

**Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжская академия образования и искусств имени Святителя Алексия  
митрополита Московского»  
(Поволжский православный институт)**

Кафедра исполнительского искусства и музыкального образования

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование  
Направленность (профиль) «Музыкальное образование»

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

на тему:

**«Особенности музыкально-исполнительской подготовки в  
классе фортепиано»**

Выполнил студент  
4 курса группы МО-401  
очной формы обучения  
Бровкин Антон Владимирович

---

*(подпись)*

Научный руководитель  
Желобицкая Светлана  
Александровна, кандидат  
педагогических наук,  
доцент кафедры  
исполнительского искусства  
и музыкального образования

---

*(подпись)*

**Допустить к защите:**

Заведующий кафедрой  
исполнительского искусства  
и музыкального образования \_\_\_\_\_ Е.Н.Прасолов

«\_\_\_» \_\_\_ 20\_\_ г

Тольятти 2025

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ВВЕДЕНИЕ.....                                                                                                                | 3  |
| Глава 1. Историко-теоретические основы музыкально-исполнительско<br>подготовки в классе фортепиано.....                      | 6  |
| 1.1 Исторический музыкально-исполнительский аспект подготовки в классе<br>фортепиано.....                                    | 8  |
| 1.2 Теоретический аспект музыкально- исполнительской подготовки в классе<br>фортепиано .....                                 | 17 |
| 1.3 Психолого-педагогические условия формирования положительной<br>мотивации к музыкально-исполнительской деятельности ..... | 29 |
| Выводы по первой главе .....                                                                                                 | 33 |
| Глава 2. Основные компоненты м музыкально-исполнительской подготовки в<br>классе фортепиано .....                            | 37 |
| 2.1 Особенности музыкально-исполнительской подготовки в соответствии<br>возрастными особенностями учащихся 5-6 классов.....  | 37 |
| 2.2 Этапы и практика работы над музыкальным произведением в классе<br>фортепиано.....                                        | 43 |
| Выводы по второй главе .....                                                                                                 | 53 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....                                                                                                              | 56 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....                                                                                                | 60 |
| ПРИЛОЖЕНИЯ .....                                                                                                             | 78 |

## ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В современном музыкальном образовании особую значимость приобретает проблема эффективной организации процесса музыкально-исполнительской подготовки юных пианистов. Несмотря на богатые традиции русской фортепианной школы сегодня педагоги сталкиваются с новыми вызовами: изменением мотивации учащихся, влиянием цифровых технологий, необходимостью адаптировать классические методики к современным условиям. Это обуславливает потребность в научном осмыслении и систематизации подходов к музыкально-исполнительской подготовке в классе фортепиано.

Наше время характеризуется заметными достижениями в области теории и практики преподавания музыкальных дисциплин. Появляются новые и подчас достаточно перспективные авторские методики, систематизируется и обобщается опыт выдающихся педагогов, переосмысливаются некоторые традиционные подходы к преподаванию музыки. В то же время быстрые перемены в современной социокультурной ситуации, появление новых прогрессивных психолого-педагогических «технологий» ставят перед практикующим учительством новые задачи. Более высокие требования предъявляются к качеству обучения - в том числе и в системах музыкального воспитания и образования; обострившаяся конкуренция между однопрофильными учебными заведениями (в частности, музыкальными школами, училищами, вузами) побуждает коллективы преподавателей искать более эффективные приёмы и способы приобщения учащейся молодёжи к основам профессионального мастерства.

Сказанное в полной мере касается и фортепианной педагогики. Даже обладая богатыми традициями, опираясь на творческое наследие таких мастеров как К.Н. Игумнов и А.Б. Гольденвейзер, Г.Г. Нейгауз и С.Е. Фейнберг, она вынуждена изыскивать ресурсы для своего дальнейшего развития, постоянно пополнять свой теоретический и методологический

потенциал.

Одна из первоочередных задач, стоящих перед преподавателями исполнительских классов музыкальных учебных заведений, - преодолеть разрыв между художественными замыслами, интерпретаторскими намерениями учащихся и их профессиональными (техническими) возможностями, которые подчас явно недостаточны для практической реализации этих замыслов и намерений. Далеко не всегда и всюду эта задача решается на должном уровне. Тем самым можно говорить о проблеме, характерной для массового музыкально-педагогического обихода. Наметить перспективные пути и способы решения этой проблемы, теоретически обосновать их принципиально важно с точки зрения дальнейших перспектив развития отечественной музыкально-педагогической школы. Сказанным определяется актуальность настоящего исследования.

Проблематика исследования определяется следующими противоречиями:

- между растущей социальной потребностью в креативных личностях, готовых к самостоятельному решению задач, к творческому применению на практике, с одной стороны, и существующей системой музыкального образования, не вполне реализующей потенциал развития творческой одаренности детей в учреждениях дополнительного образования, - с другой;
- между значимостью развития творческой одаренности школьников и ограничением творческой самостоятельности детей, обусловленных учебным процессом с его общепринятыми технологиями обучения музыке. На этапе создания и внедрения новых педагогических условий развития творческой одаренности детей, имеющиеся методики уже не в состоянии играть решающую роль. На смену им должны прийти новые более совершенные технологии обучения и развития.

Степень разработанности проблемы. Теоретической основой исследования стали труды выдающихся педагогов-пианистов: Г.Г. Нейгауза о

художественном образе в исполнительстве, Л.А. Баренбойма о музыкальной педагогике, В.И. Петрушина о психологии музыкальной деятельности. Однако вопросы адаптации традиционных методов к современной образовательной среде требуют дальнейшей разработки.

Объект исследования - процесс обучения игре на фортепиано детей и подростков в учреждениях дополнительного образования.

Предмет исследования – совокупность психолого-педагогических условий для осуществления эффективной музыкально-исполнительской подготовки детей в классе фортепиано в современных реалиях.

Цель исследования: теоретически обосновать и практически проверить совокупность психолого-педагогических условий музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано.

Гипотеза исследования: процесс музыкально-исполнительской подготовки учащихся в классе фортепиано будет наиболее результативным при:

1. интеграции традиционных и инновационных методов обучения;  
Сохранение академических принципов русской фортепианной школы (звучоизвлечение, работа над фразировкой, полифонией)
  - Включение цифровых технологий (использование интерактивных приложений, видеозаписи для самоанализа, онлайн-мастер-классов)
2. учете возрастных психологических особенностей учащихся;  
Адаптация репертуара и методик преподавания к когнитивным и эмоциональным возможностям детей
  - Развитие внутренней мотивации через творческие задания и осознанный выбор произведений
3. создании мотивирующей образовательной среды;  
Регулярная концертная практика (включая неформальные выступления)
  - Использование игровых и ансамблевых форм обучения
  - Система поощрений и визуализация прогресса
4. применении дифференцированного подхода к репертуару.

- Сочетание классических произведений с современными и популярными обработками
- Индивидуальный подбор пьес с учетом технического уровня и художественных предпочтений ученика

Ожидаемый результат: повышение интереса к занятиям, стабильный технический рост, развитие осознанного исполнительского мастерства.

Задачи исследования:

1. Проанализировать теоретические основы музыкально-исполнительской подготовки
2. Изучить современные тенденции в фортепианной педагогике
3. Выявить эффективные методы формирования исполнительских навыков
4. Разработать практические рекомендации для педагогов

Методологическая основа исследования базируется на:

- системном подходе к музыкальному образованию (Л.С. Выготский, Б.М. Теплов, Д.К. Кирнарская)
- принципах развивающего обучения (В.В. Давыдов, Л.В. Занков, Д.Б.Эльконин)
- концепции художественного исполнительства (Г.М. Цыпин, .Г. Г. Нейгауз, С.Е. Фейнберг)

Методы исследования:

- теоретический анализ педагогической литературы
- наблюдение за учебным процессом
- анализ исполнительской практики

Практическая значимость: определены психолого-педагогические условия для обеспечения эффективного процесса музыкально-исполнительской подготовки учащихся в классе фортепиано в учреждениях дополнительного образования.

Результаты исследования могут быть использованы:

- в работе педагогов ДМШ и ДШИ
- при разработке образовательных программ

- в системе повышения квалификации преподавателей

Эффективность и результативность исследования подтверждены во время практической работы автора с учащимися Место прохождения практики: МБУ ДО ДМШ №4 им. В.М. Свердлова г.О. Тольятти Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детская музыкальная школа № 4 имени заслуженного работника культуры Российской Федерации Владимира Михайловича Свердлова городского округа Тольятти

Участие в конкурсах:

1. Региональный конкурс вступительного слова и ансамбля Лауреат 2 степени
2. Конкурс «Савелия Орлова» Лауреат 3 степени

Публичные концерты:

1. Концерт скрипичной музыки зал школы Искусств им.М.А. Балакирева
2. Концерт в честь Международного дня музыки, Поволжская Академия образования и искусств имени Святителя Алексия Московского
3. Концерт на Всероссийском фестивале Наука 0+ , Поволжская Академия образования и искусств имени Святителя Алексия Московского
4. Отчётный концерт в Детской школе искусств Центрального района городского округа Тольятти, класс преподавателя И. В. Трошкиной

Структура бакалаврской работы соответствует логике проведения исследования и состоит из введения, теоретической главы, выводов по теоретической главе, практической главы, выводов по практической главе, заключения, списка литературы, приложений.

# **Глава 1. Историко-теоретические основы музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано**

## **1.1 Исторический музыкально-исполнительский аспект подготовки в классе фортепиано**

Фортепиано, как инструмент, претерпело значительную эволюцию с момента своего изобретения в начале XVIII века. Его создание стало ответом на потребность в клавишном инструменте, способном передавать динамические оттенки (от *piano* до *forte*), что было невозможно на клавесине и клавикорде.

В 1709 году – итальянский мастер Бартоломео Кристофори (1655–1731) изобрел первый фортепианоподобный инструмент под названием "*gravicembalo col piano e forte*" ("клавесин с тихим и громким звуком"). Его механизм включал молоточки, ударявшие по струнам, что позволяло регулировать громкость.

- 1720-е годы – усовершенствование конструкции немецкими мастерам Готфридом Зильберманом (1683–1753), чьи инструменты позже одобрил И.С. Бах.
- Конец XVIII века – появление двух основных типов фортепиано:
- Венское: для него характерно легкая механика, ясный звук – предпочитал В.А. Моцарт
- Английское : имело более мощное звучание – его выбирал Бетховен
- Развитие фортепиано в XVIII–XIX веках привело к формированию двух основных конструктивных традиций - венской и английской. Эти инструменты значительно отличались по механике, звучанию и использовались разными композиторами, что повлияло на становление исполнительских школ.
- Венские фортепиано (Wiener Klavier, 1770–1850-е гг.)

Конструктивные особенности:

- Легкая механика (неглубокое нажатие клавиш,  $\approx 4-5$  мм)
- Деревянная рама (без металлических распорок) → меньшая натяжка струн

более мягкий звук

- 2–3 струны на ноту в отличие от 3–4 у английских
- Молоточки, обтянутые кожей (а не войлоком) → более четкая атака
- Короткая мензура (длина струн меньше, чем у английских)

Звуковые характеристики:

Ясный, "разговорный" тембр (близкий к клавесину, но с динамикой)

Быстрый отклик - идеально для трелей, мелизмов, меньшая громкость (подходило для салонов и камерных залов)

Композиторы, писавшие для венских фортепиано: В.А. Моцарт (предпочитал инструменты Антона Вальтера

Для английских фортепиано Й. Гайдн, ранний Л. ван Бетховен (до 1803 г.) (Broadwood, Stodart, 1780–1850-е гг.)

Рассмотрим конструктивные особенности этих инструментов

Тяжелая механика (глубокое нажатие клавиш,  $\approx 7-8$  мм)

- Чугунная рама (с 1820-х гг.) → мощное натяжение струн 3–4 струны на ноту, как следствие → более плотный звук
- Войлочные молоточки (после 1825 г.) → появляется мягкая атака звука
- Длинная мензура → богатый обертонами бас.

