

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА НА ТЕМУ:**

**СОХРАНЕНИЕ ИНТЕРЕСА К ЗАНЯТИЯМ В КЛАССЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА (ФОРТЕПИАНО) У  
УЧАЩИХСЯ МУЗЫКАЛЬНОГО КОЛЛЕДЖА, НЕ ИМЕЮЩИХ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ.**

**Составитель:**  
**Кириллова Зинаида Николаевна,**  
преподаватель ГБПОУ «Тверской музыкальный  
колледж им. М.П. Мусоргского» по классу  
«Фортепиано»,  
преподаватель ДМШ при ГБПОУ «Тверской  
музыкальный колледж им. М.П. Мусоргского»

Тверь, 2019

Главной задачей современной музыкальной педагоги является совершенствование всестороннего комплексного развития учащихся. Основной целью процесса музыкального воспитания является развитие у учащихся интереса к музыкальным занятиям в целом. Одной из наиболее острых проблем, стоящих перед педагогами — музыкантами и прошлого, и настоящего, сохранение интереса к музыкальным занятиям в классе фортепиано. К данной проблеме в своих работах обращались и крупнейшие педагоги-музыканты: Л.В. Николаев, К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, С.Е. Фейнберг, Г.Г. Нейгауз, Л.А. Боренбойм, Н.Н. Перунова, А.Д. Артоболевская, Е.М. Тимакин, Г.М. Цыпин, М.О. Фейгин, Т. Б. Юдовина-Гальперина и др.

В современной практике музыкальных занятий в классе фортепиано делается акцент на развитие у учащихся сольных исполнительских качеств, тем самым музыкальное воспитание сводится к подготовке экзаменов, концертных выступлений. В своей работе А. Базиков отмечает, что ученику в классе фортепиано становится скучно. «Скучно от обилия формальных и неинтересных, далеких от живой музыки упражнений. Скука притупляет художественные способности ребенка, порождает в нем стойкую неприязнь к музыке, которая способна сопровождать человека всю жизнь» [1].

Постепенно многие из учащихся утрачивают интерес к музыкальным занятиям в классе фортепиано. Причиной тому могут быть и содержание учебных программ и требования. Важность создания условий возникновения интереса к учению (как эмоционального переживания удовлетворения познавательной потребности) и формирование самого интереса отмечались многими исследователями. На основе системного анализа С.М. Бондаренко [см. об этом 2] были названы основные факторы, способствующие тому, чтобы учение было интересным. Деятельность преподавателя никогда не должна

превращаться в механическое воплощение каких-либо указаний, а постоянно должна быть творческим процессом.

Необходимое условие для создания у учащегося интереса к содержанию обучения и к самой учебной деятельности - возможность проявить в учении умственную самостоятельность и инициативность. Чем активнее методы обучения, тем легче заинтересовать ими учащегося. Утверждение о том, что в основе интереса лежит потребность, разделяется наибольшим числом исследователей. Особое значение ученые придают познавательному интересу. Познавательный интерес — это интерес к учебной деятельности, к приобретению знаний. По мнению Г.И. Щукиной, он «вырастает из потребности знать, то есть, рождается из общей глобальной потребности человека в познании» [16, с. 8]. Так М.О. Фейгин рассматривает музыкальную потребность с функциональной точки зрения как «состояние, побуждающее к восприятию ценностей искусства» [13, с. 64]. Г.И. Цыпин отмечает, что «побуждение, вызывающее необходимость обращения к различным видам музыкальной деятельности и опирающееся на эмоциональность» [15.,стр.9]. Е.М. Тимакин считает «интерес к музыке, лишенный такого важного стимула, как эмоциональное воздействие, быстро погаснет подобно тому, как сохнет ручей, лишенный своего источника» [11, с. 82]. Т.Б. Юдовина-Гальперина – автор уникальной методики музыкального развития детей считает, что если педагог ставит перед собой задачу сформировать познавательный интерес, то преград для достижения этой цели не существует. «Интерес стимулирует желание преодолеть трудности» [17, с. 93].

В сохранении интереса к занятиям в классе фортепиано немаловажную роль играет и личность педагога. Доброжелательная атмосфера в классе, разнообразные приемы и методы обучения игре на инструменте, использование в процесс обучения игровых форм, разнохарактерных произведений, доступных учащемуся, не имеющему музыкальной подготовки

в соответствии с его индивидуальными, возрастными особенностями — все это в комплексе, шаг за шагом, формирует интерес к занятиям. Л.А. Баренбойм и Н.Н. Перумова для поддержания интереса к занятиям рекомендуют форму игры-беседы, доступной для учащихся.

