

Родительская коллекция

Г. И. Ганзбург

ВАШ РЕБЁНОК
И
МУЗЫКА

ХАРЬКОВ
2006

ББК 74.9

Г 19

Ганзбург Г. И.

Г 19

Ваш ребёнок и музыка. —

Харьков: Тарбут Лаам, 2006. — 40 с.

ISBN 966—7950—26—3

Издание адресовано родителям (нынешним и будущим). В доступной форме и увлекательной манере изложены рекомендации по рациональному музыкальному развитию, воспитанию и образованию детей.

Автор — музыковед, педагог, директор Института музыкознания, член Национального союза композиторов Украины.

Главы книги, которые ранее публиковались отдельно в журналах «Ваш ребёнок», «Семья и школа», газетах «Харків'яни», «Искусство» и др. — заново пересмотрены и дополнены автором специально для настоящего издания.

© Г.И.Ганзбург, 2006.

ISBN 966—7950—26—3

© Г.В.Хмель, дизайн обложки, 2006.

*Посвящается памяти
моего деда, врача-педиатра
Соломона Александровича
Цейнера (1896-1932)*

ГЛАВА 1 «О МЕДВЕДЕ, СТОЯЩЕМ НА УШАХ»

Учить ли ребёнка читать и писать, учить ли его алгебре, химии, истории, наконец, учить ли его прыгать через «козла» — всех этих вопросов обычно не возникает в семье: они решены обществом централизованно и, надо думать, бесповоротно. А вот в важнейшем для развития ребёнка вопросе о том, получит ли он музыкальное образование, в каком объёме и какого качества, оставлена полная свобода выбора. И решения принимают мало подготовленные к этому родители самостоятельно, в каждом случае индивидуально и, к сожалению, зачастую они решают неправильно. Всё зависит от меры понимания последствий этого решения для всей будущей духовной жизни их детей. Увы, во многих случаях мера понимания невысока.

Конечно, бывает так, что музыкальному воспитанию и образованию какого-либо ребёнка мешают обстоятельства. Но гораздо чаще мешают люди, притом люди самые близкие для него. Мешают из-за неосведомлённости, из-за предрассудков, устоявшихся заблуждений, резко говоря, мешают по невежеству и некультурности.

Я давно убедился, что, в зависимости от их отношения к музыкальному воспитанию детей, родители подразделяются на пять категорий.

Первая категория, наиболее многочисленная, — это те люди, которые не хотят брать на себя лишние хлопоты и возиться с музыкальным обучением. Типичная фраза, которая при этом произносится, звучит так: «Моему сыну (дочери) медведь на ухо наступил». Под этим подразумевается отнюдь не глухота, а отсутствие так называемого «музыкального» слуха. А с самим этим понятием музыкального слуха связан один из наиболее глупых и трудноискоренимых предрассудков. На самом деле нет никакого «музыкального» слуха, как нет, скажем, «литературного» зрения, от которого бы зависело, обучать или не обучать детей чтению и письму. О музыкальном слухе педагоги говорят тогда, когда имеют в виду степень натренированности звукоразличительных навыков, необходимых для достижения определенных уровней музыкального *профессионализма*. При этом речь идёт опять-таки не о том, есть музыкальный слух или его нет, а о том, в какой степени он *развит* воспитанием и обучением. Поэтому применять это понятие *до* обучения, да ещё по отношению ко *всем* детям (даже к тем, которые не собираются стать профессиональными музыкантами) совершенно бессмысленно. Слух как потенциальную способность воспринимать музыку и музицировать на любительском уровне — имеют абсолютно все нормальные дети (исключение составляют, может быть, только глухонемые от рождения). Возвращаясь к характеристике первой категории родителей (которые пеняют на медведя) мы должны уяснить, что в этом случае родитель как раз и есть тот «медведь», который наступает на ухо собственному ребёнку и задерживает его музыкальное (а значит, и общее) развитие.

Вторая категория — это родители, которые исходят из убеждения, что их чадо от природы талантливо. И при всём том, что они, как правило, некритично относятся к своему ребёнку и склонны к чудовищным преувеличениям, должен сказать, что в главном такие

родители абсолютно правы. Их дети имеют достаточные способности для обучения музыке. *Во всех случаях.* (Лучшие музыкальные педагоги придерживаются того же убеждения. Рассказывают, что легендарный Пётр Столярский, учитель Давида Ойстраха, бывало, прослушав начинающих, говорил их родителям так: «Ах, ничего особенного, обыкновенный гениальный ребёнок».)

Подобно тому, как не найти ни одного здорового ребёнка, которого бы нельзя было научить читать и писать, вы не найдёте и такого здорового ребёнка, который бы не мог при правильном обучении освоить грамотное музицирование (чтение и запись нот, воспроизведение их голосом и на музыкальном инструменте).

Мне могут возразить, что не все дети, обучавшиеся в музыкальных школах, сносно этим овладели. Да, это так, и причин здесь две. Во-первых, слишком позднее начало обучения (а 7-8 лет — это уже поздно!), во-вторых, неверные методы обучения. Ведь грамоте удаётся обучить *всех* детей, даже самых нерадивых, а музыкальной грамоте (беглому чтению нот) — не всех. Представляете, что это должна быть за «чудо-методика», чтоб ребёнок учился читать и не научился?! Однако, о верных методах обучения мы поговорим в другой главе. А пока подчеркну, что именно для такой категории родителей, интуитивно знающих, что их дети — вундеркинды, я и пишу эту книгу. Впрочем, и родители из предыдущей категории, если им удастся «прогнать медведя», узнают из этих заметок, как лучше, рациональнее создать условия для музыкального развития их детей.

Третья категория — родители, движимые тщеславием. Они начинают обучать детей музыке из соображений престижа, чувства кичливости и других низких мотивов (вплоть до зависти). Среди этих людей есть даже такие, кто глубоко равнодушны к искусству,

склонны пренебрежительно отзываться о музыке как в лучшем случае о пустом занятии, но, тем не менее, стремятся «купить» для своего отпрыска музыкальное образование, дабы он был «не хуже других». Это тот случай, когда не самые высокие побуждения и не самые праведные цели парадоксальным образом толкают человека в верном направлении. (Хотя должен заметить в скобках, что для педагога работа с ребёнком таких родителей и в особенности общение с самими этими родителями — тяжёлый случай.)

Четвертая категория — максималисты. Заподозрив однажды, что их ребёнку не суждено стать великим артистом, они сгоряча решают, что никакое музыкальное образование в таком случае вообще ни к чему, — и прекращают учить детей музыке. В сочетании с ленью самого ребёнка такие ситуации часто оказываются безнадёжными. Особенно досадно бывает потом, когда с годами у ребёнка возникает желание музицировать или даже происходит запоздалое раскрытие недюжинных талантов. Но поезд уже ушёл: *возможности музыкального развития, упущенные в раннем детстве, никогда не наверстать.*

И, наконец, **пятая категория**. Тот идеальный случай, когда люди не торопятся с преждевременными выводами о силе таланта своих детей, а спокойно и взвешенно относятся к музыкальному обучению как к необходимой для всех части общего образования. Они не склонны преувеличивать или приуменьшать значение музыки и потому для педагога взаимодействие с такими родителями — наилучший вариант. К сожалению, родителей этой категории в наше время (из-за общего невысокого уровня педагогической культуры в обществе) встретишь крайне редко. Но что поделаешь, идеал, как известно, бывает только в идеале...

Те читатели, которые узнали себя в описанных здесь типах, пусть решат сами, читать ли им следующие главы. Я же, со своей стороны, адресуюсь к людям

разных взглядов, поскольку думаю, что им всем, к какому бы типу, к какой бы категории они не принадлежали, будет полезно узнать, как рациональнее и с меньшими огорчениями обеспечить музыкальное развитие своих чад.

