурсов и фестивалей различного уровня.

### **Заключение**

Объективность музыканта-исполнителя тесно взаимосвязана с профессиональным мастерством педагога. Умение красиво, достоверно и убедительно показать в своем исполнении замысел композитора, опираясь на глубокое индивидуальное понимание музыки, и при этом избежать субъективизма – то, к чему должен стремиться музыкант-исполнитель. Наличие этих качеств у педагога позволяет ему обучать ученика чувствовать стиль композитора, эмоционально окрашивать произведения при исполнении, осознанно контролировать звукоизвлечение. Поэтому необходимо совершенствовать исполнительское мастерство, чтобы каждое

прикосновение педагога к инструменту очаровывало ученика и погружало его в прекрасный мир музыки.

### **Список литературы:**

1. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство [Текст] / Л. А. Баренбойм – Л., 1974.
2. Басков, Д. И. О роли внутреннеслуховых представлений в процессе работы над техническими навыками игры на фортепиано [Текст] / Д. И. Басков. – Иркутск, 1994.
3. Вопросы фортепианного исполнительства [Текст]: сборник статей / под ред. М. Г. Соколова. – М., 1976. - Вып. 4.
4. Иванова В.В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта // Вестник МГУКИ. 2011. № 2 (40). Март – апрель.
5. Коган, Г.М. О работе музыканта – педагога//От урока до концерта. Фортепианно – педагогический альманах. Вып.1 – М., 2009.
6. Крюкова, В. В. Музыкальная педагогика / В. В. Крюкова. – Ростов н/Д: «Феникс», 2002
7. Рапацкая, Л.А., Ивахненко А.А. Профессиональная декартификация учителя детской музыкальной школы: причины и следствия [Электронный ресурс] // Теория и практика общественного развития. 2015. № 8. URL: [http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv\\_zhurnala/2015/8/pedagogics/rapatskaya-ivakhnenko.pdf](http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2015/8/pedagogics/rapatskaya-ivakhnenko.pdf) (дата обращения: 23.11.2015).
8. Скавронский, А.Г. Педагогика открыла для меня вторую молодость. Из воспоминаний // Хитрук А.Ф. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. М., 2007.
9. Тимакин, Е.М. Каждый ученик – это новая книга, которую мы должны изучить // Хитрук А.Ф. Одиннадцать взглядов ...
10. Цыпин, Г.М. // Уроки Зака / сост., вступ. ст. А.М. Меркулова. М., 2006.
11. Цыпин, Г. М. Исполнитель и техника [Текст] / Г. М. Цыпин. – М., 1999.