В программе развития системы музыкального образования на 2015–2020 гг. отмечается, что деятельность образовательных учреждений и реализуемые программы в области музыкального искусства и педагогики направлены на распространение в обществе знаний о музыкальном наследии человечества. Подчеркивается важность развития творческого потенциала и формирования целостной личности, «ее духовности, интеллектуального и эмоционального богатства» [10].

Здесь особое значение приобретает расширение репертуара. Это не только знакомство с новым репертуаром, но и расширение их кругозора, изучение нового, но и интерес и желание играть «необычные» по слуховому восприятию произведения в классе фортепиано. На сегодняшний день содержание учебных пособий и музыкальных хрестоматий основывается на произведениях известных авторов. Типологическое разнообразие репертуара современных учебных пособий и музыкальных хрестоматий не слишком велико. На наш взгляд сохранять интерес к занятиям фортепиано возможно при следующих педагогических условиях: индивидуального подхода к каждому ученику (с учетом возрастных и индивидуальных особенностей), разнообразных игровых формах, подбор и включении в репертуар разностилевых фортепианных произведений, в том числе и произведений композиторов Тверской области.

По мнению Е. Мюллеровой никакому другому возрасту не свойственны «пылкая безграничная фантазия, та яркая и горячая восприимчивость к эмоциям», которыми обладает подросток. Именно в этот период на него можно оказать посредством искусства наиболее естественное и

сильное воздействие, опираясь и используя в процессе воспитания возрастные особенности: его силу воображения, его страстное желание самому участвовать в процессе и проявить себя в музыкальном творчестве во всей полноте, в соответствии со своим дарованием, задатками, интересами и прилежанием.

Индивидуальное обучение музыке по самому существу своему - активнейшее средство приобщить студента к искусству, дать ему возможность непосредственно соприкоснуться с миром художественного творчества, миром прекрасного. При этом неопределима роль инструмента фортепиано в обучении и воспитании.

Музыкальное развитие может иметь место при различных видах музыкальной деятельности, например, при систематическом прослушивании музыки, изучении музыкально - теоретических и музыкально - исторических дисциплин, и т.д. В то же время, опыт свидетельствует, что процессы развития у студентов протекают особенно эффективно в тех случаях, когда он практически, а не умозрительно, собственноручно оперирует материалом. Именно такую возможность представляет ему музыкальное исполнительство. Так, педагогическая психология указывает, что подкрепление интеллектуальных операций деятельностью, связанной с практическим воспроизведением усваиваемого материала (иначе - учение посредством живых, собственноручных действий), оказывается чаще всего плодотворным. С подобным мнением можно встретиться и в работах музыковедов. Как утверждал С.И. Савшинский: «Лучший способ понять и освоить явление - это воссоздать, воспроизвести его». Или разделяет ту же дидактическую идею видная французская пианистка и педагог М. Лонг, цитируя своего соотечественника – хирурга Тьерри де Мартеля «<...> Те, кто манипулируют, размышляя, находят больше, нежели те, кто размышляет, не манипулируя». Что дает основание утверждать, что именно фортепианное исполнительство

обладает особо богатым потенциалом в отношении музыкального развития учащегося.

Обучение игре на фортепиано занимает одно из наиболее видных мест в широком музыкальном воспитании и образовании. «Фортепиано - писал А.Г. Рубинштейн, - для меня самый любимый инструмент, так как оно представляет собой в музыкальном отношении нечто цельное, всякий же другой инструмент, не исключая человеческого голоса, в музыкальном отношении все же только, половина» [14]. Выразительно - технические возможности рояля («оркестром в миниатюре» называли его Шуман, Лист и др.) позволяют исполнять на нем, музыку любых видов, жанров, стилей. Можно выделить следующее: развитию студента музыканта служит как само фортепиано, с его выразительно-техническими ресурсами, так и разнообразная фортепианная литература, но немаловажным, а порой даже решающей становится деятельность педагога. Если мы проанализируем естественный, непринужденный путь развития музыкальных данных студентов, то убедимся, что в основе лежит интерес, проявляемый к звукам. Ведь только интерес способен остановить, сконцентрировать внимание учащегося на звуках и вызвать ту «наблюдательность», которая способствует запоминанию и точному воспроизведению услышанного. Однако подлинный интерес не к любому произвольному сочетанию звуков, а только к цельной и ясной мелодии (песенке, мотиву), вызывающей у учащегося либо эмоциональное переживание, либо образное представление, создающее то или иное настроение. Такое воздействие оставляет след в памяти учащегося и вызывает желание спеть понравившуюся мелодию или подобрать ее на инструменте. При этом, чем ярче впечатление, тем сильнее стремление правильно запомнить и воспроизвести услышанное. Так музыкальные данные получают главный стимул для своего развития. В свою очередь, музыкальные данные, развиваясь, способствуют обогащению музыкальных впечатлений, а,

следовательно, возрастанию и расширению интереса к музыке.