Связанные с этой задачей практические и теоретические вопросы, которых мы будем касаться в последующих главах, очень разнообразны и нередко сложны. Это и вопрос о том, как учесть меняющуюся с возрастом психологию ребёнка на разных этапах музыкального воспитания и обучения, это и проблема детского чтения о музыке, и большой вопрос об отборе необходимых ребёнку музыкальных впечатлений (то есть «о вкусной и здоровой духовной пище»), и многое другое. А начнём мы с разговора о том, какое музыкальное воспитание ребёнок получает ещё до рождения, как разные факторы влияют на будущие качества его музыкальных способностей.

ГЛАВА 2 «ЗАЛ ОЖИДАНИЯ», ИЛИ «ЖЕНСКАЯ КОНСУЛЬТАЦИЯ»

Многих будущих родителей волнует мысль о том, как в период беременности матери повлиять на уровень и характер музыкальной одарённости ребёнка.

Чаще с вопросами об этом обращаются к музыкальным педагогам после появления очередной публикации на эту тему в общей прессе. Те, кто воспринимает такие публикации некритично, бывают обнадёжены и хотят получить однозначные рекомендации, что и как им следует предпринять в период беременности. Другие же, кто воспринимает газетные статьи на эти темы как околонульный курьёз, делятся своими сомнениями, а то и стремятся осмеять легковерных. Как ответить тем и другим?

Да, разумеется, научные эксперименты в этой сфере не ставились. Но сама жизнь веками экспериментировала, и мы можем оценить и учесть результаты её стихийных экспериментов. В мемуарах и биографиях известных личностей стоит обращать внимание на то, что известно об образе жизни их матерей в период беременности и как это соотносится с последующими проявлениями музыкальных способностей. Как правило, находим в биографиях следующее: у музыкально одаренных людей мать до их рождения активно музицировала или находилась в обстановке живого музицирования.

В период, предшествующий появлению ребёнка на свет, для его музыкального будущего имеет неоспоримое значение акустическая составляющая образа жизни матери. Формирование слухового аппарата и нервной системы зреющего плода происходит с учётом звуковых параметров окружающей среды. Например, если в период беременности женщина подолгу находится в шумном цехе, возрастает вероятность родить тугоухого ребёнка (следствие защитной реакции формирующегося организма на повышенную громкость звукового фона). Такой же эффект может спровоцировать и длительное времяпрепровождение будущей мамы на дискотеках, где любят оглушительные звучания и злоупотребляют мощностью динамиков. Наоборот, желая сформировать у будущего ребёнка способность к утонченным слуховым реакциям, следует позаботиться не только о том, как бы оградить зреющий плод от грохота и всяческих звуковых перегрузок, но и о преобладании в окружающей его звуковой среде музыкальных композиций, богатых в тембровом и звуковысотном отношении.

Сила этого фактора известна по многим биографиям одаренных музыкантов. Наиболее впечатляющий пример — предыстория рождения гениального композитора А. Н. Скрябина (1872—1915). Его мать

была концертирующей пианисткой и почти до самых родов не прекращала своих выступлений (а значит, и домашней репетиционной работы, которая требует ежедневной многочасовой игры на рояле). Где всё это время находился Скрябин? Около звучащего рояля. Впоследствии у него выявились и развились не просто музыкальные наклонности, но особая чувствительность и пристрастие именно к тембру фортепиано как некой родной для него стихии, особая тонкость слуха и чуткость пальцев, умевших прикосновением к клавиатуре извлекать из инструмента звучания неслыханных нюансов... Фортепианные композиции чаще, чем любые другие, могли приводить его в экстатическое состояние. Закономерно, что Скрябин прославился как композитор в первую очередь фортепианный, современники ценили в нем феноменального пианиста-исполнителя (что, к сожалению, остается для нас лишь областью легенд, поскольку звукозапись начала XX века еще не могла зафиксировать всех качеств звучания). “В его игре, — вспоминает Л. Я. Нелидова-Фивейская, — было неизъяснимое очарование, свойственное только ему, его обаятельной манере извлекать особенные колдующие завораживающие звуки. Он, как бы лаская, слегка касался клавиш, но из-под его магических пальцев сверкали искры и молнии... Звуки, извлекаемые его легкими, как крылья бабочки, пальцами, казались какими-то неземными, астральными.”¹ По-видимому, особенности дарования Скрябина прямо зависели от особых условий в первые месяцы формирования его нервного и слухового аппарата.

Но случай Скрябина — лишь один из длинного ряда известных фактов. Стойкая многолетняя традиция домашнего музицирования в дворянских семьях России обеспечила стабильно высокий уровень музы-

¹Ганзбург Г. Мемуарная запись Л. Я. Нелидовой-Фивейской об А. Н. Скрябине // Музыка и время. - 2000. - №5. - С. 32-35.

кального и общего развития представителей этого сословия, появление в нём профессиональных музыкантов мирового масштаба. Почти все значительные русские композиторы XIX века (от М. Глинки до С. Рахманинова) — выходцы из этой среды. В дворянском сословии России во множестве формировались музыкальные династии. Разумеется, не все дети, рождённые в семьях, где родители музицировали, становились потомственными профессиональными музыкантами. Таких единицы. Но остальные становились *потомственными культурными людьми*.

Музыкальная грамотность и домашнее музицирование были в культурных кругах настолько привычным, само собой разумеющимся условием жизни, что этому даже не придавали особого значения. Например, композитор Николай Мясковский, который был сыном военного инженера, в автобиографии написал, что рос «в условиях и среде, далеко, в сущности, чуждых искусству», и не припоминает из времён раннего детства «музыкальных впечатлений, кроме залезания под рояль, когда на нём играли...»¹.

Итак, первый совет родителям: как можно раньше позаботиться об организации специального акустического режима в период беременности матери. Предпочтение следует отдавать «живому» звучанию музыки. Будущая мать поступит правильно, если участит посещение филармонических концертов и оперных спектаклей. В меньшей степени подходит воспроизведение музыки посредством электроаппаратуры, так как в этом случае воздействует неполный диапазон частот. Техника, даже самая качественная и дорогостоящая, пока ещё не даёт тех параметров звучания, которые совпадали бы с параметрами «живого» звука. Как не следует вскармливать детей искусственно синтезиро-

¹Мясковский Н. Я. Автобиографические заметки о творческом пути // Н. Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах / Ред.-сост. С. Шлифштейн. — Т. 1. — М., 1964. — С. 5.

ванными продуктами питания, точно так же надо избегать и синтезированных звуков: нельзя поручиться, что замена натурального звучания акустических инструментов электронными аналогами окажется физиологически приемлемой для детского организма.

Идеальный случай — когда будущая мать самостоятельно музицирует (поёт, играет на музыкальном инструменте, участвует в хоре, ансамбле, оркестре). Однако при самостоятельном музицировании следует избегать игры на плохо настроенных (фальшиво звучащих) и технически неисправных инструментах, игра на которых сопровождается посторонними призвуками (дребезжанием, скрипом и т. д.). Некоторых предосторожностей требует музицирование на таких инструментах, как виолончель, гитара, домра, балалайка, бандура, поскольку их резонаторы (деки) находятся в непосредственной близости от плода. Сила звука должна быть в этих случаях весьма умеренной, чтобы не подвергать плод звуковым перегрузкам.

Бытует мудрое изречение, которое разные источники приписывают то венгерскому композитору Золтану Кодай, то московскому пианисту Генриху Нейгаузу, то ещё кому-то из известных педагогов: *музыкальное обучение ребёнка начинается за девять месяцев до рождения его матери*. Парадоксальное на первый взгляд утверждение основано на достоверных жизненных фактах. И если во все времена музыкально одарённые дети с большей вероятностью рождались в семьях музыкантов, то, по-видимому, не только биологическая наследственность сыграла здесь свою роль (восприимчивость к музыке генетически заложена в каждом человеке), но именно акустическая обстановка в период внутриутробного формирования плода. А это, в отличие от генов, целиком в нашей власти.