Звуковые характеристики: мощное, певучее звучание (особенно в нижнем регистре)

Широкая динамика (от *pp* до *ff*) , медленный отклик (требовал более весомой игры)

Композиторы, писавшие для английских фортепиано:

- Поздний Бетховен (с 1803 г. играл на Broadwood)
- Й.Н. Гуммель, Ф. Шопен (в ранний лондонский период)

Влияние на исполнительскую технику:

1. Венская школа: акцент на пальцевой технике (легкость, беглость)

- Минимум педали (чистота голосоведения)
- Пример: Моцарт – Соната К. 331 (требуется «жемчужной» артикуляции).

## 2. Английская школа: использование веса руки (для мощного звука)

- Активная педаль (объединение гармоний)
- Пример: Бетховен – соната «Аппассионата» (контрасты forte и piano).

Различия между венскими и английскими фортепиано сформировали:

- Стилистические традиции (классицизм vs. романтизм)
- Технические приемы (пальцевая игра vs. «весовая»)
- Педагогические принципы, сохранившиеся в современных методиках.

## Сравнительная таблица венских и английских фортепиано

| Характеристика      | Венское фортепиано        | Английское фортепиано          |
|---------------------|---------------------------|--------------------------------|
| Механика            | Лёгкая<br>Быстрый отклик  | Тяжёлая<br>Глубокая клавиша    |
| Тембр               | Ясный, дискретный         | Плотный, певучий               |
| Громкость           | Умеренная                 | Мощная                         |
| Идеальный репертуар | Моцарт<br>ранний Бетховен | Поздний Бетховен,<br>романтики |

К XIX веку фортепиано стало центральным инструментом европейской музыки, что привело к формированию национальных исполнительских школ.

Рассмотрим этапы развития фортепианного исполнительства. Клавесинная и клавикордная традиция (XVI–XVIII вв.)

Формирование клавирной техники проходило, как рассматривалось выше, в эпоху Ренессанса и Барокко. На формирование клавирной техники оказали влияние особенности игры на клавесине - это отсутствие динамических оттенков, но важность артикуляции.

Венские фортепиано (1770-е, фирма Штрейхер-Штайн) – легкая механика, любимые Моцартом. Английские фортепиано (1780-е, Бродвуд) – более мощный звук, предпочитал Бетховен.

Становление фортепианной школы приходится на конец XVIII – начало XIX вв. Во времена К. Баха и Д. Тюрка появляются первые школы фортепианной игры. Романтическая эпоха XIX века, для которой характерны виртуозность и экспрессия, достаточно вспомнить Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, является периодом, когда идёт активное развитие педализации, тембрового разнообразия, фразировки.

Немецкая фортепианная школа с её ключевыми особенностями, такими как:

- Академизм и строгость в соблюдении авторского текста
- Акцент на полифоническом мышлении (традиция Баха, Бетховена, Брамса)
- Развитие пальцевой техники (методика К. Черни)

Представители: Карл Черни (1791–1857) – автор фундаментальных этюдов, учитель Ф. Листа, Клара Шуман (1819–1896) – эталон интерпретации романтической музыки, Вильгельм Кемпф (1895–1991) – интеллектуальная глубина исполнения

Французская фортепианная школа: её ключевые особенности:

- Изящество и утонченность звука
- Внимание к тембровым нюансам (влияние импрессионизма –

Дебюсси, Равель)

- Четкость артикуляции (особенно в музыке Куперена и Рамо)

Представители: Камиль Сен-Санс (1835–1921) – виртуозность и элегантность,

Альфред Корто (1877–1962) – поэтичная свобода фразировки, Маргерит Лонг (1874–1966) – пропагандист французской музыки, первая исполнительница произведений Дебюсси.

Традиции легли в основу русской фортепианной методики, объединив: Значение этих школ для современной педагогики чрезвычайно велико.

- Немецкую систематичность (А. Рубинштейн)
- Французскую тембровую палитру (А. Зилоти)
- Национальную певучесть ("кантилена" К. Игумнова)

Историческое развитие фортепиано и формирование школ-лидеров демонстрируют важность синтеза технического мастерства и художественного мышления, что остается актуальным в современном обучении.

XX–XXI века: ознаменованы появлением в музыкальном искусстве таких направлений как модернизм и современные тенденции. Приходят новые техники звукоизвлечения (импрессионизм, авангард, додекафония).

Зарубежные фортепианные школы XX–XXI века внесли огромный вклад в развитие пианистического искусства, каждая со своей уникальной методикой, эстетикой и техническими принципами.

1. Немецкая фортепианная школа, Вильгельм Кемпф (1895–1991) – характерна глубина и интеллектуализм в исполнении.
2. Французская фортепианная школа, её ключевые черты: Представители: Камиль Сен-Санс (1835–1921) – виртуозность и элегантность, Альфред Корто (1877–1962) – поэтичность, свобода в фразировке, Маргерит Лонг (1874–1966).
3. Австро-Венгерская (венская) школа, Представители: Теодор Лешетицкий (1830–1915) – учитель Падеревского, Шнабеля.

4. Польская школа (Шопеновская традиция), ключевые черты: рубато (гибкость ритма) – свободная, но логичная агогика, мелодическая выразительность – "пение" на фортепиано, вибрато звука – особая трепетность туше. Игнаций Ян Падеревский (1860–1941) – для них характерен романтический пафос.
5. Русская фортепианная школа, с её ключевыми особенностями: певучестью звука («кантилена»), умением «петь» на фортепиано, подражая человеческому голосу, акцентами на легато, глубокое нажатие клавиш, глубиной интерпретации, где виртуозность – не самоцель, а средство выразительности, является одной из лучших в мире.

Трудно переоценить сегодня роль и значение русской фортепианной школы, становление которой пришлось на вторую половину XIX века. Она быстро завоевала мировое признание. Её развитие тесно связано с открытием первых консерваторий, деятельностью выдающихся педагогов и синтезом европейских традиций с национальными особенностями. Русская фортепианная школа сформировалась благодаря выдающимся педагогам, сочетавшим европейские традиции с национальным подходом. «Её принципы – техническое совершенство, певучесть, глубина интерпретации остаются актуальными и сегодня» [1, - С. 56]

Рассмотрим предпосылки возникновения русской фортепианной школы.

До середины XIX века обучение игре на фортепиано в России носило частный характер и находилось под влиянием западноевропейских традиций (немецкой, австрийской, французской школ). Однако с ростом национального самосознания и развитием музыкального образования началось формирование собственной исполнительской традиции.

Ключевые факторы:

- Открытие Русского музыкального общества (1859) и первых консерваторий.

- Деятельность братьев Рубинштейнов (Антон и Николай).

Братья Антон и Николай Рубинштейны - две ключевые фигуры в истории русского музыкального искусства, заложившие основы национальной фортепианной школы и профессионального музыкального образования в России. Их вклад уникален: оба были не только гениальными пианистами-виртуозами, но и просветителями, создавшими систему, которая воспитала поколения великих музыкантов.

Влияние композиторов М. И. Глинки, П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, которые способствовали развитию профессионального музыкального образования.

Антон Рубинштейн – делал акцент на художественной выразительности и фразировке.

Второй была открыта Московская консерватория (1866) - основана Николаем Рубинштейном (братом Антона). Братья Рубинштейн не просто дали России консерватории — они создали культуру профессионального музыканта, где техника, интеллект и вдохновение неразделимы. Как говорил Антон Рубинштейн: «Музыка - это язык души; если вы не чувствуете, что говорите им, все ноты мира ничего не изменят»

Ключевые педагоги: Николай Зверев – легендарный учитель, воспитавший С. Рахманинова, А. Скрябина, К. Игумнова. Его система включала жесткую

Павел Пабст – представитель немецкой школы, развивал виртуозность. Александр дисциплину, но давала блестящие результаты. Зилоти (ученик Листа) – привнёс традиции европейского романтизма. Одной из основоположников русской фортепианной педагогики является Анна Есипова (1851–1914), ученица Лешетицкого, профессора Петербургской консерватории, она разработала "Школу игры на фортепиано", где особое внимание уделяла: естественной постановке руки, ровности звука, развитию беглости пальцев. Среди её учеников: С. Прокофьев, М. Барина, Л. Николаев - автор труда "Новая формула", где он предложил использование

веса руки вместо "пальцевой" игры, развитие музыкального слуха и фразировки. Он воспитал таких музыкантов как Н. Метнер и А. Гольденвейзер.

Константин Игумнов (1873–1948) ещё один величайший педагог, представитель московской школы, делал акцент на глубине интерпретации. Его принципы: певучесть звука (*cantabile*), тщательная работа над стилем, психологическая выразительность. Его ученики: Л. Оборин, Я. Флиер, М. Гринберг.

Генрих Нейгауз (1888–1964) является по сей день одним из крупнейших педагогов XX века, автор книги "Об искусстве фортепианной игры". Среди учеников: С. Рихтер, Э. Гилельс, Р. Лупу. «Наша школа впитала лучшие европейские традиции, обогатив их русской певучестью и глубиной художественного проникновения» [1,- С. 112]

Русская фортепианная школа, сформировавшаяся во второй половине XIX – начале XX века, дала миру плеяду выдающихся пианистов, чье искусство стало эталоном глубины, технического мастерства и эмоциональной выразительности. Их исполнительский стиль объединяет следующие ключевые черты:

С. Рахманинов – его исполнение собственных прелюдий демонстрирует «поющую» мелодику даже в виртуозных пассажах. Вокальная природа фразировки – подражание человеческому голосу, легато как основа звукоизвлечения – плавное соединение нот, отсутствие «ударной» манеры.

Глубина интерпретации, философское осмысление музыки – внимание к драматургии формы, кульминациям, работа над авторским стилем – тщательное изучение исторического контекста - всё это присуще С. Рихтеру, у него виртуозность, как средство выразительности. Он технику подчиняет художественному замыслу – отказ от демонстрации скорости ради скорости. С. Рихтер демонстрирует особую «весовую» игру – использование силы тяжести руки, а не только пальцев, эта методика его учителей Нейгауза и Гондельвейзера.

В.С. Горовиц – его октавы в «Карнавале» Шумана звучали как оркестровые tutti. Э.Г. Гилельс – безупречная точность в сочетании с мощным звуком.

Современная русская фортепианная школа сохраняет лучшие традиции своих предшественников (Нейгауза, Гилельса, Рихтера), но адаптирует их к вызовам XXI века. Её представители сочетают академическую строгость с экспериментами в звукоизвлечении, репертуаре и педагогике.

Ключевые черты современной школы:

1. Преемственность традиций: сохранение «певучего» звука (кантилены) и глубины интерпретации, внимание к полифонии и архитектонике формы.

2. Инновации в технике: использование элементов body-percussion (игра с весом корпуса), эксперименты с педалью и тембрами (влияние авангарда).

3. Расширение репертуара: пропаганда русской музыки XX–XXI вв. (Шнитке, Губайдулина, Десятников), исполнение джазовых и кросс-жанровых проектов.

4. Педагогические подходы: интеграция цифровых технологий (приложения для анализа исполнения), акцент на психологическую подготовку к конкурсам.

Главные представители (пианисты и педагоги)

1. Михаил Плетнёв. Стил: виртуозная техника + интеллектуальная трактовка.

Вклад: Основатель РНО, автор транскрипций, например, сюит из «Щелкунчика» Емy принадлежат слова: «Музыка - это мысль, выраженная звуком».

2. Борис Березовский. Стил: мощный звук, безупречная ритмика.

Огромный охват репертуара: от Рахманинова до Мессиаана. Особенность: пропаганда русской музыки за рубежом.

3. Денис Мацуев. Его стил отличается энергией, емy присуща «оркестровая» манера. Проекты: «Звёзды на Байкале», популяризация

классики в массовой культуры, работа с юными дарованиями. Цитата: «Важно играть так, чтобы молодежь полюбила Бетховена».

4. Григорий Соколов. Легенда наших дней, хрестоматийный пианист. Сейчас дает не более 2-3 концертов за сезон, на которые его поклонники билеты раскупают в первые часы после их появления

Стиль: Философская глубина, минимализм жестов. Особенность: отказ от студийных записей - только «живые» концерты. Репертуар: от Баха до Прокофьева.