Исходя из этого, квалифицированные опытные специалисты используют в работе со студентами яркие и разнообразные мелодии и ритмы народной музыки, а также пьесы, близкие по музыкальным образам и настроениям. В первую очередь они стремятся разбудить воображение, создать настроение, заинтересовать памятными и яркими образами, научить понимать, ощущать и переживать музыку различного характера и стиля. Так создаются условия для естественной концентрации внимания студента и появления у него так называемой «слуховой наблюдательности». При таком подходе совершенствование отдельных элементов музыкальных данных (слух, ритм, память) тесным образом увязываются с повышением общей музыкальности студентов. Очень важно при этом, что первая реакция учащегося направлена на целое, связное, музыкально - осмысленное, а затем уже переходит на составные элементы. Как заметил заслуженный педагог РСФСР по классу фортепиано ЦМШ при Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского Тимакин Е.М.: «Интерес к музыке, лишенный такого важного стимула, как эмоциональное воздействие, быстро погаснет подобно тому, как сохнет ручей, лишенный своего источника» [11].

Но среди решаемых задач важно не опустить основную – сохранение интереса к музыкальным занятиям. Это зависит от многих условий, среди которых немаловажную роль играет личность педагога и его контакт со студентом. Разумеется, для этого недостаточно, чтобы преподаватель музыки был просто хорошим специалистом. Он должен быть помимо этого хорошим педагогом и психологом, должен знать особенности учащихся в зависимости от их возраста и характера.

Педагог - пианистка Д. Маркевич отмечает, что психологические факторы в фортепианном обучении (под этим следует понимать развитие и правильное управление психологическим процессом, сопровождающим

обучение игре на фортепиано) оказывает благоприятное влияние на процесс преподавания, делая обучение интереснее, легче, продуктивнее. Чуткий педагог не только квалифицированный специалист, но и - я считаю, что это не менее важно - прекрасный знаток сложной психологии студента. Педагог, обучающий студентов, должен обладать большими знаниями и специфическими качествами, обладать личным обаянием и способностью оказывать влияние на индивидуальность студента.

Преподаватель фортепиано в большей мере, чем-либо другой педагог, должен обладать таким богатым и гибким воображением и использовать такой запас наводящих на нужные ассоциации слов, которые соответствовали бы духовному уровню и силе воображения студента. Совершенно, бесценной чертой личности педагога является искусство поддерживать интерес студентов к игре на фортепиано, пробуждать в студенте желание к преодолению всех трудностей и достижению поставленной цели. Д. Маркевич отмечает, что в основном студенты любят уроки с разнородной тематикой, на которых «царит свежая и живая обстановка, где также есть место юмору». Конечно, среди них встречаются и «философы», которым нравится, когда преподаватель переходит на серьезный тон [6, с.24-25].

Л. А. Баренбойм и Н.Н. Перунова предлагают использовать следующие приемы для поддержания интереса к музыкальным занятиям: уроки проводятся в форме игр - бесед, где изучаемые темы доступны для студентов и в нужной мере занимательны. Или игровые задания, например, «поиграй в прятки» (с закрытыми глазами поискать черные клавиши).

Следует выделить следующее: игровые задания содействуют тому, чтобы студенты могли непосредственно применять на уроках весь накопленный ими к этому времени багаж, все свои способности - относительно развитые или пока еще не совсем развитые - чтобы педагог мог чутко и индивидуально руководить их развитием, приводя их в определенный



порядок. Ко всему выше перечисленному игровая деятельность способствует поддержанию интереса к музыкальным занятиям на инструменте.

«Увлеченность изучаемой музыкой, самим процессом работы над ней, радость общения на почве любимого искусства - таковы импульсы для творческого проведения урока», - говорит педагог - методист М. Фейгин [12]. Активность, инициатива студента представляются необходимым компонентом творческого воспитания и обучения. Говоря об индивидуальном уроке, проведенном живо, увлекательно, справедливо отмечают его гибкость, изменчивость, неповторимость. Можно делать вывод, что урок не предугадываем, что решающую роль при его проведении играет находчивость, импровизационность. От педагога требуется тонкая наблюдательность, умение замечать особенности поведения каждого студента на уроках, его реакцию на музыку, приспособление к инструменту. Накопление и обобщение мелких фактов, позволяет педагогу проникнуть в глубокие психические процессы студента и, главное, - выделить особенное, индивидуальное в каждом студенте. Так возникают отношения к студенту как к личности.