Подводя итог этому разделу, скажем так: нормальные музыкальные способности проявляют все здоровые дети, независимо от акустических условий внутри-

утробного развития. А вот незаурядные, феноменальные способности с большей вероятностью возникают в тех случаях, когда внутриутробная жизнь плода проходила в обстановке живого музицирования. Для тех, кто мечтает родить музыкально-талантливого ребёнка, вывод ясен и давно сформулирован в русской пословице «На Бога надейся, а сам не плошай!».

ГЛАВА 3 «ПРИРУЧЕНИЕ ЗВУКА»

В возрасте приблизительно до 5-ти лет каждый человек интенсивно осваивает те интонационные элементы и ладовые модели, которые сложились в древности — на самых ранних этапах развития нашей цивилизации — и во все времена составляют основу музыкального мышления. При этом ребёнок за считанные месяцы повторяет в своем индивидуальном развитии весь путь, по которому человечество прошло за тысячелетия. Этапы этого пути следующие:

Первый этап — **домузыкальная** стадия оперирования звуками. Ребёнок вначале случайно, а потом намеренно и сознательно производит шум при помощи голоса и любых подручных предметов (гремящих,дребезжащих, звенящих). Для облегчения такого звукоэкспериментаторства издавна существуют специальные приспособления — детские погремушки. Ошибочно думать, что оперирование звуками — задача простая. В древности домузыкальное освоение звуков было делом отнюдь не детским и на него ушло не одно столетие.

Как ни странно, но этот — фундаментально важный — этап музыкального развития ребёнка не требует никаких специальных усилий со стороны взрослых. Даже совершенно естественный практический вопрос, которым задаются родители, — какие погре-

мушки выбрать для покупки ребёнку, — не существен. Ребёнок приспособит для этой цели любые твердые предметы, какие только попадут ему в руки, и соударяя их, изучит все возможные звуковые эффекты — последствия таких манипуляций. Покупая изысканные погремушки разнообразных форм и конструкций, мы, по существу, ничего не добавим для музыкального развития детей. Выигрыш только в том, что ложки, кастрюли, папины электронные часы и прочий инвентарь, хорошо звучащий при ударах об пол, не будет использован ребёнком, пока у него в руках есть погремушки. Для родителей погремушка — своего рода «джокер»: им вы подменяете любую вещь, которую не хотите видеть разбитой. Выбирая погремушки, можно не заботиться об их звуковых параметрах (годятся любые), а только о санитарно-гигиенических, на тот случай, если погремушка побывает во рту (а это произойдет обязательно и тогда материал не должен выделять никакой химической отравы) или сломается (материал должен быть таким, чтобы не образовывались остроконечные осколки).

С музыкально-педагогической стороны есть на этом этапе единственное предостережение, главным образом для богатых родителей: временно воздержитесь от покупки электронного синтезатора (электромusического инструмента). Такая игрушка, сама по себе очень хорошая, позволяет нажатием кнопок вызывать звуки любого тембра, в том числе имитировать звучание ударов предмета о предмет. Но раньше времени познакомив ребёнка с клавиатурой синтезатора, мы сорвём процесс формирования в его мышлении связей между звуками и порождающими их физическими движениями. (Это ещё хуже, чем дать ребёнку калькулятор раньше, чем он научился мысленно складывать числа. Калькулятор, конечно, сам всё сделает быстро и правильно, но соответствующая способность ума останется ненатренированной.)

Второй этап — придание звукам ритмической регулярности, то есть упорядоченности во времени. С этого момента стихийное звукоэкспериментаторство становится **муниципированием**, то есть намеренным звуковым воздействием на себя и на других людей. Это кладёт начало умению регулировать свои и чужие эмоциональные переживания и культивировать эмоциональный опыт личности, который, по выражению Гурاما Асатиани, накапливается, как «осадки переживаний»¹.

На *третьем этапе* ребёнок практикует многократно повторяемое ритмичное скандирование отдельных слов и словосочетаний на одной ноте, позднее — на элементарно простых попевах из двух-трёх нот. Со временем это приводит к освоению более протяжённых словесно-музыкальных композиций типа детских считалок. Речь идёт не о бесцельной забаве, а об освоении важнейшего музыкального приёма «остинато», на котором основывается древняя техника заклинаний, заговоров, позднее — молитв, формул гипнотического внушения и т. п. Важнейшим признаком результативности музыкального развития на этом и других ранних этапах может служить способность и желание ребёнка многократно повторять однажды найденную ритмоинтонацию, то есть *вновь с удовольствием переживать* однажды прочувствованное. Практическое освоение оstinатной повторности — знаменательный рубеж на пути духовного роста, поскольку это — первый опыт *наслаждения нематериальным* (наслаждению тоже надо учиться!).

На всех перечисленных стадиях развития малолетний экспериментатор, сам того не подозревая, использует принцип, на котором строилось древнейшее муниципирование, — **синкретизм** (совокупность слова,

¹Асатиани Г. Исследуя неповторимое... // Вопросы литературы. — 1976. — №11. — С. 133.

мелодии и жеста, то есть первоначальная нерасчленённость искусства на виды). Поэтому в раннем возрасте пение всегда происходит *вместе* с произнесением слов и с ритмичными телодвижениями. Зная это, не следует добиваться от ребёнка отдельно пения (чистого интонирования мелодии) или отдельно игры на инструменте *раньше*, чем он освоит синкретическую «стихопеснепляску».

Какова задача взрослых в этот период? Ведь, казалось бы, и без их вмешательства ребёнок интуитивно находит правильный путь музыкального развития и с неизбежностью сам переходит от одной стадии освоения музыки к другой. Когда действуют природные автоматизмы, о результатах можно не беспокоиться. Но так было раньше: процесс шёл автоматически до тех пор, пока не стал разрушаться патриархальный уклад жизни. А теперь в этот процесс приходится вмешаться взрослым, но об этом — в следующей главе.

ГЛАВА 4 «ТРЕБУЕТСЯ няня с музыкальным ОБРАЗОВАНИЕМ»

Раньше ребёнок рос в разновозрастном детском сообществе. В условиях большой многодетной семьи или группы подобных семей, живших по-соседству, постоянно циркулировали в достаточном количестве детские припевки, считалки, песни, передаваемые изустно от поколения к поколению и перенимаемые, как по эстафете, младшими от старших. Такой постоянно действующий в детском сообществе репертуарный фонд обеспечивал нормальное развитие музыкального мышления и отработку всех необходимых интонационно-певческих навыков. Поэтому процесс и мог протекать сам по себе, без вмешательства взрослых. Однако теперь нередкими стали ситуации, когда ребёнок не име-

ет постоянного контакта с более старшим детским «поколением». Такое происходит в однопородных семьях, в детских садах и школах, где группы и классы комплектуются из разновозрастных детей. В таких условиях ребёнку бывает не у кого перенять, «унаследовать» репертуарный запас и естественно, что возможности его музыкального развития из-за этого сильно ограничиваются и обедняются. Потому что процесс формирования того или иного навыка музыкального мышления должен быть чем-то «запущен», а толчком, пусковым механизмом служит соответствующая попевка, которую дети всякий раз не сочиняют, а перенимают друг у друга, младшие от старших.

В современных городских условиях, когда нарушается или даже прерывается многолетнее циркулирование в детской среде извечно бытовавших там попевок, задача воспитателя — вовремя восполнить ребёнку возникающие репертуарные пробелы. Но взрослые люди в большинстве случаев не хранят в памяти необходимый и достаточный репертуар детских попевок, считалок и песен, поэтому выполнить свою задачу могут только те из них, кто умеет *читать ноты*. Ведь придётся составить необходимый круг произведений на основании печатных источников и ввести его в сознание ребёнка и в практику музицирования детского коллектива.

Подчеркиваю, раньше это происходило само собой. Мать умела импровизировать колыбельные песни на основе мелодических моделей, известных ей от её матери, дети обучали друг друга попевкам и считалкам, перенимая ритмоинтонационные приемы. Теперь же, чтобы обеспечить нормальное развитие ребёнка, в ряде случаев следует искусственно реконструировать для него то, что ушло из обихода и сохранилось лишь в письменной фиксации фольклористов.