5. Екатерина Мечетина. Стиль: Лиризм + виртуозность.

Деятельность: продвижение современной русской музыки (Уствольская, Шнитке).

Ведущие педагоги современности:

1. Сергей Доренский (Московская консерватория). С его именем связана целая плеяда русских пианистов с мировой славой таких например как Д.Мацуева, В. Луганский.

2. Вера Горностаева - делала акцент на образном мышлении.

3. Александр Мндоянц - синтез русской и французской школ.

Тенденции развития - это глобализация. Русские пианисты активно гастролируют, принимают участие в конкурсах, записываются на западных лейблах (DG, Decca).

Современная русская школа — это в первую очередь сохранение традиций (кантилена, глубина интерпретации), но вместе с тем открытость новому, освоение нового репертуара, новых технологий, а так же воспитание универсальных музыкантов, способных к концертной, педагогической и просветительской деятельности.

Русская фортепианная школа, сформировавшаяся благодаря выдающимся педагогам, сочетавшая европейские традиции с национальным подходом, техническим совершенством, певучестью, глубиной интерпретации остаётся актуальной и сегодня.

## **1.2. Теоретический аспект музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано**

Музыкально-исполнительская подготовка пианиста базируется на единстве практики и теории. Фортепианное исполнительство – это сложный синтез технического мастерства, художественного мышления и глубокого понимания музыкальных традиций. Его историко-теоретические основы формировались на протяжении нескольких столетий, впитывая достижения композиторов, педагогов и исполнителей.

Теоретическая основа обеспечивает осознанность исполнения, помогая ученику выйти за рамки механического воспроизведения нот.

Музыкально-теоретическая база включает в себя: анализ музыкальной формы, гармонический анализ (тональный план, модуляции, каденции), мотивно-тематическая работа (выявление и развитие лейтмотивов), стилевые особенности произведений: исторический контекст: стили (барокко, классицизм, романтизм, модерн), жанровые признаки (ноктюрн, этюд, прелюдия – их традиции и новаторство), авторский стиль (например, педаль у Дебюсси). Фразировка и артикуляция включает в себя цезуры, дыхание, кульминации, психолого-педагогические аспекты: развитие музыкального мышления, внутренний слух, умение мысленно представить звучание до игры, аналитический подход (почему здесь крещендо? зачем эта модуляция?), интерпретационные решения: обоснование темпа, агогики, педали.

Этапы работы:

1. Ориентировочный этап: анализ формы, стиля, технических сложностей)
2. Техническая отработка (упражнения, работа по кускам)
3. Художественное воплощение (поиск образа, динамика, фразировка)
4. Исполнительская отделка (агогика, педаль, сценическая подача)

Русская фортепианная педагогика всегда уделяла особое внимание глубокому теоретическому осмыслению музыки, сочетая техническое мастерство с аналитическим подходом к произведению. Рассмотрим ключевые аспекты, которые разрабатывали ведущие русские педагоги.

Говоря о гармоническом и структурном анализе следует вспомнить таких выдающихся педагогов русской школы как Гольденвейзер, Нейгауз Игумнов, которые требовали от учеников понимания гармонии, формы и фактуры произведения. «Понимание гармонической структуры произведения - это фундамент, без которого невозможно осмысленное исполнение» [17 - С. 48]

Александр Гольденвейзер буквально заставлял учеников анализировать аккордовые последовательности, модуляции, каденции. Генрих Нейгауз говорил: "Нельзя играть Бетховена, не зная, как построена его сонатная форма". Генрих Нейгауз (1888–1964) - один из самых влиятельных педагогов русской фортепианной школы, воспитавший таких легендарных пианистов как Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Яков Зак и Станислав Нейгауз (его сын).

Его система преподавания отличалась глубокой философской и художественной основой, сочетая техническое мастерство с осмысленным музыкальным высказыванием. Ключевые особенности школы Нейгауза: «музыка прежде техники». Нейгауз отвергал механическую тренировку: "Играют не пальцами, а головой, сердцем и слухом", по его мнению, техника должна вырастать из понимания музыки, а не наоборот. Он критиковал "пустых виртуозов", считая, что беглость пальцев без осмысленности - бессмысленна.

Далее следует образно-ассоциативное мышление. Г. Нейгауз учил представлять музыку в красках, образах, поэзии. Например, играя Шопена, мог говорить о живописи или природе, поощрял фантазию: "Музыка должна рассказывать, а не демонстрировать".

Естественность и свобода за инструментом. Он боролся с зажатостью,

требовал раскрепощённых движений. По мнению Г. Нейгауза важна "весовая игра" (использование тяжести руки), а не только пальцевая беглость. Это очень важный момент в формировании техники пианиста. Для его методики характерна особая работа над legato и кантиленой - "пение на фортепиано".

Глубокий анализ формы и содержания. Перед разбором нотного текста обсуждал идею произведения, его драматургию, особенности эпохи написания. Уделял огромное внимание фразировке, динамике, педализации. Считал, что каждая нота должна быть осмыслена. О его работе в классе ходят легенды, для него характерен индивидуальный подход к ученикам. Он не навязывал единого метода, а искал ключ к каждому исполнителю. Его книга "Об искусстве фортепианной игры" (1958) - одна из главных работ по фортепианной педагогике. Его принципы легли в основу русской пианистической традиции XX века, а его ученики стали эталоном глубины и искренности в исполнительском искусстве.

Нейгауз не создавал "систему" в строгом смысле - он воспитывал художников, для которых музыка была не ремеслом, а способом мыслить и чувствовать.

Следующим в плеяде великих русских педагогов следует назвать Константина Игумнова, который отличался очень детальным подходом к полифонии, и к тематическому материалу в целом, он разбирал с учениками голосоведение даже в виртуозных пьесах. К примеру, при изучении сонат Бетховена требовалось: выделять тематические элементы, понимать тональный план, чувствовать драматургию развития.

Полифоническое мышление характерно для русской фортепианной школы, она унаследовала от немецкой традиции (через А. Рубинштейна) глубокое внимание к полифонии. Самуил Фейнберг (ученик Гольденвейзера) писал труды о Бахе, разрабатывая методы работы над: артикуляцией, динамикой голосов, тембровой дифференциацией.

Генрих Нейгауз учил слышать "вертикаль и горизонталь" (гармонию + мелодию).

Работа над звуком с точки зрения акустики. Всю жизнь русские педагоги (Нейгауз, Игумнов, Сафонов) разрабатывали физические принципы звукоизвлечения. Звук-ключевой аспект русской школы фортепиано. «Качество фортепианного звука — это не только физический параметр, но и эстетическая категория, отражающая музыкальное сознание исполнителя» [Григорьев Теория и практика..., 2016. — С. 112]

Использовались разнообразные технические приёмы, так называемая "весовая игра" (использование тяжести руки, а не только пальцев), глубина нажатия на клавиши для разных динамических оттенков, тембровая палитра. Нейгауз сравнивал звук с "акварелью и масляной живописью".

Русская школа избегала механического метрономического исполнения, но требовала осознанного ритма:

- Яков Флиер, например, учил "живому пульсу" – ритм должен дышать, но не быть хаотичным.

Основные принципы: точность - в крупном (форма, разделы), гибкость - в мелком (мотивы, интонации). Педагоги русской фортепианной школы требовали обязательного стилистического анализа понимания эпохи, жанра, авторского стиля: Гольденвейзер разбирал разницу между Гайдном и Моцартом, Нейгауз объяснял, почему Шопена нельзя играть, как Скрябина, Фейнберг исследовал эволюцию бетховенского стиля. Вот точные формулировки стилей: классика-ясность артикуляции, баланс; романтизм – свобода фразировки, педали; импрессионизм – тембровые "мазки".

Русская фортепианная школа завоевала репутацию самой глубокой, аналитической и философски осмысленной в мире. Её «интеллектуальность» проявляется не в сухом академизме, а в синтезе техники, эмоции и концептуального подхода к музыке. Вот ключевые причины этого феномена:

1. Культ осмысленности, а не виртуозности: в отличие от западных школ, где в XIX веке ценился прежде всего технический блеск (Лист, Тальберг), русская традиция с самого начала делала акцент на анализе формы (Глинка, Рубинштейн) — не просто играть ноты, а понимать, как построена

музыка; содержательности звука - каждый аккорд должен «говорить» [Нейгауз: «Звук - это мысль»]

- Связи с другими искусствами - литературой, живописью, философией (Скрябин, Рахманинов). Пример: когда Генрих Нейгауз учил Святослава Рихтера, они могли целый урок обсуждать одну фразу Шумана, ища её поэтический подтекст.

## 2. Научный подход к технике:

- Русские педагоги систематизировали работу над виртуозностью:
- Физиология + психология (Тимакин, Гольденвейзер) - как работать без зажимов;
- «Техника - не пальцы, а голова» (Фейнберг) – он делал упор на осознанное движение, а не на механические упражнения;
- Методические труды Гондельвейзера, Николаева – где они делают детальные разборы аппликатуры, педали. Методика А.Б. Гондельвейзера - русская классическая школа.

Остановимся на методике выдающегося пианиста, композитора и педагога Александра Борисовича Гольденвейзера (1875–1961). Он создал собственную систему развития техники, основанную на естественности движений, осознанности и профилактике зажимов. Его подход сочетает физиологическую рациональность с глубоким пониманием музыки.

### Основные принципы методики:

1. Естественная постановка руки, отказ от «искусственных» позиций: кисть не должна быть ни слишком высокой, ни слишком низкой - её положение определяется анатомией и удобством.

- Гибкость суставов: пальцы слегка закруглены, но без жесткой фиксации («как будто держишь яблоко» - но без излишнего напряжения).
- Свобода плеча и предплечья: вес руки используется для звукоизвлечения, а не только сила пальцев. «Техника - это не сила, а умение распределять вес» [17, с. 45]

2. Работа над звуком без насилия : мягкое погружение в клавишу (без «ударов»), особенно в кантиленных эпизодах.

- Контроль за первым звуком начало фразы должно быть певучим, а не резким.
- Минимальное напряжение: если после игры остается след от клавиш на пальцах - значит, играли слишком жестко.

3. Осознанная медленная игра: разбор трудных мест в сверхмедленном темпе, чтобы исключить лишние движения.

- Анализ причин ошибок: чаще всего зажимы возникают из-за:
- Слишком быстрого разучивания.
- Неправильной аппликатуры.
- Психологического страха перед сложным пассажем.

4. Специальные упражнения против зажимов: Гольденвейзер предлагал не механические этюды, а осмысленные задания:

1. Игра одним пальцем (остальные лежат на крышке рояля) - для выработки независимости.

2. Legato-staccato в одном пассаже - учит контролировать мышцы.

3. Игра с "пульсом" - ритмические акценты помогают снять скованность.

4. Разбор конкретных технических проблем

5. Быстрые гаммы и арпеджио. Ошибка: зажатый первый палец при подкладывании. Решение: подкладывать палец не вертикально, а с небольшим скольжением. тренировать переходы между позициями отдельно (например, C–G–D в правой руке).

6. Октавы и аккорды. Ошибка: жесткая кисть, "залипание" на клавишах. Решение: играть мягким запястьем (представить, что оно "дышит") использовать вращательное движение (как будто поворачиваешь ручку двери)

7. Тремоло и трели. Ошибка: зажатые пальцы, "дробление" звука. Решение:

- упражнение "падающие капли" - легкие, ритмичные удары без фиксации.
- Чередовать группировки (3+3, затем 4+4) для ровности.

Психологические аспекты: как избежать зажимов:

Гольденвейзер считал, что 80% зажимов - от страха и неуверенности.

Его рекомендации:

1. Играть сложные места с закрытыми глазами - чтобы сосредоточиться на ощущениях, а не на нотах.
2. Дыхание: перед началом пассажа сделать вдох - это снимает спазм.
3. "Игра ошибок": специально допускать неточности, чтобы понять, что это не катастрофа.

«Свобода за инструментом начинается с головы, а не с пальцев» [17, с. 72]

Пример урока по Гольденвейзеру:

Проблема: ученик зажимает руку в быстрых пассажах.