Взаимоотношения учителя и студента могут приобретать различные оттенки. Рассмотрим три ярко выраженных типа этих взаимоотношений:

1. **Авторитетный тип.** Речь идет об обучении, всецело основанном на признании безусловного, непререкаемого авторитета учителя. Студент принимает указания педагога беспрекословно, не прося объяснений и доказательств, не смея сомневаться. Авторитетный тип общения принижает студента, снижаются результаты обучения, так как усвоение материала происходит пассивно, душевные силы студента не вовлекаются.

2. **Либеральный тип («свободный»).** Особенно широкое распространение этот тип обучения получил в США. Педагог наблюдает за развитием студента, регистрирует проявления его склонностей и интересов, предлагает материал для беспрепятственного развития. Так, разнообразностью

свободной педагогики надо считать «линию наименьшего сопротивления». Некоторые педагоги заботятся, главным образом, о развитии сильных сторон дарования студента и, в то же время, не прилагают усилий для развития более слабых сторон. Студент вырастает узким, ограниченным педагогом – музыкантом.

**3.Целенаправленное индивидуальное воспитание.** Его характеризует убежденная, сознательная целенаправленность деятельности педагога, активное руководство развитием студента для достижения поставленной цели. Единая, конечная цель может быть достигнута самыми различными путями, к ней ведет множество частных, промежуточных задач. Каждый студент идет к цели своим, особым путем, обусловленным его характером, его способностями, его индивидуальным восприятием музыки. Педагог проходит его вместе со студентом, наблюдая, изучая, порой незаметно направляя его, а иногда энергично вмешиваясь. Педагог с готовностью принимает удачные находки студента, доводя до сознания его права, как участника совместной работы над музыкой. Этот путь педагогики использует преимущества активных, косвенных, наводящих форм обучения; пусть студент ищет и открывает даже давно известные истины.

По мнению В. Сухомлинского «путь открытий» способствует воспитанию самостоятельности учащегося, проявлению его инициативы.

Глубоко изучая учащегося, педагог обязан знать и справедливо оценивать положительные и отрицательные стороны его личности, его отношение к музыке. Важнейшим условием эффективности работы педагога является его умение услышать и отметить привлекательные черты исполнения студента, как бы скромны они не были, уловить, а иногда даже угадать проблески замысла музыкального произведения, поощрить и поддержать их. В чутком отношении педагога к исполнению студента - залог тесного контакта в совместной работе. Однако недостаточно одной лишь готовности замечать

положительные моменты в игре студента: ему необходимо уметь слушать.

Педагогические приемы и формы воспитания студентов в процессе индивидуального обучения могут быть бесконечно разнообразны. Педагог побуждает и развивает в студенте любовь к музыке, к прекрасному, увлекает его изучаемым произведением, передает студенту знания, развивает его исполнительские навыки, расширяет его музыкальный кругозор; возвращает и поощряет его лучшие задатки, и, наряду с этим, преодолевает с ним трудности и исправляет недостатки. Искусство педагога проявляется в каждом отдельном случае наиболее действенных иногда не предусмотренных приемов. В работе со студентами следует пользоваться наводящими формами воздействия; в занятиях с малоодаренными студентами педагог должен прибегать не только к императивному методу, но и выступать в роли помощника и советчика. Это поддержит веру студента в свои силы, поможет выявлению и развитию его пусть даже скромных способностей, поможет тем самым поддержать интерес к занятиям. Таким образом, деятельность педагога никогда не должна превращаться в механическое выполнение каких-либо, даже самых замысловатых указаний, а постоянно должна быть творческим процессом.

Современная педагогика и психология считают игру своеобразной формой отношения к окружающему, формой освоения явлений жизни. Широкие и разнообразные возможности игры позволяют оценивать ее как ценное средство воспитания и развития. Игра формирует и развивает различные моторные функции учащегося.