Современная молодая мама, которой пришлось время заняться воспитанием ребёнка, последний раз слы-

шала колыбельные песни 20-30 лет назад (если вообще слышала). Сможет ли она сама (по памяти) правильно их воспроизвести? Очевидно, нет.

Пение колыбельных песен — ежедневная практика, обязательная в течение нескольких месяцев. Делается это не спонтанно, как может показаться со стороны, а закономерным образом, на основе варьирования определённых мелодических формул, бытующих в народе тысячелетиями. Среди них есть и элементарные попевки из двух-трех звуков, и развитые мелодические построения, богатые в интонационном и ритмическом отношении.

В многодетных семьях женщина рано приобретает и постоянно тренирует навык пения колыбельных песен: ещё до того как у нее появятся собственные дети, она сотни раз поёт колыбельные младшим братьям и сёстрам. Ныне механизм устной передачи культурной информации даёт сбой из-за резких необратимых изменений патриархального уклада жизни и традиционной структуры семьи. В типичной современной городской семье, где дети рождаются с интервалом в 20-30 лет, молодая мама не помнит ритмомелодических формул и не имеет соответствующего навыка певческой импровизации и варьирования. Ей остаётся ограничиться элементарной интонацией, возникающей при укачивающем колебательном движении («баю-бай» или «а-а-а»). Ребёнок, конечно, засыпает, но в мелодическом, интонационно-ладовом отношении остаётся «недокормленным». Причина ясно определена в афоризме Карла Крауса: «Что переварили учителя, тем питаются ученики»¹.

К счастью, некоторые из традиционных мелодических формул, лежащих в основе колыбельных песен, и образцы их импровизационного варьирования были

¹Краус К. Афоризмы // Вопросы литературы. — 1977. — №1. — С. 306.

письменно зафиксированы музыковедами-фольклористами и напечатаны в специальных изданиях (в том числе, в общедоступных песенных сборниках). Так что даже в случае, когда устная традиция прервалась, колыбельные песни могут быть вновь восстановлены и правильным образом воспроизведены по книгам, нужно только уметь верно прочесть нотную запись.

Беда, однако, заключается в том, что это нужно делать не в концерте, где есть квалифицированные музыканты-профессионалы, а дома, в семье. Но, из-за катастрофического провала в деле музыкального образования, допущенного и усугубляющегося на протяжении нескольких десятилетий, из-за почти всеобщей музыкальной *неграмотности*, в семьях обычно не умеют читать ноты. Неграмотность сводит на нет уникальную, отличающую человека от животных способность научиться не от одного предшествующего поколения, а от многих.

Что в этом случае можно посоветовать хотя бы в качестве полумеры? Когда вы даёте объявление «Требуется няня со знанием английского языка», подумайте ещё раз, взвесьте приоритеты и начните так:

«ТРЕБУЕТСЯ НИНЯ С МУЗЫКАЛЬНЫМ ОБРАЗОВАНИЕМ...».

Все другие достоинства няни, по сравнению с музыкальной образованностью, не столь фундаментальны и не столь дефицитны в наше время. С появлением в доме хорошо образованной няни, ребёнок впервые узнает и прочувствует на себе действие музыкальной **педагогики** в том значении этого термина, который остроумно и точно сформулировал Симон Соловейчик: «Педагогика — наука об искусстве воспитания детей, но не всех, а только чужих».

¹Соловейчик С. «Аз» и «буки». Педагогические размышления // Новый мир. — 1985. - №3. — С. 181.

ГЛАВА 5

«НЕ ПРИНЕВОЛИТЬ, А ПРИОХОТИТЬ»

На всём протяжении детства и юности, начиная от четырёх-шести лет, когда ребёнок *хочет попробовать* учиться музыке (но, попробовав, может тотчас охладеть к ней), и до пятнадцати-восемнадцати лет, когда интерес к учёбе, если он сформировался, становится стойким, — необходимо грамотное педагогическое *руководство интересом*.

Бытует предрассудок, согласно которому слабый интерес к занятиям музыкой будто бы соответствует слабому дарованию. В действительности нет прямой связи между интересом к музыке и способностями к ней, поэтому отсутствие интереса — не повод отказываться от обучения.

Учитывая, что интерес к занятиям музыкой у большинства начинающих нестойкий, его приходится всё время искусственно подогревать, но на каждом этапе — другими средствами. Некоторые приёмы поддержания интереса могут освоить родители и воспитатели, другие требуют квалификации профессионального педагога — учителя музыки.

Тактика родителей достаточно проста; для того чтобы интерес не пропадал, требуется выдержать всего три условия:

- 1) **никогда не принуждать,**
- 2) **всегда ограничивать,**
- 3) **иногда запрещать.**

Заметьте, что в первом пункте слово «никогда» желательно понимать буквально, ибо достаточно даже однократного принуждения, чтобы испортить всё дело. Сразу образуется «заколдованный круг»: я заставляю ребёнка заниматься, потому что он не хочет, а он не хочет, потому что я заставляю... (Ещё в древности сказал Ксенофонт: «Кого заставляют силой, тот ненавидит, как будто у него что-то отняли».)

Самое смешное, что все родители превосходно умеют управлять интересом, но забывают это свое умение, как только дело доходит до музыкальных занятий. Например, почему ваш ребёнок всегда не прочь съесть мороженое? Как вы этого добились? Очень просто: во-первых, вы никогда его не заставляли это делать, а во-вторых, всегда устанавливали ограничения — чтобы не простудился или денег нет на мороженое, или еще по какой-то причине. Результат отменный: желание сформировано, готов съесть, сколько дадут, заставлять не приходится. А вот с манной кашей всё наоборот: ребёнка никто не ограничивал в количестве этого продукта, но бывали случаи, когда кормили под нажимом. Результат? — Не мне вам рассказывать...

Теперь спросим себя: действительно ли мороженое слаще манной каши, — и поймём, что причина не в дозировке сахара, а в том, что «запретный плод сладок». И еще поймём, что **педагогика — это искусство управлять желаниями.**

Как применить свой же замечательно успешный опыт воспитания любви к мороженому — в музыкальном обучении ребёнка?

1. Обусловьте возможность игры на музыкальном инструменте выполнением каких-либо обязательных поручений, например, говорите так: «Не играй, пока не уберёшь в своей комнате» («пока не вынесешь ведро с мусором», «пока не застелешь постель», «пока не помоешь посуду» и т. п.).

2. Дайте понять, что вы не одобряете музыкальные занятия и ограничьте время игры на инструменте: «Можешь играть, но не больше двух часов в день» («не больше получаса подряд», «не во время обеда», «только не сейчас, когда мама прилегла отдохнуть», «не мешай папе смотреть футбол по телевизору», «тише, разбудишь соседей», «лучше побегай на свежем воздухе», «займись чем-нибудь другим, сколько можно бренчать!» и т. д.).

3. В очень редких случаях ограничений оказывается недостаточно, тогда, чтобы пробудился интерес к занятиям музыкой, требуется запрет. Разумеется, это только уловка, поэтому запрет должен быть таким, чтобы его удавалось обойти.

Особенно важно придерживаться такой тактики при воспитании сыновей. Если, имея дело с девочками, иногда удаётся диктовать им свою волю, пользуясь послушанием и исполнительностью (и то далеко не всегда), то с мальчиками этот номер не проходит. В них силен дух противоречия, и неумелые попытки навязать им свою волю и приобщить к музыке силой — часто приводят к обратному результату.

В воспоминаниях о детстве А. Н. Скрябина зафиксирован первый, главный совет, который дал его воспитателям А. Г. Рубинштейн. Мемуаристка сообщает: «Антон Рубинштейн был одно время учителем матери А[лександра] Н[иколаевича], когда она была в Петербургской консерватории. Он очень её любил и называл своей дочкой. Узнав, что она умерла и что Шуринька её сын, он с большим интересом отнесся к нему. Рубинштейн был поражён музыкальным талантом Саши и просил меня не заставлять его ни играть, ни сочинять, когда у него не было желания»¹.