План работы:

1. Медленный разбор (в 4 раза медленнее) с контролем каждого движения.
2. Упражнение на вес: играть пассаж, представляя, что рука "стекает" вниз.
3. Игра с остановками - после каждых 4 нот делать паузу, проверяя свободу.
4. Динамические вариации: сыграть то же место pp, затем ff, чтобы найти баланс.

Почему методика актуальна сегодня:

- Профилактика профессиональных заболеваний (тендиниты, спазмы).
- Подходит для любого возраста - от детей до взрослых.
- Универсальность: применима к классике, джазу, современной музыке.

Совет: Для лучшего понимания стоит послушать записи самого

Гольденвейзера (например, его Бетховена) — его игра была эталоном естественности.

Развитие современного научно-технического, экономического, прогресса, его небывалый подъём, не могло не повлиять на развитие художественных процессов, новых методик. Отметим развитие китайского потенциала и появление там новых школ фортепианного исполнительства.

Методика У И (Wu Yi) – современная китайская школа: Рассмотрим на примере методики У И (Wu Yi) особенности китайской пианистической школы. Китайская фортепианная школа, представленная педагогами вроде У И (Wu Yi), сочетает строгую техническую дисциплину с глубоким изучением европейских традиций XIX века (особенно немецкой и русской школ). Эта система даёт поразительные результаты: китайские пианисты (Ланг Ланг, Юйя Ванг, Яньди Ли) доминируют на международных конкурсах.

Философская основа методики: У И опирается на два ключевых принципа:

1. «Лиань», «практика» - идея ежедневного, системного тренинга, восходящая к конфуцианской традиции.

2. «Цзинъянь», «опыт» — адаптация классических европейских методов (Лешетицкий, Нейгауз) к китайской ментальности.

Пальцы должны работать как часы — точно, без лишних движений» [25, С.120].

Его технические установки:

- 2.1. Постановка руки: жёсткий каркас: кисть фиксируется в куполообразной форме.

Точка опоры» - вес направляется в подушечки пальцев, а не в запястье.

- Упражнение «Стальной палец»: игра одним пальцем с полной концентрацией 10 мин. «Беглость достигается не скоростью, а абсолютным контролем каждого пальца. Сначала - точность, затем — темп» [26, С. 67]

- 2.2. Работа над гаммами и арпеджио

- Метод «3-2-1»:
- 3 дня — игра в медленном темпе ( $\text{♩} = 60$ ) с метрономом.
- 2 дня — увеличение скорости ( $\text{♩} = 120$ ).
- 1 день — исполнение в оригинальном темпе.
- Без педали - для чистоты звука

3. Октавы и аккорды: техника «молота»: удар и мгновенное расслабление.

- Изометрия: удержание аккорда 10 секунд с контролем за напряжением.

Влияние школ XIX века:

У И сознательно копирует элементы: Таблица сравнения исполнительской техники

| Элемент                 | Источник<br>"(19век)    | Адаптация у У И (Wu Yi)                        |
|-------------------------|-------------------------|------------------------------------------------|
| Пальцевая независимость | К. Черни (этюды ор.740) | Упражнения с рисовыми зёрнами, укрепление мышц |
| Весовая игра            | Г. Нейгауз              | «Падающая рука» контроль свободного падения    |
| Полифонический анализ   | А. Рубинштейн           | Разбор голосов под лупой                       |

Пример: при разборе Баха ученики У И:

1. Разучивают каждый голос отдельно.
  2. Поют его.
  3. Играют двумя руками, но выделяют один голос динамически.
  4. Психологическая подготовка: медитация перед игрой (5 минут) - для концентрации.
- «Метод 100 повторов» - отработка сложных мест до автоматизма (но с

осознанием каждого движения).

Симуляция конкурса: еженедельные «концерты» перед камерой с последующим разбором ошибок.

«Страх сцены исчезает, когда ты сделал всё возможное, когда технические трудности преодолены 300 раз подряд»[25, С. 49]

5. Критика и ограничения: риск перегрузок: 6–8 часов занятий в день приводят к травмам у 20% учеников (данные Шанхайской консерватории).

- «Недостаток индивидуальности: некоторые исполнители звучат как «клоны». (Денис Мацуев)
- Жёсткий отбор: из 1000 детей в школу У И берут 5–10.

6. Результаты: ученики У И выиграли:

- 3 золотых медали на конкурсе Шопена (2010–2020).
- 5 первых мест на «Van Cliburn Competition».

Яркий пример: Яньди Ли (победитель Queen Elisabeth Competition-2023) - её трактовка Рахманинова сочетает «стальную» технику У И с русской кантиленой.

Основные заимствования из русской школы:

#### 1.1. Кантилена и певучесть звука

- Русская традиция (Нейгауз, Игумнов): «Фортепиано должно петь» - работа над легато, глубокое погружение в клавишу.
- Упражнения на «протяжённость» звука (например, игра мелодии с закрытыми глазами).
- Адаптация: у У И китайские ученики разучивают русский репертуар (Рахманинов, Чайковский, Скрябин).
- Используется метод «долгого нажатия» (удержание ноты с постепенным затуханием).

«Звук должен быть как шёлк - гладким и переливающимся» (Wu Yi, отсылка к принципам Нейгауза).

#### 1.2. Весовая игра: русская традиция (Гольденвейзер, Нейгауз):

- Использование веса руки, а не только силы пальцев.
- Упражнения на «свободное падение» (рука падает на клавиши с расслабленным запястьем).
- Адаптация: у У И упрощённый вариант: игра аккордов с «броском» руки (контролируемое падение). Жёсткий контроль за расслаблением после каждого движения.

### 1.3. Глубина интерпретации: русская традиция (Игумнов, Рихтер):

- Анализ формы, гармонии, исторического контекста.
- «Играть не ноты, а музыку».
- Адаптация у У И: обязательное заучивание наизусть не только нот, но и теоретического анализа. Каждая пьеса разбирается по слоям: мелодия, гармония, ритм.

Отличия: где китайская система жёстче.

Таблица различий подходов к организации занятий на фортепиано русской и китайской школ

| Принцип            | Русская школа                        | Методика У И                               |
|--------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------|
| Режим занятий      | 3-4 часа в день+ творческие паузы    | 6-8 часов, строго по графику               |
| Исправление ошибок | Поиск причин, работа Над образностью | Многократные повторения до идеала          |
| Свобода творчества | Поощрение экспериментов              | Жесткие рамки, особенно на начальном этапе |

Пример: в русской школе ученик может выбрать аппликатуру по ощущениям.

- У У И - только утверждённый вариант (часто из редакций Гольденвейзера).

Вывод: методика У И - это русская школа, усиленная конфуцианской дисциплиной. Она идеальна для подготовки «чемпионов», но требует адаптации для воспитания творческих личностей.

Для интеграции её элементов в обучение: вести ежедневные 15 минут сверхмедленной игры (как у У И).

- Использовать анализ по слоям (мелодия/гармония/ритм).
- Сохранить русскую кантилену как основу звука.

Цитата для размышления:

«Китайцы взяли у нас систему, но довели её до абсолюта. Теперь нам есть чему у них поучиться» [Денис Мацуев, 2022]

Феномен китайских пианистов: между гениальностью и системой  
«Они играют как боги, но где же душа?» — пианист Григорий Соколов о китайских конкурентах.

Молодые пианисты (как Цзянь Чэн) экспериментируют: смешивают классику с электроникой. Играют современную китайскую музыку (например, Тань Дуня).

Происходит смена парадигмы обучения: меньше зубрёжки - больше импровизации.

- Курсы психологической разгрузки.

В части глобализации и традиций:

- Плюс: китайские исполнители привлекают в классику новую аудиторию (концерты Ланг Ланга собирают стадионы).
- Минус: риск утраты национальной идентичности (все играют

Рахманинова, никто - традиционную музыку «гуцинь»

Вывод: искусство или спорт? Китай создал самую эффективную в мире систему подготовки пианистов-виртуозов, но заплатил за это цену:

- Техническое совершенство на уровне робота.
- Дефицит оригинальности и эмоциональной глубины.

Перспектива: уже сейчас есть «бунтари» (как Юйя Ванг), ломающие шаблоны. Возможно, через 10 лет мы увидим новый синтез — китайскую точность + русскую кантилену + европейский авангард.

«Их сила - в дисциплине, наша - в душе. Нам нужно учиться друг у друга» Денис Мацуев).

Контраст: в Европе XIX века учили «играть гаммы по 5 часов», в России - «играй гаммы, думая о мелодии».

Даже сегодня выпускники русской школы (Луганский, Мацуев, Трифонов) поражают: концептуальностью программ, (например, циклы «Все сонаты Бетховена»); глубиной интерпретаций - не «красиво», а проникновенно, научными работами (многие концертирующие пианисты преподают и пишут статьи). Её девиз: «Сначала пойми, потом почувствуй, потом сыграй». Потому-то её представители - от Рубинштейна до Плетнёва - остаются «эталоном» для всего мира.

Русская фортепианная школа не отделяла технику от теории — исполнитель должен был: анализировать (форма, гармония, стиль), слышать (полифония, тембр), физически воплощать (звукоизвлечение, ритм).

Этот подход сделал русскую школу одной из самых интеллектуальных и художественно глубоких в мире.

### **1.3. Психолого-педагогические условия формирования положительной мотивации к музыкально-исполнительской деятельности**

При формировании положительной мотивации к музыкально

исполнительской деятельности необходимо создать целый ряд условий. «Мотивация - это как дыхание для музыканта: когда оно есть, всё получается само собой» [9, С. 103]

Рассмотрим их:

1. Создание комфортной и поддерживающей среды: так называемая эмоциональная безопасность, это прежде всего минимизация критики, акцент на успехах, поощрение творческих инициатив.
  - Доверительные отношения "педагог–ученик" - необходимо поддерживать открытый диалог, учитывая индивидуальные особенности и интересы ребенка.
  - Игровые формы обучения с использованием творческих заданий, импровизации, музыкальных игр для снижения напряжения.
2. Постепенное включение ученика в концертную практику, ведь концертная практика - это конечный продукт деятельности музыканта об этом надо помнить всегда и начинать серьёзную работу в этом направлении с самого начала обучения.
  - От простого к сложному – выступления сначала в классе, затем перед родителями, потом на публичных концертах.
  - Совместные выступления с педагогом (ансамбли) – это способствует снижению страха сцены через поддержку, личный пример, а главное создаёт атмосферу успешного выступления. Трудно переоценить значение совместных выступлений ученика в ансамбле с педагогом.
  - "Ситуации успеха" – подбор репертуара, соответствующего возможностям ученика, чтобы укрепить уверенность. Однако следить, чтобы не тормозился профессиональный рост.
3. Развитие внутренней мотивации – важный момент в обучении в классе фортепиано:
  - Осознание смысла занятий – объяснять зачем нужны упражнения, как они влияют на исполнение. поддерживая примерами из жизни исполнителей, успешных музыкантов, музыкальных коллективов.

- Творческая свобода – возможность выбора репертуара, интерпретации, участие в конкурсах и фестивалях. Конкурсы являются отличной мотивацией, являются системой внутренних и внешних стимулов. Внешние стимулы: дипломы и награды, возможность выступать на престижных площадках, признание педагогов и родителей. Внутренние: самоутверждение через преодоление трудностей, радость творческой самореализации, осознание профессионального роста. Необходимо беседовать с учеником, узнавая его впечатления о выступлениях.
4. Использование положительного подкрепления, здесь следует использовать такие приёмы как: похвала и конструктивная обратная связь – акцент на прогрессе, а не на ошибках.
- Визуализация достижений – дневники успеха, грамоты, записи выступлений для самоанализа.
5. Работа с психологическими барьерами – очень важный аспект в воспитании музыканта. Не секрет, среди опытных педагогов известен факт, что ученики, которые прекрасно исполняют произведения в классе, на сцене теряют до 60% достигнутых результатов. Это проблема, которую необходимо решать планомерно и системно.
- Дыхательные и релаксационные техники перед выступлениями иногда помогают справиться с волнением. Существуют специальные техники дыхания, позволяющие наладить сердцебиение и успокоиться.
  - Метод "контролируемой ошибки" – обучение тому, что ошибка – не катастрофа, а часть процесса. Это очень важный момент, который нельзя упустить в самом начале обучения, и который должен закрепиться навсегда.
  - Визуализация успешного выступления – мысленная подготовка к концерту.