***Начальные уроки игры на фортепиано с учащимися, не имеющими музыкальной подготовки*** можно начинать с танцевальных ритмов, песен, игровых форм и т.д. При этом следует расширять уже накопленный музыкальный опыт студента. Такой подход к обучению всегда будет сохранять интерес и найдет полный отклик и понимание со стороны учащегося. Он сам захочет исполнить как можно лучше то, что он играет. Если

непосредственно обратиться к самому предмету фортепиано, то, как говорил выдающийся педагог и пианист Г. Нейгауз: «Игра на фортепиано содержит те же элементы, что и всякая другая игра» [7]. Для преподавателя и студента игровые задания с использованием инструмента в равной степени как работа, так и развлечение. Они преследуют определенную педагогическую цель: шаг за шагом педагог наблюдает за формированием чувственных и интеллектуальных качеств студента слуховой восприимчивости, моторики, памяти, представлений, мышления, эмоционального настроения и т.п., - не говоря уже о развитии специфических навыков, необходимых для игры на фортепиано. В игровых заданиях у инструмента (фортепиано) студент легким способом осваивает контакт с клавишами, включаются в живую и интересную музыкальную работу. Для студента естественен путь - от переживания к познанию. Он приобретает слуховой и двигательный опыт, прежде чем в состоянии осознать применяемые им технические элементы.

Замечательный пианист и педагог Г.Г. Нейгауз писал: «Техника начинается с одной ноты. Эта нота подобна первичной клетке, с которой начинается жизнь. Только овладев звукоизвлечением одной ноты, можно двигаться дальше, к последованиям из двух - трёх нот, к гаммам, арпеджио, двойным нотам, аккордам и переносом руки» [7].

Овладение правильными и естественными игровыми навыками - процесс длительный и сложный, требующий терпения и большой сосредоточенности как от педагога, так и от студента. Однако при всей важности и сложности этого момента не следует его выдвигать на первый план ни в начале обучения, ни на последующих этапах. Правильность игровых движений проверяется прежде всего звуковым результатом: студент должен вслушиваться в то, что у него получается, играть осмысленно и выразительно. Обучая начинающих студентов игре на фортепиано необходимо добиваться максимальной точности выполнения нотного текста. Всякая небрежность и

неряшливость (недосчитывание пауз, неправильная аппликатура, неумение дослушать до конца пьеску, неточность ритма и т.п.), допускаемая студентом на первых шагах обучения, порождает дурные привычки, от которых чрезвычайно трудно отучить его в дальнейшем процессе обучения. Внимательное изучение нотного текста помогает проникать в сущность музыки.

Первые занятия со студентом должны быть посвящены пению простейших мелодий со словами, затем подбору их на фортепиано и постепенному объяснению правил изображения звуков на нотной бумаге. Попутно педагог знакомит студента с клавиатурой, названием клавиш и основами музыкальной грамоты. Параллельно этого студента следует приучить к правильной посадке за инструментом и целесообразным игровым приемам. Таким образом, на простейших песенках педагог учит студента читать ноты. Например, «Василек». Работая над подобными примерами, и подбирая их по слуху на фортепиано, студент должен играть их с любой клавиши. Транспонирование надо практиковать и в дальнейшем при разучивании более трудных маленьких пьес. Это будет служить развитию слуха и ориентировке на клавиатуре, усвоению звучания различных интервалов и представлению об их расположении на клавишах.

Вместе с усложнением интонационных и технических задач надо приучать студента к точной и естественной фразировке, к членению музыкального рисунка на основе непосредственного ощущения выразительности музыки. Снятие руки после окончания лиги необходимо только в зависимости от строения и интонационного смысла мелодической линии. Поставленные же автором или редактором лиги имеют в большинстве случаев задачу подчеркнуть интонационное строение музыкального материала, а не формальное снятие руки, приводящее к разрыву мелодической линии.

Например, в «Русской песне» А. Гедике автором поставлены следующие лиги:



Поднимать руку после каждой лиги и этим разрывать спокойную, певучую мелодию, разумеется, не нужно. Лигами здесь подчёркивается лишь строение мелодии и её опорные пункты на первых долях каждого такта. Не снимая руки после окончания каждой лиги, играющий при исполнении этой мелодии может использовать «частичное дыхание», т.е. после длинных опорных звуков слегка приподнимать кисть (не отрывая руки от клавиши) и этим как бы «набрать дыхание» для извлечения следующих звуков. Такое, почти незаметное, движение будет способствовать правильной фразировке данного примера.