Совершенно безнадежно положение в тех семьях, где родители, силясь добиться успехов в учебе, применяют не только принуждение, но ещё и бессмысленные наказания.

Здесь уместно ненадолго отвлечься от нашей основной темы и задуматься над **воспитательной ролью наказаний**. Можно ли в педагогике вообще обойтись без наказаний? Можно, но не нужно. Задача в том, чтобы систему наказаний и поощрений не превра-

¹ Скрябина А. А. [Воспоминания] // Александр Николаевич Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти / Ред.-сост. С. А. Маркус. — М.— Л., 1940. — С. 11.

щать из воспитательного средства в антивоспитательное.

Прежде всего, следует полностью исключить из практики приёмы воздействия, извращающие психику ребёнка. К таким приёмам относятся все виды рукоприкладства. С рациональной педагогикой несовместимы телесные наказания: ни один, даже самый щадящий способ нанесения побоев не может иметь (и никогда не имеет) воспитательной ценности. **Телесные наказания — симптом педагогической импотенции.** (Крик, истерика, унижительные замечания, оскорбительная ругань, грубый тон — более ранние признаки того же.)

Когда умелый воспитатель наказывает, он не карает, а учит. Педагогически правильное наказание должно заключаться в *лишении желаемого*. При этом в сознании и подсознании ребёнка автоматически возрастает и фиксируется значимость того, чего вы его лишаете. «Ты плохо поступил и в наказание я не разрешу тебе сегодня играть на пианино» («запру музыкальный инструмент на ключ и до понедельника не открою», «спрячу под замок ноты», «отменю урок музыки», «не пущу в школу» и т. д.). Почаще произносите подобные «угрозы» и вы сформируете у ребёнка непреодолимое желание как можно больше заниматься музыкой, использовать для занятий каждую свободную минуту и не злить вас из опасения лишиться этого удовольствия.

Попутно вы решите труднейшую задачу борьбы с ленью. Во многих семьях бывает так, что ребёнок буд-то бы и хочет учиться музыке, однако *ленился* делать это регулярно и не настроен преодолевать трудности. **Лень — дефект мотивации.** А мотивацией управляет педагог, поэтому проявление лени может служить сигналом о педагогической ошибке или недоработке. Отрегулировать мотивацию помогают, как это ни странно, *запреты делать то, что и так не делается* («не занимайся так часто», «не повторяй много раз

одну и ту же пьесу», «не читай новые произведения, пока учительница их не задала» и т. д.).

Психологический парадокс в том, что **«охота пуще неволи»**. В этой короткой пословице заключена целая педагогическая концепция (мудрая и эффективная не только для музыкального обучения), из неё вытекает, что задача воспитателя — **не приневоливать, а приохотить**.

ГЛАВА 6 «ПЕРЕД НАЧАЛОМ НУЖНА ПРЕЛЮДИЯ»

Неудачи обучения часто возникают из-за «фальстарта» (когда учить начали раньше, чем сформировалось желание и готовность учиться). Чтобы захотеть что-либо сделать своими руками, ребёнок должен вначале увидеть это в готовом виде, восхититься и подумать: «Я тоже так хочу!». Пока у него не исчезло инстинктивное стремление подражать старшим (а такое стремление есть у каждого человека, но не всю жизнь, а лишь в период от младенчества до наступления зрелости), нужно это умело использовать в качестве стимула для обучения.

Услышав, как музицируют другие, ребёнок захочет сам научиться музицировать. Поэтому успешное начало занятий музыкой возможно только после приобретения некоторого **слушательского опыта**, достаточного для запуска механизмов подражания. Хорошо, если этот опыт начинает приобретаться в собственной семье, где музицируют родители, тогда он будет наращиваться каждодневно, безо всяких дополнительных усилий. Но если такой возможности нет, не беда: слушательский опыт можно накопить, посещая филармонические концерты и оперные спектакли. Звукозаписи и видеофильмы тоже пригодятся и помогут, но лишь в качестве дополнения: полностью заменить ими впе-

чатления от живого музицирования нельзя.

Если вы намерены начать музыкальное обучение с игры на фортепиано, постарайтесь сделать так, чтобы ребёнок мог понаблюдать за игрой хорошего пианиста. Если ребёнку предстоит начать учиться игре на скрипке, пусть понаблюдает за действиями хорошего скрипача...

До определенного возраста человеку не стыдно быть подражателем. Механизм волевого усилия в детстве запускается именно желанием кому-то подражать, даже копировать чье-либо поведение. Чтобы управлять желаниями ребёнка, достаточно своевременно и последовательно предъявлять его вниманию соответствующие образцы для подражания. При этом нужно помнить, что дети склонны подражать не сверстникам и не младшим, а всегда *старшим*, чаще — взрослым людям. Поэтому неправильно говорить: «Смотри, как Ирочка много занимается, какую она трудную сонату выучила, если не будешь лентяем, тоже сможешь, как она, играть на пианино сложные произведения и выступать в концертах». Для пробуждения желания необходимо совсем другое: ребёнок должен посещать концерты **взрослых** музыкантов, тогда он сам захочет, подражая им, взять в руки музыкальный инструмент. У одних этот эффект наступит раньше, у других позже, но проявится обязательно. Чтобы услышать от ребёнка просьбу: «Купи мне скрипку», — достаточно бывает нескольких посещений скрипичных концертов в филармонии, чтобы он потребовал приобрести пианино, достаточно посетить с ним несколько концертов пианистов.

Но эти посещения с самого начала должны быть обставлены таким образом, чтобы ребёнок почувствовал ограничения. Говорите, например, так: «Я не возьму тебя с собой в филармонию, детей туда не пускают, чтобы не шумели». (Или: «Тебе нужно вовремя лечь спать, а концерт закончится поздно». «Ты мал ещё в

филармонию ходить, всё равно там ничего не поймёшь, сиди лучше дома, смотри телевизор». «Ты плохо себя вёл, а значит, на концерт не пойдёшь». «Этот концерт только для взрослых» и т. д.) Потом уступите просьбам ребёнка и поведите его в филармонию, но, дабы не спугнуть желание, сделайте это с видимой неохотой.

Не показывайте вашего нетерпения поскорее начать занятия. Парадокс: чтобы ребёнок *смог* заниматься музыкой, достаточно купить пианино; чтобы он *захотел* заниматься музыкой, бывает достаточно продать пианино...

Посещение концертов, где ребёнок может видеть образцы для подражания, следует практиковать не только *до начала* занятий музыкой, но и *на всем протяжении обучения*. Правильный порядок действий таков: вначале получить впечатление от музицирования взрослых, потом играть самостоятельно. Правильное соотношение (на всех этапах учёбы): **больше времени слушать музыку, чем самому музицировать.**

Если в вашей семье нет возможности купить музыкальный инструмент, если вам приходится из-за материальных затруднений отложить это на будущее, то помните, что начало музыкального образования откладывать нельзя. Начать желательно как можно раньше (чем раньше, тем лучше), но обязательно — **не позднее шестилетнего возраста.**

Даже при отсутствии музыкального инструмента есть возможность не упустить момент. Обучение музыке может быть успешно начато пением в детском хоре. Хоровой коллектив выбирайте, исходя из исполняемого репертуара (это должна быть преимущественно классика) и квалификации дирижёра (им должен быть профессиональный дипломированный хормейстер с консерваторским образованием). В методически правильно работающем детском хоре ребёнок получит не только навыки музицирования, но и азы музыкальной грамоты. Не забудьте дать соответствующие образцы

для подражания: организуйте (ненавязчиво) посещение концертов академического хора в филармонии плюс прослушивание музыки кантатно-ораториальных жанров в записях лучших хоровых капелл.

В семьях, где это приемлемо по моральным соображениям, начало музыкального образования может быть положено пением в церковном хоре (с этого начинали многие крупнейшие музыканты, например, И. Гайдн, М. Березовский, Д. Бортнянский, С. Гулак-Артемовский).