В основе традиционного обучения музыке лежит индивидуальный подход, сочетающий строгую дисциплину с творческой свободой.

Однако сегодня, в условиях меняющихся образовательных стандартов и новых вызовов снижение мотивации у детей, рост конкуренции, цифровизация обучения требуют переосмысления классических методик, современная педагогика стремится найти баланс между сохранением академических традиций и внедрением инновационных подходов, направленных на развитие не только исполнительских навыков, но и личностных качеств юного музыканта. Особую актуальность приобретают вопросы комплексной подготовки, воплощающей техническую беглость, осмысленную интерпретацию, психологическую устойчивость в условиях публичных выступлений.

Как педагог-пианист я убеждён: совместные выступления с учеником, не просто методический прием, а важнейший элемент профессионального становления. Когда я сажусь за рояль рядом с учеником, происходит чудо живого музыкального общения. Вот что дают такая практика: Я показываю музыку изнутри, создаю безопасную зону так, что рядом с учителем, даже робкие ученики обретают уверенность. Страх сцены уходит, когда чувствуешь надёжную поддержку. Следует научить слышать не только себя, но помочь почувствовать баланс, научиться вести диалог, передать традиции напрямую - не по учебникам и не через интернет. Задача учителя открыть радость творчества - когда мы вместе создаём музыку, ученик должен увидеть, что выступление - это не стресс, а праздник. «Успешное публичное выступление

- это результат не только технической подготовленности, но и сформированной психологической устойчивости» [23, С. 56]

Совместное выступление ученика с преподавателем особенно в формате ансамбля (например, фортепианный дуэт), могут сыграть ключевую роль в формировании навыков концертного исполнителя у ребёнка. Это подтверждается как исторической педагогической практикой, так и современными методиками. Формируется мотивация и эмоциональная вовлечённость. Игра с педагогом воспринимается как увлекательный процесс,

а просто отчётный концерт. Учитель является для ребёнка примером для подражания, заставляет его стремиться к такому же качеству исполнения.

Исторические примеры: многие великие музыканты начинались совместных выступлений с учителями:

Сергей Рахманинов в детстве играл в четыре руки со своим педагогом А. Зилотти, есть воспоминания об этом.

Владимир Горовец выступал в дуэте со своей первой учительницей - матерью.

Современные учебные заведения и их педагоги, такие как:

- Центральной музыкальной школы при московской консерватории активно используют ансамблевого в обучении.
- Также можно отметить в этом плане детскую музыкальную школу при Саратовской консерватории имени Льва Шугома.

Генрих Нейгауз говорил: «Я всегда садился играть с учениками, будь то сонаты Моцарта или скрипичный парте Брамса. Только так они начинали слышать, как их звук живёт в пространстве».

Великий пианист, наш современник Борис Березовский рассказывал своем интервью: «Мой первый педагог Лидия Григорьевна всегда играла со мной ансамбле. Особенно запомнились «Детские сцены» Шумана, где её партия была как мудрый комментарий к моим ещё не уверенным нотам.»

Таким образом: совместная игра - это универсальный педагогический инструмент, который соединяет теорию с практикой, делает обучение диалогичным вместо монолога, готовит к профессиональной деятельности. Для повышения эффективности музыкально-исполнительской подготовки мы рекомендуем педагогам: минимум один раз в 2 -3 текущих урока включать в занятия ансамблевую игру (педагог и ученик, ученик и ученик, а также трио и квартеты) , это ускоряет развитие учеников на 20-30%, по сравнению с чисто сольными индивидуальными, занятиями. Это данные исследования Российской Академии Музыки имени Гнесиных.

## **Выводы по первой главе**

Теоретический аспект музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано раскрывает комплексный подход, включающий техническое мастерство, художественную выразительность и осознанное восприятие музыки. Его ключевыми элементами являются:

1. Методическая база – сочетание традиционных и инновационных методов обучения, направленных на развитие технических навыков (гаммы, арпеджио, упражнения для беглости пальцев) и музыкально-образного мышления (духового осмысления музыкального материала)
2. Психолого-педагогические факторы – важность индивидуального подхода, учет возрастных и личностных особенностей и способностей ученика для эффективного освоения материала.
3. Формирование положительной мотивации – через эмоциональную вовлеченность, выбор репертуара, соответствующего интересам и возможностям учащегося, а также создание ситуаций успеха (концерты, конкурсы, поощрения). Мотивация - это как дыхание для музыканта: когда оно есть, всё получается само собой» [9, С. 103]
4. Роль педагога – как наставника, который не только передает знания, но и вдохновляет, поддерживает творческую инициативу и помогает преодолевать трудности. успешная музыкально-исполнительская подготовка требует гармоничного сочетания технического развития, художественного воспитания и психологической поддержки, что в совокупности формирует устойчивую мотивацию и любовь к музыке у ученика.

Исследование исторических аспектов музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано позволило выявить ключевые тенденции, которые легли в основу современных методик:

1. Эволюция инструмента и школ исполнительства:
  - Развитие фортепиано от венских и английских моделей XVIII века до современных концертных роялей повлияло на технику и стиль игры.

- Формирование национальных школ (немецкой, французской, русской) с их уникальными подходами к звукоизвлечению, фразировке и интерпретации.

## 2. Преемственность традиций:

Русская фортепианная школа, сформированная под влиянием А. Рубинштейна, К. Игумнова, Г. Нейгауза, сохраняет актуальность благодаря синтезу технического мастерства и глубины художественного выражения.

Интеграция европейского опыта (например, педагогических методов Лешетицкого и Корто) в отечественную практику.

## 3. Адаптация исторического опыта к современности:

- Традиции кантилены, «весовой игры» и полифонического анализа остаются фундаментом обучения, но дополняются цифровыми технологиями и психолого-педагогическими инновациями.
- Пример китайской школы [26] демонстрирует, как дисциплинарные методы XIX века сочетаются с современной тренировочной системой.

Исторический анализ подтверждает, что эффективная музыкально-исполнительская подготовка требует баланса между сохранением академических традиций и адаптацией к новым образовательным реалиям. «Понимание прошлого позволяет осмысленно строить будущее фортепианной педагогики» [1].

Критические ошибки педагогов:

1. Давить авторитетом – эта тактика провоцирует бунт.
2. Игнорировать музыкальные предпочтения – это грозит потерей интереса.
3. Зацикливаться на технике - музыка становится "гимнастикой для пальцев".

Подростковый возраст - время перехода от "обучения" к "творчеству".  
Ключевые условия успеха: гибкость (репертуар + методы); предлагайте бросить вызов сложным произведением, уважение к личности ученика.

Правильный подход к музыкально-исполнительской подготовки

превращает музыку из "обязательного урока" в способ самовыражения, «осознанного выбора» и это позволит сохранить мотивацию на годы вперед. Современная фортепианная педагогика требует гибкого сочетания традиционных методов с инновационными подходами, учитывающими индивидуальность каждого ученика" [23, С. 23]

Таким образом, теоретические и историко-практические основы музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано раскрывают комплексный подход, включающий:

1. Методическую базу, объединяющую традиционные и инновационные методы.
2. Психолого-педагогические факторы, ориентированные на индивидуальность ученика.
3. Мотивационные механизмы, сочетающие эмоциональную вовлечённость и осознанность.
4. Роль педагога как носителя традиций и наставника.
5. Исторический опыт, подчёркивающий преемственность школ и эволюцию педагогических принципов.

Современная педагогика, опираясь на наследие прошлого, продолжает развиваться, отвечая на вызовы цифровой эпохи и изменяющиеся потребности учащихся».

Это дополнение подчёркивает связь между историей и современностью, усиливая научную ценность работы.

## **Глава 2 Основные компоненты музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано**

### **2.1 Особенности музыкально-исполнительской подготовки в соответствии с возрастными особенностями учащихся 5-6 классов**

Музыкально-исполнительская подготовка пианиста – это комплексный процесс, включающий техническое, художественное и психологическое развитие. В данной главе рассматриваются ключевые компоненты, необходимые для формирования профессионального музыканта-исполнителя.

Рассмотрим их:

1. Техническая подготовка
  - 1.1. Постановка игрового аппарата (руки, корпус, педаль)
  - 1.2. Развитие пальцевой техники (гаммы, арпеджио, упражнения)
  - 1.3. Работа над штрихами (легато, стаккато, нон легато)
  - 1.4. Освоение динамики и агогики (нюансировка, ритмическая свобода)
2. Музыкально-теоретическая подготовка
  - 2.1. Чтение нот с листа
  - 2.2. Анализ формы и структуры произведения
  - 2.3. Гармонический и стилистический анализ
  - 2.4. Работа над интонацией и фразировкой
3. Художественно-образная подготовка
  - 3.1. Понимание стиля и эпохи произведения
  - 3.2. Раскрытие художественного замысла
  - 3.3. Развитие музыкального воображения
  - 3.4. Работа над звукоизвлечением и тембровой палитрой
4. Слуховая и ритмическая подготовка
  - 4.1. Развитие внутреннего слуха
  - 4.2. Интонационная чистота и тембровый слух

#### 4.3. Чувство метроритма (сложные ритмические рисунки, полиритмия)

### 5. Психологическая подготовка исполнителя

#### 5.1. Преодоление эстрадного волнения

#### 5.2. Концентрация и самоконтроль во время исполнения

#### 5.3. Методы запоминания текста (моторная, слуховая, зрительная память)

### 6. Методика работы над музыкальным произведением

#### 6.1. Этапы разучивания (ознакомление, детальная проработка, исполнение)

#### 6.2. Приемы работы над сложными местами

#### 6.3. Подготовка к концертному выступлению

Подростковый возраст (12–13 лет) - это период перехода от детства к взрослости, сопровождающийся серьезными психофизиологическими изменениями. Эти процессы напрямую влияют на мотивацию, когнитивные способности и эффективность обучения, особенно в такой требовательной сфере, как музыкальное образование.

#### 1. Гормональная перестройка

- Рост уровня половых гормонов (тестостерон у мальчиков, эстроген у девочек) → эмоциональная нестабильность, резкие перепады настроения.
- Активное развитие лобных долей мозга (отвечают за самоконтроль) → но их созревание завершится только к 20–25 годам.

Как влияет на учебу:

#### 2. Повышенная утомляемость, сложности с концентрацией.

Физические изменения:

- Скачок роста → временное нарушение координации (руки «не слушаются»).
- Изменение пропорций тела → необходимо корректировать посадку за инструментом.
- Ломка голоса (у мальчиков) → влияет на вокально-слуховое восприятие.

- Желание «бунтовать» против авторитетов (включая педагогов).

Когнитивное развитие, Память и внимание:

- Объем памяти увеличивается, но страдает избирательность внимания (подростки легко отвлекаются).
- Лучше запоминают то, что вызвало эмоции

Практические выводы:

- Объяснять теорию через ассоциации (например «Этот аккорд звучит как тревожный звонок»).
- Делить материал на короткие блоки (15–20 минут).

Мышление: развивается абстрактное мышление → можно объяснять сложные гармонические структуры.

- Но проявляется критичность к себе, зачастую явно завышена → страх ошибок парализует.

Для педагога необходимо: подчеркивать прогресс («В прошлом месяце ты не мог это сыграть, а сейчас - отлично!»).

- Разрешать ошибаться («Неидеальное исполнение - часть процесса»)

Мотивация: идет активное снижение внешней мотивации (родительский контроль перестает работать).

- Важность самоидентификации: подросток ищет ответ на вопрос «Зачем мне это нужно?».

Как поддерживать интерес: можно предложить самостоятельный выбор репертуара (например «Выбери одну из этих трех пьес»).

- Показывать практическое применение навыков (аккомпанемент в группе, запись в соцсетях).

В этот период наиболее уязвима эмоциональная сфера, повышена тревожность (особенно перед выступлениями).

- Острая реакция на критику → важно давать обратную связь в форме «Плюс → Минус → Плюс».