Работая со студентом над новой пьеской, необходимо разъяснять её строение и форму, определить, из каких нот и мотивов составляется предложение, что требуется для интонационной выразительности того или иного образа произведения. Усвоить это студенту легче всего путём пения. Только после того, как мелодия будет правильно и выразительно спета, следует приступить к её исполнению на фортепиано. Таким путём, начиная от одноголосных примеров и постепенно переходя к более сложным формам изложения, студент будет приучаться к тому, что на инструменте он извлекает уже услышанные им звуки. Эти привычные навыки должны в дальнейшем привести к тому, что играющий, читая ноты, будет ассоциировать их с соответствующим звучанием. Осмысленности исполнения и качеству звучания надо уделять главное внимание не только при разучивании произведений, но и при игре упражнений, гамм, технических этюдов. Гаммы и этюды следует приучать играть как мелодию, вслушиваясь в ровность и полноценность

каждого звука. На представлении студента о качестве звука должно отразиться его понимание *legato*, которое зависит от фразировки и распределения звуков по силе. Даже в простейшем упражнении на соединение двух звуков студент должен почувствовать и понять, что первый из лигованных звуков нужно играть сильнее, чем последующий, что создаёт впечатление слитности обоих звуков.



На этом принципе строится и фразировка мотива, и фразировка более крупных мелодических образований. Например, в пьеске «Пастух играет» Т. Салютринской опорные звуки на сильных долях тактов должны быть несколько подчёркнуты (более сильно - первый звук и чуть заметно - во втором такте).



Такая фразировка создаёт представление о естественном «дыхании» фразы, о связи звуков и их выразительности. На этих образцах, так же, как и на последующих пьесах и этюдах, необходимо добиваться от студента мягкого и глубокого звука. Важнейшим условием для развития правильных игровых навыков являются плавные, не заторможенные и не резкие движения всей руки при опускании её на клавиатуру и, что не менее важно, при её подъёме, собранные, не растопыренные пальцы и отсутствие напряжения в мышцах кисти и ладони. Нужно также следить за тем, чтобы он приучался сидеть прямо, не горбясь, не облачиваясь на спинку стула, чтобы не поднимал плечи, не прижимал локти к корпусу и не оттопыривал их.

Воспитание двигательной свободы у начинающих студентов состоит в развитии гармонического взаимодействия «свободных» и «работающих» в данный момент мышц. Следует стремиться к выработке у студентов чувства свободы в плече, предплечье и кисти, и ощущения некоторого веса руки, как бы сосредоточенного в кончиках пальцев. Так, проверяя свободу кисти, локтя, преподаватель должен следить, чтобы студент не прогибал суставы пальцев, а опирался на них. Большую роль в процессе воспитания двигательных навыков играет владение временем, в котором работа мышц ритмично чередуется с отдыхом. Умение освобождать руку после взятия звука на определённую долю времени с помощью поднятия кисти рождает ощущение организации и управляемости движений. О том, какое большое значение придавала Е.Ф. Гнесина этой особенности в развитии пианизма, говорят запятые во всех номерах её «Фортепианной азбуки» и ремарки автора: «Свободно приподнимать руку везде, где поставлены паузы; приподнимать также руку везде, где поставлены запятые» [3].

Одной из существенных задач педагога является развитие умения читать нотный текст от мельчайших деталей музыкальной ткани до так называемого «чтения между строк» на основе глубокого анализа и осмысливания содержания произведения в целом. Педагог на простейших примерах учит студента читать основные штрихи, заостряя вопрос о том, как играть тот или иной звук.

В работе со студентами педагог должен добиваться хорошего legato и певучего звука. Хорошее legato и певучий звук получается при глубоком погружении пальца в клавишу при полной свободе кисти и всей руки, не допуская при этом ни малейшего стука: присутствие посторонних шумов при звукоизвлечении - показатель плохого контакта пальца с клавишей. Педагог обязан воспитывать у студента бережное отношение к звуку как



выразителю музыкального смысла исполняемого произведения. В качестве способа подготовки к legato педагог даёт студенту упражнения по подмену пальцев для переноса опоры с одного на другой, точно указывая при этом на временную организацию движений. Задания постепенно усложняются. Например, Е. Гнесина «Подготовительные упражнения». Правая рука



Воспитывая правильную ориентацию на клавиатуре, педагог должен следить за положением руки. Рука должна находиться в свободном состоянии, слегка закруглённой в локте, и пальцев, слегка закруглённых и расположенных близко к чёрным клавишам. На первый палец правой и левой руки надо обратить особое внимание. С самого начала работы с первым пальцем педагог должен внимательно следить за тем, чтобы не было прогибания первого сустава большого пальца, что бывает довольно часто, и что впоследствии сильно отражается на игре аккордами. Первый палец, как и все другие пальцы, должен быть слегка закруглён и должен легко опускаться на клавишу (закруглённым концом) без толчка и без опоры на него всей руки. Выполнение этого требования помогает опора на другие пальцы, в частности, на пятый палец. Развитие подобного приёма мы находим в этюде Л.Шитте.