Разумеется, и при обучении игре на инструменте, не будет лишним параллельно заниматься хоровым пением. Один из советов Роберта Шумана в его собрании педагогических афоризмов «Житейские и жизненные правилаа для музыкантов» гласит: «Пой усердно в хоре, особенно средние голоса. Это разовьёт в тебе *музыкальность*»¹.

Рациональный выбор музыкального инструмента для обучения ребёнка составляет отдельную педагогическую проблему; о ней — в следующей главе.

ГЛАВА 7 «КАКОЙ ИНСТРУМЕНТ ВЫБРАТЬ?»

Идеальным было бы не выбирать, а дать ребёнку возможность опробовать разные инструменты, даже параллельно обучать его игре на инструментах *разных систем*, отличающихся способами звукоизвлечения (клавишном, смычковом, щипковом, духовом). Необходимость то и дело переключаться с одной системы на другую — значительно ускоряет развитие музыкального мышления. Испокон веков так воспитывали музыкантов (например, известно, что И. С. Бах, будучи не только гениальным композитором, но и выдающим-

¹Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2-Б. — М.: Музыка, 1979. — С. 179.

ся педагогом, именно так учил своих сыновей, ставших впоследствии значительными композиторами; именно так придворный музыкант Леопольд Моцарт обучал своего сына Вольфганга Амадея Моцарта...).

В наше время этот метод универсального музыкального обучения почти не используется из-за организационных сложностей и дороговизны всего, в том числе, к сожалению, и инструментов. В абсолютном большинстве случаев современным родителям приходится ограничиться каким-либо одним музыкальным инструментом. При таком вынужденном выборе (столь же трудном, сколь и ответственном) нужно учитывать множество аргументов «за» и «против», взвешивать педагогические преимущества каждого из инструментов. Скажу о некоторых из них:

1. **Фортепиано** (пианино, рояль) — развивает способность мысленно оперировать несколькими мелодическими линиями одновременно, приучает к многозвучным гармониям, позволяет двумя руками выполнять работу целого оркестра. (Смычковые и духовые инструменты лишены этих преимуществ.)

Серьёзный аргумент в пользу фортепиано — почти безграничный репертуарный запас, включающий произведения ряда композиторов первой величины (или, по терминологии романтической эстетики, — *гениев*). Хотя рояль — инструмент сравнительно молодой (вошедший в практику лишь с XIX века), для него уже успели накопить обширную музыкальную литературу, начиная от поздних сонат Бетховена, включая сочинения Мендельсона, Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Дебюсси, Равеля, Чайковского, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича...

На фортепиано также удастся воспроизводить, хотя и с некоторым тембровым искажением, *клавесинную* музыку времен барокко и классицизма (например, произведения Рамо, Куперена, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта), и даже, в некотором упрощении, музыку *орган-*

ную и оркестровую. Таким образом, научившись игре на фортепиано, человек получает в руки по существу всё музыкальное наследие прошлых веков.

Навык игры на фортепиано помогает впоследствии легко освоить и старинные клавиры, и современные электронные клавишные синтезаторы, и новейшие компьютерные midi-клавиатуры.

Ансамблевые возможности фортепиано позволяют не только сочетать его со многими инструментами и певческими голосами, но и играть **вдвоём** на одной клавиатуре («в четыре руки»). В культурных семьях это ещё с XIX века по традиции остаётся излюбленным способом дружеского эмоционального и интеллектуального общения.

При индивидуальном музицировании фортепиано даёт возможность одновременно петь и аккомпанировать себе. Этот навык является важнейшим для музыкального и общего развития ребёнка, так как обеспечивает координацию внутреннего слуха, напряжения голосовых связок, игровых движений рук на клавиатуре и ног на педалях. (Несмотря на значительную сложность, соответствующие приёмы музицирования при рациональной методике обучения могут и должны быть освоены на самых ранних этапах.)

Начальный период учёбы игре на фортепиано облегчается тем, что каждая клавиша даёт «готовый» звук правильной высоты. Но в этом есть и минус: ребёнку не приходится напрягать механизмы тонкого слухового контроля и ручной коррекции высоты звука. Для тренировки и развития этой способности нужны струнные и духовые инструменты.

2. Струнно-смычковые инструменты (скрипка, альт, виолончель). Начальный этап обучения сложнее, чем на фортепиано, из-за необходимости научиться собственноручно формировать высоту и тембр звука. Зато последующие этапы обучения легче, чем на фортепиано, так как в большинстве произведений при-

ходится оперировать только одной мелодической линией. Слышать со стороны занятия начинающего скрипача зачастую бывает довольно мучительно для домашних (поначалу ребёнок извлекает фальшивые, резкие звуки неприятной тембровой окраски). Этот начальный этап придётся перетерпеть: он неизбежен, но будет тем короче, чем выше квалификация педагога, которого вы сумеете привлечь для занятий с вашим ребёнком.

Оригинальный репертуар для струнно-смычковых инструментов хронологически и стилистически шире, чем фортепианный, ибо включает музыку, сочинённую в эпоху Барокко, когда фортепиано ещё не применялось.

При обучении игре на скрипке и виолончели используются сравнительно недорогие детские инструменты уменьшенного размера, которые поэтапно заменяются на всё большие в процессе роста ребёнка.

3. Из **струнно-щипковых** инструментов для обучения лучше выбрать классическую (шестиструнную) **гитару** либо **бандуру**. Они гармонически полнозвучны, дают возможность научиться мысленно оперировать многоголосием, играя, петь под собственный аккомпанемент. Преимущества этих инструментов, по сравнению с другими щипковыми, — широта репертуара и перспективность для домашнего музицирования. Однако габариты этих инструментов не всегда позволяют маленькому ребёнку управиться с ними. Поэтому, чтобы не пропустить оптимальный момент старта обучения, желательно вовремя, то есть до шестилетнего возраста начать занятия на *скрипке*, а уже потом, по мере роста ребёнка, переходить к занятиям на гитаре или бандуре.

4. Из **духовых инструментов** используют для обучения детей **продольную флейту** (блок-флейту). Но одного этого инструмента недостаточно для полноценных занятий музыкой из-за принципиального одноголосия и чересчур узкого репертуарного запаса.

Лучше, когда продольная флейта в руках ребёнка — не единственный, а дополнительный инструмент (а основной — фортепиано, скрипка или виолончель).

Другие духовые инструменты (поперечная флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, валторна, тромбон и туба) обычно не применяются для начального обучения детей по двум причинам. Во-первых, игра на них требует значительных физических усилий и напряжений, нежелательных в детском возрасте. Во-вторых, эти инструменты преимущественно оркестровые, а в домашнем музицировании их возможности весьма ограничены.

ГЛАВА 8 «Музицировать для себя или концертировать?»

Ратуя за музыкальное обучение *всех* детей, мы вовсе не призываем, чтобы все они стали музыкантами. Цель не в профессионализации, а в музыкальной **грамотности**, умении читать *музыкальные* произведения, как читают книги (произведения *литературные*).

Целеполагание (правильное или ошибочное) обуславливает успех или безуспешность любого дела. В музыкальной педагогике вопрос о целях обучения весьма болезненный, поскольку и родители, и дети, и даже учителя часто ставят перед собой ложные цели. Причина ошибок в том, что, обучая *музицированию*, зачастую не учитывают (или не знают) различий между его видами.

Существуют три основные разновидности:

1) **уединённое музицирование**, когда человек поёт или играет на музыкальном инструменте сам для себя, в отсутствии слушателей;

2) **совместное музицирование**, являющееся средством дружеского, эмоционального общения с партнёрами (сюда относится, например, игра на фортепиано в четыре руки, участие в струнном квартете, домашнее

ансамблевое и хоровое пение и т. п.);

3) **публичное музицирование**, цель которого — оказать влияние на внутреннее эмоционально-психологическое состояние *других* людей — слушателей (добровольных или невольных).