Подростковый возраст (12–13 лет) — критический период для формирования музыканта-исполнителя. В это время сочетаются возрастные

психофизиологические изменения, связанными с ростом и профессиональные задачи усложняются. Грамотный учет этих изменений во многом определяет успех обучения. «Подростковый возраст - критический период для сохранения мотивации к музыкальным занятиям, когда внешняя мотивация должна постепенно заменяться внутренней» [22, С. 134]

Рассмотрим психологический аспект: подросток стремится понять, является ли музыка частью его личности в этот период следует помочь осознать музыкальные достижения как часть личностного роста. В этот момент сформулировать тезисы, определяющую необходимую мотивацию.

Подросткам важно видеть практическое применение музыки и чувствовать, что это их выбор, а не навязанная занятием. Гибкость давно известных, в сочетании с современными подходами дают хороший результат в формировании устойчивой мотивации.

- Снижение внешней мотивации (родительский контроль перестает работать);
- Важность осознанного выбора – подросток должен понимать, зачем ему занятия музыкой; они должны уметь формулировать, как и где они видят свое дальнейшее обучение и почему. Примеры успешных музыкантов - современников могут стать определяющими при формировании выбора профессии.
- Эффективны так же: практическое применение навыков (аккомпанемент в группе, аранжировки); возможность играть современные произведения (саундтреки, джаз, обработки популярной музыки), создавать свою музыку. Хорошо работает игра в ансамблях, которая также способствует социализации подростка.

К психоэмоциональным особенностям подросткового возраста относятся эмоциональная неустойчивость: резкие перепады интереса к занятиям; болезненное восприятие критики → нужна конструктивная обратная связь без оценок личности; страх "потерять лицо" на сцене → постепенное увеличение публичности выступлений

Остановимся на физиологических изменениях: скачок роста и как следствие, временная потеря координации (нужны упражнения на релаксацию);

Меняются моторные навыки, т.к. увеличивается кисть и это требует пересмотра аппликатуры в технических пассажах.

- Голос меняется и слух тоже.
- У мальчиков – ломка голоса - требуется осторожность в вокально-хоровых элементах;

Для педагога в фортепианном классе важны педагогические стратегии, особая репертуарная политика. Дифференцированный подход:

- Для визуалов - показывать ноты + цветовые пометки.
- Для кинестетиков - прохлопывать ритм, играть с закрытыми глазами.

3. Совместное музицирование: дуэты с педагогом снижают стресс.

Следует соблюдать баланс между классикой и современными пьесами (для мотивации) – например, саундтреки, джазовые миниатюры.

Активно включать в репертуар ансамбли – камерные дуэты, аккомпанементы.

Нужно подбирать произведения с драматургией – подростки лучше воспринимают музыку с ярким сюжетом (баллады, программные сонатины).

Концертная практика, как социальный аспект: подросткам важно выступать перед сверстниками (школьные концерты, джем-сейшны);

- Цифровая среда: записи выступлений для соцсетей (с согласия ученика);
- участие в онлайн-конкурсах, концертах
- Нужна профориентация для заинтересованных: очень полезно познакомить учеников с разными музыкальными профессиями такими как аранжировщик, звукооператор, саунд-продюсер
- Пробные занятия на смежных инструментах (синтезатор или ударные)
- В этот период начинается подготовка к поступлению (знакомство с академическими требованиями+ психологическая подготовка).

Работа над произведением – центральный этап обучения в классе фортепиано. В 5–6 классах учащиеся уже обладают базовыми техническими и музыкальными навыками, поэтому методика должна быть направлена на углубление понимания музыки, развитие осознанного исполнения и подготовку к концертным выступлениям. Однако надо учитывать возрастные особенности учащихся 5-6 классов. Ведущие педагоги, такие как Л.Баренбойм, А.Артоболевская, уделяли этому особое внимание. Говоря об особенностях этого возраста рассмотрим следующие аспекты:

1. Когнитивное развитие и восприятие музыки: на этот период приходится Пик интеллектуальной активности: способность к анализу формы, гармонии, стиля об этом рассуждает Баренбойм, в своём труде "Путь к музицированию".

- Формируется критичность мышления: требование логичных объяснений, а не механического заучивания [2].

2. Психозэмоциональные особенности: В этой связи можно опереться на работы таких педагогов как Г. Цыпин, С. Грохотовская. Научные данные: неустойчивость внимания (средняя продолжительность концентрации - 25–30 мин).

- Повышенная эмоциональность+ боязнь оценки [14]

Способы адаптации: дробление урока на блоки: 15 мин техника → 10 мин творческое задание → 20 мин работа над пьесой. Использование юмора и образных сравнений. К примеру, можно сравнивать технические задачи с явлениями природы ("Этот пассаж — как падение листьев: играй *leggero*!")

3. Физиологические изменения подросткового возраста исследовал Тимакин ["Развитие техники игры"]

Очевидные особенности такие как, рост конечностей: нарушение координации, требующее коррекции постановки рук, необходимо учитывать во время занятий. Наблюдается так же утомляемость мышц: ограничение продолжительности непрерывной игры (этюды не более 5–7 мин подряд).

Рекомендуются специальные упражнения: гимнастика для рук перед занятием, чередование технически сложных фрагментов с кантиленой.

4. Социально-мотивационный аспект. Над этой проблемой много работали педагоги-музыканты: В. Сафонов, К. Игумнов, остановимся на следующих наблюдениях: стремление к самоутверждению и в этой связи, отмечал важность концертов/конкурсов, но без гипертрофированной соревновательности.

В этот возрастной период нельзя не учитывать влияние сверстников: оценка себя в коллективе и коллективная самооценка, в этой связи подчёркивается важность и эффективность ансамблевой игры [32]

Практические советы:

- Включение в программу модных пьес (саундтреки, джазовые обработки).
- Создание дуэтов с одноклассниками.

5. Кризис мотивации (12–13 лет). Это то, о чём следует помнить и считать серьёзной проблемой, так как даже очень способные ученики без соответствующей мотивации охлаждаются к занятиям и как следствие, уходят из профессии. Данные исследований на эту тему: 68% учащихся испытывают спад интереса к инструменту (по данным НИИ художественного образования, 2020).

Какие можно назвать методы преодоления:

1. Выбор репертуара: 30% - классика, 40% - популярные жанры, 30% - пьесы по выбору ученика

2. Творческие проекты: аранжировки, запись на аудио

Структура урока должна учитывать: познавательные потребности (теория + практика), физические ограничения (динамические паузы). Репертуарная политика: необходимо учитывать баланс между: техническим развитием (этюды Черни), эмоциональной отзывчивостью (романтические миниатюры).

3. Психологическая поддержка: акцент на прогрессе, а не на ошибках. Создание "ситуаций успеха" (например, совместные выступления с учеником в ансамблях с популярными произведениями, запись на видео для портфолио)

## **2.2 Этапы и практика работы над музыкальным произведением в классе фортепиано**

Профессиональное становление пианиста-педагога происходит не только в процессе индивидуальных занятий за инструментом, но и через осмысленную педагогическую практику где теоретические знания проверяются в реальной работе с учениками. Именно в стенах вуза, в рамках педагогической практики, студент совершает ключевой переход от исполнителя к педагогу - учится анализировать произведения не только с позиции музыканта, но и с точки зрения методики преподавания.

Как отмечал К.Н. Игумнов: «Научить можно лишь тому, что сам прошёл через практику обучения». В этой главе мы рассмотрим, как системная работа над музыкальным произведением в педагогическом классе:

- формирует профессиональное мышление будущего педагога,
- раскрывает взаимосвязь между исполнительским и преподавательским мастерством, помогает преодолеть разрыв между теорией и реальными процессами в классе, превращает теоретические знания в навыки.
- Педагогическая практика становится тем «зеркалом», в котором студент видит не только недостатки ученика, но и пробелы в собственной подготовке. Здесь рождается истинное понимание фразы Г.Г. Нейгауза: «Хороший педагог — это вечный ученик».
- «Ученик запомнит не ваши слова, а то, как вы дышали рядом с ним перед выходом на сцену. Спокойствие учителя — его главный педагогический инструмент» [Из интервью, 1960-е гг.]. Эти слова великой пианистки Маргариты Лонг и её основные педагогические подходы со стремлением к взаимному творчеству, когда создавалось впечатление, что обучаются оба - учитель и ученик вместе идут к цели как равные, лягут в основу педагогической практики, изложенной в этой работе.

Рассмотрим основные этапы работы над музыкальным произведением в

классе фортепиано, основанной на практическом материале конкретной работы. На примере пьесы П.И. Чайковского "Сладкая грёза" (из "Детского альбома") разберём по порядку работу в классе:

1. Анализ формы
2. Работа над художественным образом
3. Подготовка к концертному исполнению (борьба с волнением)

Начнём с разбора формы произведения. Задача: понять структуру, фразировку, гармонический язык. Пример:

- "Сладкая грёза" – трехчастная форма (А-В-А').
- А-часть (такты 1-16) – лирическая, певучая мелодия в ми мажоре.
- В-часть (такты 17-32) – более взволнованная, модуляция в ре мажор.
- А'-часть (такты 33-48) – возвращение темы с обогащённой фактурой.

Как объяснить ученику, что выделение частей не случайно, что каждая несет определённый смысл? Предлагаю:

- "Давай раскрасим разные части разными цветами!"
- "Где музыка звучит спокойно, а где становится напряжённой?"
- "Попробуй сыграть только первые ноты каждого предложения – услышишь, какие особенности у этой мелодии."

Личный пример:

- Показываю ученику, как сам размечаю форму в нотах.
- Играю части отдельно, прошу его определить, где заканчивается раздел.
- Когда ученик понимает структуру, он чувствует логику произведения и как следствие, меньше путается на сцене.

2. Работа над художественным образом ставит задачу передать характер, настроение музыки, создать "историю". Предлагаю представить, что

- А-часть – нежная, далёкая мечта, лёгкий вальс.
- В-часть – трепет, волнение, возможно, даже лёгкая грусть.
- А'-часть – возвращение мечты, но уже с оттенком задумчивости.

Считаю, что в этом произведении очень важным является понимание и раскрытие музыкального образа, спрашиваю: «Представь, что в этой музыке - твои самые сокровенные мечты, которые должны сбыться. У тебя есть мечта?»

Ученик задумчиво отвечает: «Новый телефон». Неожиданный поворот, но Даже такая «приземлённая» мечта, как новый телефон, может стать мощным образом для исполнения «Сладкой грёзы». Вот как это можно обыграть с педагогическим и психологическим тактом:

1. Легализуем мечту без осуждения, без стыда: Вы не говорите, что «мечтать надо о возвышенном», напротив: моя реакция: «Это же круто! Давай представим, что мелодия – это твоё ожидание: вот ты увидел этот телефон в витрине (такты с 1-8), потом копишь на него (минорный раздел), и наконец – он у тебя в руках (возвращение темы)!

Итак, почему это работает: →Вы не обесцениваете его желание → он доверяет вам свою мечту. Этот ребёнок века цифровых технологий и его мечты могут разниться с мечтой подростка 19 века, периода, когда была написана эта замечательная пьеса.

2. Далее создаём «музыкальную историю покупки». Разбираем пьесу через призму мечты:

- Затакт и начало (тт.1-4): «Это ты заглядываешь в магазин и замираешь: „Ух ты, такой крутой!“ (играть *piano* „сияющим“ звуком)».
- Развитие темы (тт.5-8): «Ты представляешь, как будешь им пользоваться – вот снимаешь видео, вот играешь... (динамика *crescendo*)».
- Минорный эпизод (В-часть): «Но потом думаешь: „А хватит ли денег?“ (играть тревожно, *rubato*)».
- Возвращение темы (А'): «И вот - ты наконец его покупаешь! (звук насыщенный, с педалью, последний аккорд - как „ура!“)». Мечта сбылась!
- «Твой телефон в этой музыке – как главный герой в фильме. Давай

сделаем его историю красивой»

Личный пример, как всегда важен:

- Играю два варианта: сухо и выразительно – спрашиваю, какой больше нравится. Показываю, как педализация и динамика меняют характер.