При

ступая к изучению исполнения аккордов, педагог должен объяснить студенту, что аккорд берётся крепкими, т.е. устойчивыми пальцами, затем рука свободно приподнимается и переносится на позицию следующего аккорда, как бы заранее приготавливая следующий аккорд. Освобождение руки и пальцев от предыдущей позиции требует особого внимания. Это координирование психофизических процессов обеспечивает точное исполнение аккордов ещё при одном условии: взятии аккорда с положения над ним, а не сбоку. Пример для развития и закрепления этого навыка у начинающих студентов - этюд Е. Гнесиной № 30, в котором есть смена аккордовых позиций и переноса рук в другие регистры. Фактура этюда требует полной свободы кисти.

Работая со студентом над полифоническим произведением надо помнить, что «Занятие полифонией не только лучшее средство развития духовных качеств пианиста, и чисто инструментальных, технических, так как ничто не может так научить пению на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах» считал Г. Нейгауз [7]. Обратим внимание на три основные закономерности, без которых ведение двух и более голосов невозможно. Первая из них - длительность звука прямо пропорционально влияет на массу звучания. Необходимо научить студента выдерживать длинные ноты так,

чтобы они действительно звучали до конца своей длительности. Ноты одинаковой длительности, взятые не одновременно, должны согласовываться между собой. В двухголосии звук, появляющийся на фоне выдержанного голоса, должен быть взят настолько мягко, чтобы не заглушить первого, выдерживаемого звука. Ярким примером такого ведения голосов является двухголосная пьеса И.С. Баха.

### Менуэт g-moll

The image displays a handwritten musical score for a Minuet in G minor by J.S. Bach. It consists of two systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The dynamic marking 'mf' is present. The second system includes the dynamic marking 'm.g.'. The score is annotated with numerous fingerings (numbers 1-4) and articulation marks (accents, slurs) to guide the performer. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final cadence.

Вторая закономерность, которой должен овладеть студент, смысловое значение сопровождение двух или более голосов, соотношение их мелодических рисунков, выраженное в образующихся по вертикале интервалах, различие в них «ведущего» и «ведомого» или равных по значению. Примером такой полифонии может служить пьеса И.С. Баха.

## Менуэт G-dur



И, наконец, третья важная закономерность в воспроизведении двух и более голосов - ощущение пространственности, слышание пауз в голосах. Нельзя допустить, чтобы пауза, едва возникнув, тотчас же заполнялась звучанием других голосов: их необходимо исполнять во взаимодействии с паузой, то есть сохраняя смысл и значение звучащих голосов, роль каждого из них в соотношении с паузой.

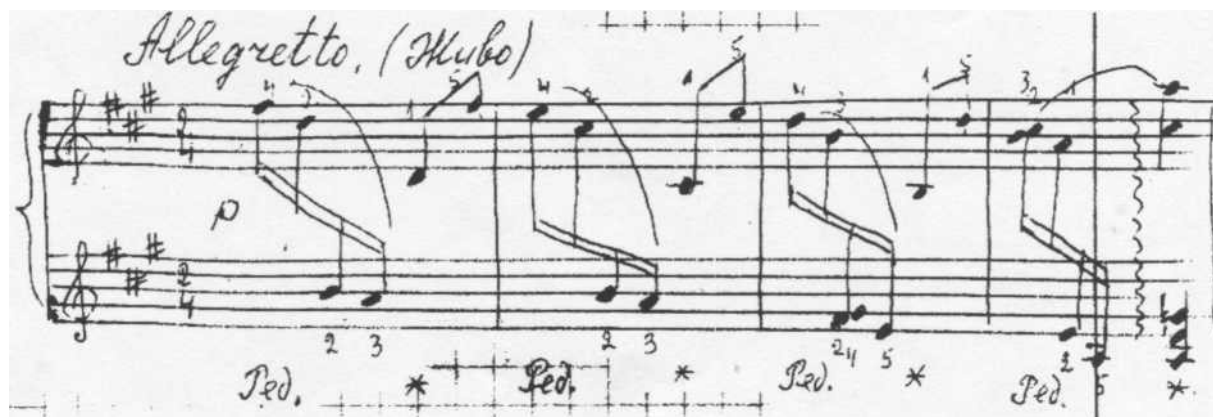
Обучение студентов использованию педалей во время исполнения музыкальных произведений имеет большое значение. Педализация принадлежит к тем видам фортепианной техники, которыми студент должен владеть в совершенстве. В подготовке студента к педализации существуют два фактора: так называемая «педальная интуиция» и координационный навык движения. «Педальная интуиция» или склонность к эстетическому восприятию акустических особенностей инструмента наблюдается у всех студентов, умеющих прислушиваться к звучанию фортепиано. Взяв за основу педальной техники принцип запаздывающей педали, педагог подробно и последовательно проводит все этапы работы. Первое из них - правильное положение ноги на педали; второй - не расставаясь с педальной лапкой, бесшумно нажимать и отпускать педаль, совершая оба движения равномерно.