Первые две разновидности имеют несравненно большее значение для духовного развития, интеллектуального совершенствования и психоэмоционального здоровья личности. По существующей закономерности, совместное музицирование действует сильнее, чем публичное, а уединенное музицирование — сильнее, чем совместное.

Целью общего музыкального образования (домашнего и школьного) должно быть умение музицировать *для себя*. Что касается музицирования для других — то это дело профессионалов, их специально обучают мастерству публичной игры (или публичного пения) в консерваториях и музыкальных училищах. Научить *публичному музицированию* можно только тех, кто уже умеет музицировать *для себя*, то есть вполне освоил практику сосредоточенного, понимающего **чтения** музыки. Такое, уединённое чтение музыки можно охарактеризовать словами византийского писателя VII века Исаака Сириянина: «Чтение твое да происходит в ничем не нарушаемой тишине, <...> чтобы ощутить тебе в душе твоей при сладостном дохождении до истины приятнейший вкус, превосходящий всякое ощущение»¹.

Большинство детей в определенный период мечтают о карьере артиста (как и о профессии пожарника, разведчика, космонавта...), в этом нет ничего плохого, к тому же такие желания обычно проходят быстро и бесследно. Но когда родители, не собираясь готовить из своего ребёнка профессионального музыканта, тем

¹Цит. по: Идеи эстетического воспитания. Т. 1. — М.: Искусство, 1973. — С. 278.

не менее, с самого начала обучения ориентируют его на выступления в концертах — это уже не безобидное чудачество, а грубая и вредоносная педагогическая ошибка.

Получив установку на концертное выступление, ребёнок постарается твёрдо заучить программу своих будущих выступлений; для этого ему придётся месяцами повторять одни и те же пьесы, вместо того, чтобы прочитывать новые. В результате такой «учёбы» он не научится бегло читать ноты, улавливая смысл прочитанного, а сможет лишь воспроизводить заученное (да ещё при этом внешне демонстрировать страстные переживания, — это якобы придаёт игре выразительность и свидетельствует о недюжинном таланте).

Что бы вы сказали, если бы ваш ребёнок после обучения в общеобразовательной школе не мог бегло читать книжный текст, но зато выразительно, ярко эмоционально декламировал бы с эстрады заученные наизусть стихотворения, поэмы, повести? Наверно, сказали бы, что он остался *неграмотным*. Зачастую такое случается при обучении музыке в кружках художественной самодеятельности, музыкальных студиях и даже школах, когда хотят научить ребёнка *публичным*, концертным формам музицирования, не научив его музицировать *уединённо*, участвовать в *совместном* музицировании и не выработав у него элементарных, основополагающих навыков *чтения и записи* нот.

Вопрос о том, избрать ли своей профессией музыку, решают обычно в юности. А в детстве, независимо от будущего выбора профессии, целью обучения должно быть **домашнее музицирование**, притом не для кого-то другого (гостей, соседей, родителей, учителей), а для себя. Исходя из этого решается и непростой вопрос о содержательной стороне образования, то есть о круге музыкального чтения.

Каждому виду музицирования соответствует определённый репертуар. Произведения, которые произво-

дят глубокое эстетическое впечатление, когда человек остается наедине с самим собой, не всегда бывают уместны в компании, а произведения, созданные для совместного музицирования, не всегда проявляют должную силу воздействия также и на сторонних слушателей.

Выбирая репертуар, было бы рискованно особо полагаться на так называемую «детскую музыку». Произведения, специально написанные для детей, зачастую бывают весьма ненадёжны в художественном отношении. Об этом доходчиво сказал выдающийся оперный режиссёр современности Борис Покровский: «Разделение искусства на «детское» и «взрослое» неестественно; искусство едино, и если какие-то главы его посвящены детям, это не означает, что последние должны питаться только ими. <...> Воспитание детей лишь на специально детских произведениях опасно и тем, что круг этих произведений неизменно ограничен, а стремление его расширить приводит к появлению произведений, предназначенных только детям в расчёте на их неразборчивость, то есть откровенной халтуры, ничего общего с искусством не имеющей. А уж попав в плен к таким образцам «недоискусства», ребёнку ничего не стоит обрести прочный иммунитет к искусству вообще на всю жизнь. Любовь к искусству прививается с детства и расцветает на лучших образцах».¹

Что считать лучшими образцами? Шедевры редки, но и их не перечислить в одной короткой главе. Назову для примера лишь «Альбом для юношества» Роберта Шумана и «Детский альбом» П. И. Чайковского. Это не детская музыка, а полноценные художественные произведения **для домашнего музицирования**, легко доступные непрофессионалам, в том числе детям.

¹Покровский Б. А. Дети в театре // Театр. — 1981. — №7. — С. 80.

Принцип выбора репертуара для домашнего музицирования: отдавать предпочтение тем сочинениям, которые сильнее воздействуют на играющего, чем на слушающего. Таковы, например, фортепианные произведения Ф. Мендельсона-Бартольди («Песни без слов»), Ф. Шопена (Прелюдии, Мазурки, Вальсы, Ноктюрны), песни Ф. Шуберта, романсы М. Глинки, струнные квартеты венских классиков (И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена) скрипичные сонаты и партиты И. С. Баха. Вся эта музыка создавалась как раз для домашнего музицирования и критерием успешности музыкального обучения ребёнка должно быть его умение и желание *прочесть, понять и прочувствовать* эти произведения (а вовсе не умение бойко, эффектно и с успехом выступать перед публикой).

ГЛАВА 9 «ВОЛЯ К ПОНИМАНИЮ»

Пристрастившись к музыке того или иного автора, ребёнок становится восприимчив ко всякого рода сведениям, касающимся полюбившегося произведения. Более того, он начинает ощущать *информационный голод*: хочет узнать о жизни композитора, об истории создания произведения, о различных вариантах толкования, даже о мнениях, ранее высказанных разными людьми о данном произведении. (Это замечательное состояние бескорыстного поиска знаний хорошо описывается пушкинским выражением «духовной жаждою томим».) Пытаться сообщить ребёнку даже элементарные знания о произведении *раньше*, чем у него возникла «духовная жажда», — напрасный труд, информация будет отторгнута (выслушана и тут же забыта). Но, полюбив произведение, человек готов, как губка, впитывать любые сведения о нём. Здесь не просто спокойная и беспристрастная любознательность, а жадный интерес любящего, стремящегося знать всё о том,

что любишь.

Пробуждение интереса к *знаниям о музыке* — очень ответственный момент для воспитателя. Краткий миг, когда ребёнок, по выражению Г. Гессе, «охвачен любопытством и волей к пониманию»¹ — это тот редкостный момент, когда приоткрывается узенькая лазейка, через которую гуманитарная культура может проникнуть во внутренний мир личности. Если интерес не удовлетворить или удовлетворить некачественно, он быстро гаснет и, как правило, навсегда. (Хотя, конечно, есть дети, терпеливые в любви: их интерес не ослабевает от длительного ожидания, но таких меньшинство.) Интерес любящего ненасытен и может втянуть огромные массивы знаний. Чтобы это произошло, информация должна подаваться не только вовремя и с достаточной полнотой, но и в определённой, правильной по-следовательности:

В первую очередь нужны знания о внемузыкальных явлениях, с которыми объективно связано полюбившееся произведение (его словесная программа, литературный первоисточник, событие, послужившее толчком к сочинению).

Во вторую очередь нужны сведения из истории бытования произведения. Ребёнок хочет знать, когда и как другие люди эту музыку воспринимали, как на неё реагировали, какие словесные толкования давали. Ребёнок ищет в прошлом единомышленников, хочет вписать свое мнение о произведении в контекст ранее высказанных мнений, хочет мысленно полемизировать со знатоками, спорить, отстаивать свою точку зрения.

В третью очередь проявляется интерес к личности композитора (автора полюбившейся музыки) и обстоятельствам его жизни.

Произвольное изменение этой последовательности, например, попытка дать раньше времени биографию

¹Гессе Г. Игра в бисер. — М., 1969. — С. 78.