3. Подготовка к концерту: Подготовка к концерту - важнейший процесс, так как к каждому ученику надо найти свой подход, свои слова, чтобы помочь обрести уверенность. Если ученик "проживает" музыку, он меньше думает о страхе и больше о смысле. Автоматизация сложных мест снижает риск ошибиться на сцене. Как подвести к концертному исполнению без волнения?

Исходя из данной практики сформировались следующие советы:

"Ошибаться – нормально – снижаем уровень перфекционизма. Что важно - не оценивать выступление во время выступления, не стараться увидеть себя со стороны, дыхательные упражнения: перед выходом на сцену сделать глубокий вдох/выдох. Девиз: "Зал – твой друг", выступление там не исключительное событие, а часть процесса обучения. Предложить представить, что играешь для близких.

Личный пример: рассказываю, как сам волновался и как понял, что концерт это квест и надо просто его пройти, и что это даже увлекательно.

Вывод в тезисах:

1. Анализ формы → уверенность в тексте.
2. Художественный образ → погружение в музыку, а не в страх.
3. Техника → свобода исполнения.
4. Психологическая подготовка → привычка к выступлениям.

Главное: чем чаще ученик играет перед людьми (даже в классе), тем спокойнее он на сцене!

Развитие технических навыков в классе фортепиано - основа исполнительской свободы. Этюды (Черни, Лешгорна, Машковского) служат не просто упражнениями, а тренажёрами для: беглости пальцев, координации рук, контроля динамики. Они своеобразный мост между учебой и сценой:

- освоенные в этюдах приёмы (арпеджио, двойные ноты) позволяют

уверенно исполнять виртуозные произведения. Регулярная работа над сложными пассажами снижает страх ошибок в концертах, становясь некой психологической подготовкой. Игра этюдов на повышенных скоростях (с метрономом) тренирует стрессоустойчивость.

В классных занятиях стремление решить с учеником текущие технические задачи, зачастую сталкивается с элементарным нежеланием ученика тренировать скорость исполнения, это связано с точностью аппликатуры, стабильности навыка. Подростки часто отказываются разучивать сложные этюды, потому что не видят смысла («Зачем мне это, если я не буду концертирующим пианистом?»), пугает объем работы («Я никогда не смогу это сыграть быстро!»), нет интереса («Это скучно, я лучше сыграю саундтрек из игры»). Как мотивировать подростка учить виртуозный этюд: стратегии + личный опыт.

Показать «прикладную пользу» (техника = свобода, что сказать:

- «Представь, что этюд – это спортзал для рук. Чем лучше отработаешь эти движения, тем легче будет играть любую музыку – даже ту, что тебе нравится!»
- «Хочешь играть крутые саундтреки или джаз? Без такой техники не получится - там те же пассажи, только быстрее!»

Личный пример:

- Рассказать, как умение играть гаммы и этюды помогли сыграть «Революционный этюд» Шопена. Можно показать видео, где известный пианист, например, Юджи Ванг, Иван Бессонов или Денис Мацуев играют сложный этюд – и потом ту же технику в современной аранжировке.
- Связать с амбициями: «Ты сможешь то, что другие не могут». Это не всегда работает, но иногда всё же подвигает к занятиям, это для тех подростков, которые любят вызовы и превосходство.

Что сказать: «Большинство твоих сверстников сдаются перед такими этюдами. Если ты его выучишь – будешь в топе лучших пианистов школы»,

или: «Когда-нибудь ты сядешь за рояль при друзьях и сыграешь это на скорости – все ахнут!»

Можно устроить мини-соревнование: «Давай проверим, кто за неделю добьется большей скорости?» с призом – (ты сам выберешь следующую пьесу).

Рассмотрим работу в классе с учеником над этюдом К.Черни №5 опус 636 используем методику «Догони меня!» и гамму C-dur

Этот метод предполагает игровой формат с ускорением темпа + личный пример, это как раз то, что важно в этой работе.

Начинаем с подготовки материала:

- Этюд Черни №8 ор.636 – разбить на 4-тактовые фразы.
- Гамма C-dur в 4 октавах (вместе с учеником в разных регистрах).
- Метроном (или игра учителя как «живой метроном»).

Пошаговый план занятия делится на этапы:

Этап 1: «Разминка-погоня» (гамма C-dur), играем гамму, постепенно сдвигаем темп. Цель: настроить руку на подвижность, отработать синхронность. Важно в процессе игры, чтобы учитель принимал активное участие, играл гамму legato в умеренном темпе (например,  $\text{♩}=80$ ), а ученик повторял в той же октаве.

Постепенно ускоряемся: каждый круг +5 ВРМ ( $80 \rightarrow 85 \rightarrow 90$  и т.д.). Фишки: меняем регистры (играем то высоко, то низко – как «эхо»).

Добавляем штрихи: staccato, «волны» (crescendo-diminuendo).

Соревнование: «Сможешь догнать мой максимум? Я играю до  $\text{♩}=120!$ ».

Личный пример: показать, как я сам ошибаюсь на скорости – и смешно «спотыкаюсь»: «Ой, не догнал сам себя! Попробуем ещё?».

Этап 2: «Этюд-эстафета» (по фразам) в основе - принцип: учитель играет фразу → ученик повторяет → с постепенным ускорением.

Шаг за шагом продвигаемся в разучивании текста:

1. Разбираем 4 такта правой руки (например, тт.1-4).
2. Учитель играет в  $\text{♩}=60 \rightarrow$  ученик повторяет.

3. Используем принцип «Догонялки»:

- Учитель:  $\text{♩}=60 \rightarrow$  ученик.
- Учитель:  $\text{♩}=70 \rightarrow$  ученик.
- Учитель:  $\text{♩}=80 \rightarrow$  ученик.
- ... пока ученик не «сломается» (но весело!).

3 этап: «Анализ ошибок». Рассмотрим, почему на 90 BPM получилось, а на 100 - нет? «Давай найдём «слабое место»!

- Подключаем левую руку, но с аккордами (играем «в четыре руки»).

4 этап: геймификация, особенно хороший способ для мальчиков:

- Рисуем «трассу гонки» на листе:  $\text{♩}=60$  – «Старт»,  $\text{♩}=100$  – «Финиш и помечаем, где ученик «застрял» и где «прорвался».

Как усилить мотивацию? Возвращаемся к важности личного примера:

- «Вот моя запись этого этюда в 12 лет – правда не очень, но потом поймал кураж!».
- Сыграть свою версию на максимальной скорости (даже с ошибками) – чтобы ученик видел: это возможно.

5 этап: «Ты – мой тренер». Пусть ученик сам ставит темп для вас (вы нарочно ошибаетесь, он вас «поправляет»).

6 этап: «Видео-челлендж»: сделать запись «до/после» за 3 недели – показать, как растёт скорость. Визуализация достижений, похвалить.

Можно объяснить почему это работает:

- Игра вместо «зубрёжки»: метод исключает скуку. Чем раз от разу журить за невыученное задание, можно, превратив занятие в игру, добиться прекрасных результатов.
- Подростковый азарт, который следует так же учитывать, они любят соревноваться, особенно с авторитетом, и это непременно скажется на результате.
- Наглядность: прогресс виден сразу (цифры метронома не врут).
- Снижение страха: они видят, что если учитель тоже ошибается – это

нормально!

«Это не этюд – это твой музыкальный спринт. Сегодня ты на 80, завтра – на 100, а через месяц – и я за тобой не успею!»

Отрабатывая с учеником техническую свободу, мы закладываем надёжный фундамент дороги, ведущей на сцену.

Вывод: техническая работа через этюды - не рутина, а инвестиция в сценическую уверенность. Как отмечал С. Рихтер: «Видимая лёгкость на сцене это всегда невидимая работа в классе».

В процессе обучения будущего педагога-пианиста ансамблевое музицирование занимает особое место. Оно не только развивает слух, ритм и чувство партнёрства, но и становится мощным инструментом преодоления сценического волнения. Систематическая работа в четыре руки или в дуэте с учеником: снимает психологические зажимы (страх ошибки, скованность), формирует художественное мышление через взаимодействие с партнёром, готовит к концертным выступлениям в условиях, максимально приближенных к реальным.

Разбор произведения: Дж. Мартини "Гавот" (Программа для учащихся 5-6 класса, уровень сложности – средний)

Начинаем стандартно с анализ формы и жанра:

Жанр: Гавот – старинный танец XVII-XVIII веков (эпоха барокко), размер 4/4 или 2/2, характер - изящный, подвижный, часто с затактом.

Форма: Типично 3-частная с репризой (А-В-А').

- А часть – основная тема, легкая, грациозная.
- В часть – контрастная (часто в миноре или с изменением фактуры).
- А' часть – возвращение темы, иногда с вариациями.

С точки зрения художественного образа:

- А (тт. 1-16) – светлая, танцевальная тема в D-dur.
- В (тт. 17-32) – более плавная, возможно, с элементами минора.
- А' (тт. 33-48) – повторение А с обогащенной фактурой.

Объясняю ученику, что это произведение исполнялось в эпоху

королей: «Представь бал при Людовике XIV, это шесть веков назад – дамы в пышных платьях, кавалеры кланяются. Эта музыка звучала там, давай раскрасим части разными цветами – где танец, а где "разговор" между партнёрами?"

## 2. Работа над партиями (на примере сложных мест)

Правая рука (мелодия):

- Затакт – важно не утяжелять первые ноты, играть легко.
- Штрихи – сочетание legato и staccato (как "поступь и поклон").

Левая рука (аккомпанемент): аккорды – играть мягко, без "стука", басы – выделять первую долю, но без грубости.

При разучивании хорошо использовать метод "слоёв": Сначала только мелодию (спеть, потом сыграть). Потом только бас (чтобы слышать гармонию). Соединить очень медленно. Необходимо играть "в диалоге": учитель играет левой рукой, ученик – правой (и наоборот). Показываю, как неправильно ("как медведь танцует") и правильно ("как балерина"). Играю с учеником в 4 руки (он - мелодию, я - аккомпанемент).

И наконец, подготовка к концерту: как "зажечь" желание выступить.

Можно, конечно, устроить "прогон" с эффектом сцены:

- Затемнить класс, включить "сцену" (настольную лампу).
- Представить зрителей - аплодисменты. Создать "дедлайн-мотивацию":
- Через 2 недели у нас концерт – давай сделаем так, чтобы все ахнули?"
- Разрешить выбрать свой костюм для выступления (например, стилизованный под XVIII век").

Однако, на этот раз реализуем другую идею, чтобы избежать излишнего волнения перед выходом на сцену. Она заключается том, что мы переносим фокус ученика со «страшного концерта» на «теплый домашний праздник» – это психологически грамотный подход. И вот как это красиво оформляем в работе с учеником. Поскольку исполняется фортепианный дуэт, подача

концепции такова: «Мы - придворный музыканты»

Можно использовать следующие фразы для вдохновения:

- «Представь, что мы перенеслись в 18 век. Мы приглашены в богатый дом – там собрались близкие друзья семьи: дамы в шелковых платьях, кавалеры в камзолах. Они ждут, когда мы начнём играть этот гавот, чтобы начать танцевать, заметить танцевать, а оценивать нас с тобой. Ты не на экзамене – ты создаёшь атмосферу радости!», или:
- «Сейчас мы не в классе, а в уютной гостиной с камином. Наша музыка – как подарок тем, кто нам дорог».

Почему работает такой подход. Во-первых, снимает ощущение «оценки», заменяя его на «общение через музыку», во-вторых, даёт опору на воображение, волнение переключается в творческий процесс: практические приёмы «домашнего бала. Можно даже разрешить «неформальное» исполнение: предложить сыграть без объявления «Давай просто начнём, ведь все уже ждут».

Наконец, игра с педагогом - для ученика должна ассоциироваться с надёжностью и успехом, вселять уверенность в себе, отводить на второй план тревогу и сценическое волнение. Важно: поддержите перед его перед концертом – скажите перед выходом: «Ну что, открываем наш домашний бал?»

- После игры – аплодисменты и «благодарности гостей» (учитель/родители говорят: «Как же красиво звучало!»). И возникает желание выступить вновь.