И, наконец, третий этап - упражнение со звуком, в котором принцип организации движения ноги во времени помогает скоординировать несовпадающие движения руки и ноги. Сначала нужно работать каждой рукой отдельно на одинаковых по длительности звуках, нажимая педаль на половине длительности.

Е. Гнесина «Подготовительные упражнения»



«Педальный этюд»



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основании проведенного анализа литературы и обобщения опыта педагогов-музыкантов мы пришли к выводу:

Гармоничное музыкальное воспитание студента возможно при высоком уровне заинтересованности предметом. Необходимое условие для создания у учащегося интереса к содержанию обучения и к самой учебной деятельности - возможность проявить в учении умственную самостоятельность и инициативность.

Интерес, живое отношение, передача художественно-эмоционального содержания музыкального произведения студенту осуществляется преподавателем благодаря профессиональным знаниям возрастных и психологических особенностей студента.

Одним из важнейших педагогических условий в сохранении интереса к занятиям, в формировании комплекса пианистических умений и навыков, особенно для начинающих пианистов, является правильно подобранные, разностилевые, разнохарактерные фортепианные произведения.

В самостоятельных поисках студентами выразительных средств основным является освоение музыкального текста, осмысление содержания и формы, характера и художественных образов произведения. Анализ нотной записи, раскрывающий сущность мелодико-гармонического построения пьесы и её структуры, определяет собой и дальнейшую работу над художественно-техническим овладением ею. Творческие задания в игровой форме, учет

индивидуальных возрастных особенностей студентов, доброжелательное отношение, индивидуальный подход способствуют сохранению интереса к занятиям в классе дополнительного инструмента (фортепиано).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Базиков А. Музыка и ребенок. М.: Просвещение, 2003. 224 с.
2. Бондаренко СМ. Проблема формирования познавательного интереса при классно-групповом и программированном обучении (по материалам психолого-педагогической литературы)//Вопрос алгоритмизации и программирования обучения/Под, ред. Л.Н. Ланды. М., 1973. Вып. 2. С. 255-261
3. Гнесина Е.Ф. Фортепианная азбука. М.: Советский композитор, 1979. 25 с.
4. Зими́на А.Н. Основы музыкального воспитания. - М.: "Просвещение", 2000.
5. Зимняя И.А. Педагогическая психология. - М.: "Просвещение", 2002.
6. Маркевич. Д. Психологические факторы в фортепианном обучении текст / Д.Маркевич //Ребенок за роялем: педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике; пер. с нем. П. Дорохова и Ж. Согомонян под ред. Г. Балтер М.: Музыка, 1981. - с.24-25.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М., Музыка, 1988.]
8. Образцова Т.Н. Музыкальные игры для детей. - М.: ООО «Гамма Пресс 2000», 2005.
9. Педагогический энциклопедический словарь / Под ред. М.М. Безруких, В.А. Болотова, Л.С. Глебова и др. - М., 2002.
10. Программа развития системы российского музыкального образования на период с 2015 по 2020 годы (утв. Минкультуры России 29.12.2014) // Законы, кодексы и нормативно-правовые акты Российской Федерации [электронный

ресурс].URL: <http://legalacts.ru/doc/programma-razvitija-sistemy-rossiiskogo-muzykalnogo-obrazovanija-na-period-s/> Дата обращения: 22.02.2019. Загл. с экрана.]

11. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. М.: Советский композитор, 1984. 128 с.
12. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва: Музыка, 1968. - 79 с
13. Фейгин М.О. Воспитание и совершенствование музыканта – педагога. М.: Советский композитор 1973. 160с.
14. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение». М.: Просвещение, 1984. 176 с.
15. Цыпин Г.М. Музыкально - исполнительское искусство: теория и практика. СПб.: 2001. 318с.
16. Щукина Г.И. Актуальные вопросы формирования интереса в обучении. М.: Просвещение, 1984. 176с.
17. Юдовина-Гальперина Т.Б. Музыка и вся жизнь: исповедь педагога /Т.Б. Юдовина-Гальперина. СПб.: Композитор, 2005. 146 с.