композитора — может привести к сбою интереса.

Получение серьёзных познаний о музыке — одна из целей музыкального и общего воспитания. Ориентиром движения к этой цели может служить принцип, высказанный Квинтилианом: «Пусть они будут либо образованными, либо такими, которые осознают свое невежество»¹ (с тем уточнением, что эти два качества не только совместимы, но одно не существует без другого).

Как быть воспитателю, который и сам не имеет достаточных познаний? В большинстве случаев родители оказываются не готовы принять этот неожиданный информационный вызов. Во-первых, они уже успели расслабиться после того как ребёнок в возрасте «от двух до пяти» заставлял их своими бесконечными «почему?» давать отчёт обо всём, что делается в этом мире и других мирах. Во-вторых, дать внятный комментарий к музыкальному произведению бывает не под силу не только родителям, которые и сами недостаточно информированы, но и многим профессиональным музыкантам. Единственный источник, который позволит насытить информационный голод — *музыкаловедческая литература*.

Ошибочно думать, что такая литература создается только для профессионалов. В. Гёте говорил, что задача науки — сделать природу понятной всем². Применительно к нашей теме это должно звучать так: задача музыковедения — сделать музыку понятной всем. Музыковедение — **служба понимания** музыки (здесь я перефразирую высказывание С. Аверинцева о филологии³).

На этапе возникновения тяги к знаниям о музы-

¹Идеи эстетического воспитания. Т. 1. — М., 1973. — С. 179.

²См.: Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гёте. М., 2001. — С. 11.

³См.: Аверинцев С. С. Попытки объясниться: Беседы о культуре. — М., 1988. — С. 8.

ке задача воспитателя — приобщить ребёнка к качественной музыковедческой литературе. Её содержание — масло в огонь собственных размышлений о музыке; лучше, когда это масло подливается в обстановке, не мешающей самим размышлением, то есть в спокойном уединении, при сосредоточенном, неспешном, вдумчивом чтении книг. Дело воспитателя — точно определить и вовремя предоставить нужную литературу. Взрослым не следует пытаться самим прочесть, а потом пересказывать для ребёнка сведения из книг. (Как гласит известное восточное изречение, **погонщик верблюда может привести его к водопою, но пить верблюд должен сам.**)

К каким же музыковедческим источникам направлять ребёнка? Едва ли стоит делать ставку на учебники музыкальной литературы. Технология «прохождения» учебников через фильтр бесчисленных чиновничьих инстанций и цензурных проверок, отработанная ещё в советские времена (каждый чиновник вычёркивает всё, чего он не может понять), лишает эти книги индивидуального тона, остроты мысли, юмора и делает их подобными протёртому супу на дистиллированной воде. Как всякая больничная пища, такая литература может только отбивать аппетит. Значит, как можно раньше ребёнок должен получить серьёзную, не адаптированную для детей оригинальную литературу лучших авторов, писавших о музыке.

Выбирая музыковедческую литературу, не следует опасаться сложности. Бетховен сказал: «Нет такой статьи, которая была бы для меня чересчур учёной. Не предъявляя ни малейшего притязания на настоящую учёность, я с детства старался уловить идеи лучших и мудрейших людей каждого столетия»¹. Это слова интеллектуала. Сегодняшние дети — поколение ин-

¹Цит. по: Фарбштгейн А. Музыка и эстетика в наследии Ашота Адамяна // Сов. Музыка. — 1985. - №2. — С. 69.

теллектуалов. **Нет такой статьи или книги, которая была бы чересчур учёной для вашего ребёнка.** Но это не значит, что для него одинаково годится любая литература. В этот ответственный момент от воспитателя требуется точность и безошибочность выбора.

При сформировавшемся стойком интересе человек готов штудировать и скучные, и длинные, и полупустые источники, в надежде выудить крупицу нового знания. Чудеса терпения проявляют специалисты во всех областях науки и техники, читающие даже совершенно неудобочитаемую «специальную» литературу. Но трудно ожидать того же от начинающего, чей интерес ещё не окреп.

Существует совсем не много книг, которые годятся, чтобы не исчез первоначальный интерес к чтению о музыке. Тут нужны проверенные первоклассные источники, действующие наверняка. Пусть в руки вашего ребёнка как можно раньше попадут многотомники классиков музыковедения: Владимира Стасова, Александра Серова, Германа Лароша, Ромена Роллана, Бориса Асафьева. Неизгладимое впечатление производят книги, написанные самими композиторами, например, из всей обширной литературы о композиторах «кучкистах» лучшим источником остаётся автобиографическая книга Н. А. Римского-Корсакова «Летопись моей музыкальной жизни». Уникальный (даже для многих неожиданный) просветительский и педагогический потенциал проявляет неоконченная книга о Моцарте, которую писал в свободное от основной работы время нарком (министр) иностранных дел в первом правительстве большевиков Георгий Чичерин.¹ Изданная в 1970 году, через много лет после смерти автора, эта маленькая книга вызвала сенсацию и сделала тысячи людей просвещёнными любителями, энтузиаста-

¹Чичерин Г. В. Моцарт: Исследовательский этюд. Изд. 5-е. / Общая ред. Е. Ф. Бронфин. — Л.,: Музыка, 1987.

ми (а некоторых и исследователями) музыки Моцарта.

Чтобы предложить ребёнку список книг и статей, необходимых для ознакомления с творчеством того или иного композитора (или для освоения определённого музыкального жанра), приходится учитывать много факторов. Хотя выбор литературы всегда субъективен, но он не должен быть случайным, зависящим от того, что первым попало на глаза в магазине или библиотеке. Одно дело, зная широкий массив литературы вопроса, сделать субъективный выбор; и совсем другое дело — выбрать то, что случайным образом оказалось в поле зрения. Кроме того, должна быть учтена *читательская история* вашего ребёнка, ранее накопленный им запас знаний (так называемый тезаурус). Поэтому при подборе музыковедческой литературы могут понадобиться консультации не только педагога, но и опытного музыкального *библиографа*.

Конечно, следует стремиться к знанию всех источников, но это заведомо недостижимо. И если, например, из всего моря литературы о Моцарте читателю суждено ограничиться одной-двумя книгами, то я бы порекомендовал для ознакомления и правильной ориентации в теме — уже упомянутую книгу Чичерина, а для подробного понимания Моцарта — четырёхтомник Германа Аберта¹. При этом книга Чичерина будет прочитана подряд, а книга Аберта будет читаться постепенно, небольшими порциями по мере ознакомления с каждым новым для ребёнка произведением Моцарта. Поэтому первую книгу можно взять на короткое время в библиотеке, а вторую лучше приобрести и иметь собственный экземпляр: это будет справочник по Моцарту на много лет.

Подобные библиографические «наводки» нужны по каждому композитору.

¹Аберт Г. В. А. Моцарт / Пер. с немецкого и комментарий К. К. Саквы. — М.: Музыка, 1978-1985.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава 1. «О медведе, стоящем на ушах»	3
Глава 2. «Зал ожидания», или «Женская консультация»	7
Глава 3. «Приручение звука»	12
Глава 4. «Требуется няня с музыкальным образованием»	15
Глава 5. «Не приневолить, а приохотить» ..	19
Глава 6. «Перед началом нужна прелюдия».....	23
Глава 7. «Какой инструмент выбрать?»	26
Глава 8. «Музыцировать для себя или концер- тировать?»	30
Глава 9. «Воля к пониманию»	34

Науково-популярне видання
Ганзбург Григорій Ізраїлевич
Ваша дитина і музика
(Російською мовою)

Художнє оформлення обкладинки Г. В. Хмель.
Подано до набору 20.12.2005. Підписано до друку 17.01.2006.
Гарнітура Academia. Умов. друк. арк 1,47.
Видавництво «Тарбут Лаам». Держпром, 6 під., к. 575.
Харків-61002, а/с 10210.
E-Mail: boocra@kharkov.ukrtel.net