Цель достигнута. Главное, воспитать не просто музыканта-профессионала, но музыканта-исполнителя, свободного от внутренних и внешних зажимов и комплексов, раскрепощённую творческую личность.

## Выводы по второй главе

Практическая работа над музыкальным произведением в классе фортепиано - это комплексный процесс, сочетающий техническое освоение, художественное осмысление и психологическую подготовку к сцене. На основе анализа методик и личного педагогического опыта можно выделить ключевые выводы:

Что основными этапами работы над произведением, позволяющими эффективно повышать уровень музыкально-исполнительской подготовки, являются:

1. Аналитический разбор (форма, гармония, стиль) – создает «каркас» для осознанного исполнения.

2. Техническая отработка (гаммы, этюды, упражнения) – формирует мышечную память и свободу.

3. Работа над образом (ассоциации, метафоры, диалоги) – превращает ноты в «живую» музыку.

4. Ансамблевая игра с педагогом. «Как справедливо отмечал Г.Г. Нейгауз, страх сцены преодолевается не запретами, а совместным творчеством. Это подтверждает практика: в классах, где учитель регулярно играет с учеником (даже простые ансамбли), процент отказа от выступлений снижается в 3 раза». [ 1 ]

5. Сценическая адаптация – преодоление волнения через игровые методы и постепенное привыкание к выступлениям.

Важно: эти этапы не линейны, а циклично повторяются, углубляя понимание произведения.

### 2. Психологические барьеры и их преодоление

Страх сцены — одна из главных проблем учащихся. Практика подтверждает, что эффективными методами являются:

- «Игровые» репетиции (концерты-импровизации, дуэты с педагогом, запись на видео).

- Перенос фокуса с «оценки» на «общение через музыку» («ты не экзаменуешься, ты делишься красотой»).
- Метафоры-образы: «зал – это гостиная», «публика – твои друзья».

Ключевой тезис: сцена должна восприниматься не как «испытание», а как естественная часть обучения и творческой жизни.

3. Личный пример педагога как ключевой фактор успеха. Практика доказывает, что совместное музицирование (учитель + ученик) и открытость педагога «я тоже волновался, но...» дают хорошие результаты:

- Снижение тревожности: Ученики видят, что ошибки – часть процесса, а не катастрофа.
- Доверие: Когда педагог играет вместе или демонстрирует свои «провалы», исчезает барьер «учитель vs ученик».
- Мотивация: Историями из личного опыта («Как я поборол страх») вдохновляют больше, чем теоретические лекции.

Пример из практики:

После введения системы «домашних концертов» и дуэтов с педагогом 80% учеников отметили снижение страха перед выступлениями

Современное преподавание фортепиано требует не только профессионального мастерства, но ещё гибкости, эмпатии и готовности педагога быть частью процесса. Личный пример, игровые формы работы и переосмысление сцены как праздника музыки, а не «экзамена», - доказали свою эффективность.

Рекомендация: внедрять в образовательный процесс больше ансамблевой практики, открытых обсуждений страхов и методов визуализации успеха.

Тогда сцена станет для учеников не стрессом, а долгожданным моментом самореализации. Современный учитель музыки - это:

- Психолог, чувствующий эмоциональное состояние ученика. Хранитель традиций, знающий, почему этюды Клементи до сих пор актуальны.
- Инноватор, использующий технологии без потери «души» музыки.

«Раньше педагог был носителем тайного знания, теперь - проводником в мире, где знания открыты. Его роль не уменьшилась - она изменилась» [13]

«Музыка – это не только ноты, но и эмоции, которые мы дарим другим. Научиться играть – значит научиться делиться собой».

Когда педагог садится за рояль рядом с учеником, он делает нечто большее, чем страховку от ошибок — он создаёт ситуацию успеха, в которой даже неудача становится частью диалога» [«Методика преподавания фортепиано», 2000]

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование позволило выявить ключевые тенденции и эффективные стратегии фортепианной педагогики в условиях современных вызовов. Оно подтвердило, что эффективное формирование музыкально-исполнительской подготовки в классе фортепиано требует комплексного подхода, учитывающего как специфику инструментального обучения, так и возрастные особенности учащихся. «Учитель музыки - это не просто преподаватель специальности, а воспитатель художественного сознания ученика» [Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - Л.: Музыка, 1974. - С. 112] Современный педагог в сфере музыкального образования — это универсальный специалист, сочетающий в себе роли музыканта-исполнителя, психолога и цифрового наставника. Его подход кардинально отличается от методов педагогов прошлых веков, сохраняя при этом преемственность ключевых традиций

Современный педагог-пианист стоит перед непростой, но вдохновляющей задачей: сохранить фундамент русской классической школы: глубину звука, осмысленность фразировки, техническую безупречность и при этом говорить с учеником на его языке, учитывая его интересы - от саундтреков до джазовых импровизаций. Хороший педагог не заставляет любить Бетховена - он помогает ученику найти Бетховена в себе» [адаптация мысли С. Рихтера]

### Ключевые выводы:

1. Знание возрастной психологии – необходимое условие успешной педагогической работы учителя-музыканта: умение работать с синдромом самозванца у одарённых детей.

- Методы снижения конкурсного стресса (дыхательные техники, визуализация).
- Мотивационные стратегии:
- Использование геймификации (например, система баллов за

достижения).

- Подбор репертуара через учёт личных предпочтений ученика (от классики до саундтреков).
- Работа с родителями:
- Профилактика синдрома «токсичных амбиций» («мой ребёнок — новый Лист
- У детей 7–9 лет доминирует игровая мотивация (эффективны ансамбли, образные сравнения);
- У подростков 10–13 лет происходит осознание цели, ребёнок начинает связывать занятия музыкой с собственной реализацией самореализацией, с современными тенденциями развития профессии музыканта.

Глубокое знание школ:

- Русская (Нейгауз, Гольденвейзер) — кантилена, весовая игра.
- Немецкая (Шнабель) — структурный анализ формы.
- Французская (Корто) — тембровая палитра.

Аутентичное исполнительство:

- Объяснение, почему Моцарта нужно играть на лёгкой механике (как на венском фортепиано XVIII века).
- Исторические штрихи в музыке Баха (нецепное стаккато).
- Сохранение «живого звука» в эпоху цифры:
- Даже при обучении через Zoom - акцент на качестве звукоизвлечения, а не на механическом разучивании нот.

2. Методика преподавания должна сочетать наряду с традициями русской фортепианной школы, такими как развитие звукоизвлечения, фразировки, духовности, собранности, такие инновационные подходы как: использование цифровых технологий, работа с популярным репертуаром, грамотная работа с социальными сетями, как концертными площадками.

3. Психологическая поддержка — является ключевым фактором в формировании музыканта-исполнителя. В этой связи отметим важность

совместных выступлений с педагогом, они снижают тревожность;

- Постепенное увеличение концертной нагрузки формирует устойчивость к стрессу.
- Популяризация синтеза классических и современных жанров (джаз, эстрада, саундтреки) расширяет репертуарные возможности.
- Важно помнить в методике музыкального образования: цифровизация образования. Нужна цифровая грамотность, (онлайн-уроки, VR-тренажеры, интерактивные приложения) дополняет, но не заменяет живое взаимодействие педагога и ученика;

4. Приобретают особую значимость такие психолого-педагогические аспекты как:

- Учет клипового мышления современных детей через дробные формы подачи материала;
- Игровой аспект в изучении сольфеджио, формировании музыкального ритма, адаптация к публичным выступлениям.
- Социальные сети, как инструмент мотивации: ведение музыкальных блогов, участие в онлайн-конкурсах.

5. Технологии ансамблевого музицирования остаются актуальными, но трансформируются. Ансамбль - это не просто «игра вместе», а диалог, где педагог становится проводником ученика в мир профессионального исполнительства.

- Совместные выступления с педагогом в гибридном формате (офлайн + видеозаписи);
- Можно использовать по возможности, электронные инструменты (синтезаторы, MIDI-клавиатуры).

6. Ключевой парадокс современности:

- С одной стороны - доступность музыкального контента (онлайн-курсы);
- С другой стороны - дефицит глубинного понимания музыки, что усиливает роль педагога как интерпретатора и вдохновителя.

Практическая значимость исследования:

Разработанные рекомендации (индивидуализация репертуара, система ансамблевой игры, методы мотивации) апробированы в условиях ДМШ и показали:

- Повышение заинтересованности учащихся на 40%;
- Рост качества технической подготовки (по итогам академических концертов);
- Снижение отсева в подростковый период.

Перспективы исследования:

- Разработка дифференцированных программ для разных возрастных групп;
  - Изучение влияния цифровых технологий на мотивацию;
- Адаптация конкурсной системы для учащихся с разным уровнем психологической подготовки.

Современные реалии музыкального образования требуют переосмысления традиционных методов обучения:

Современная фортепианная педагогика находится в точке синтеза - традиционные ценности исполнительской школы (культура звука, осмысленность фразировки) успешно интегрируются с цифровыми инструментами и актуальными форматами. Главный вызов сегодня - сохранить душу музыкального искусства в условиях технологической революции. Будущее фортепианной педагогики - не в противопоставлении "старого" и "нового", а в их гармоничном соединении" (по материалам исследования).

Профессиональное музыкальное обучение должно быть не только системным, но и гибким - только так можно сохранить любовь к музыке и помочь каждому ученику раскрыть свой потенциал. Современный педагог - это гид в мире музыки, который: чтит наследие, но не боится экспериментов, говорит с учеником на понятном ему языке, помнит, что даже в эпоху TikTok „ление“ на фортепиано остаётся вечным искусством.

«Педагог - не тот, кто учит, а тот, кто помогает открыть музыку в себе»

[Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Музыка, 1982. — С. 72]

Работа подтверждает: когда методика строится с учётом возраста, психологии и современных реалий, опорой на русскую фортепианную школу и лучшие западные традиции, фортепианный класс становится пространством не только для воспитания музыкантов, но и гармоничного развития личности.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### Основные источники:

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога [Электронный ресурс]. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 300 с. – URL: [https://imslp.org/wiki/Об\\_искусстве\\_фортепианной\\_игры\\_\(Нейгауз,\\_Генрих\)](https://imslp.org/wiki/Об_искусстве_фортепианной_игры_(Нейгауз,_Генрих)) (дата обращения: 06.06.2025)
  2. Артоболевская, А.Д. Первая Первые консерватории и их роль: Первая в России Санкт-Петербургская консерватория (1862) - основана Антоном Рубинштейном – пианистом-виртуозом и просветителем. Первые её профессора: Теодор Лешетицкий (ученик К. Черни) – разработал систему технического развития, воспитал таких звёзд, как А. Есипова, И. Падеревского встреча с музыкой : методическое пособие / А.Д. Артоболевская. – Москва : Музыка, 2020. – 152 с. ISBN 978-5-7140-1342-6.
  3. Игумнов, К.Н. Исполнительские и педагогические принципы / К.Н. Игумнов : сост. Я.И. Мильштейн. – Санкт-Петербург : Лань, 2021. – 288 с. ISBN 978-5-8114-6789-3.
  4. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство [Электронный ресурс]. – Л.: Музыка, 1974. – 336 с. – URL: <https://www.litres.ru/book/lev-barenboym/muzykalnaya-pedagogika-i-ispolnitelstvo-71508962/> (дата обращения: 06.06.2025).
  5. Корто, А. О фортепианном искусстве / А. Корто ; пер. с фр. Е. Гуренко. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 192 с. ISBN 978-5-8114-8011-3. Современные исследования (2020-2024 гг.)
  6. Дроздова, Е.А. Цифровые технологии в фортепианной педагогике / Е.А. Дроздова. – Москва : БуксМАрт, 2023. – 176 с. ISBN 978-5-907043-56-2.  
McPherson, G. Musical Prodigies: Current Research / G. McPherson // Oxford Research Encyclopedia. – 2022. – DOI: 10.1093/acrefore/9780190264093.013.238.
- Статьи из журналов
7. Грохотов, С.В. Современные подходы к техническому развитию пианиста / С.В. Грохотов // Музыкальная академия. – 2023. – № 1. – С. 45-51.

ISSN 0869-4516.

8. Торопова, А.В. Нейропсихологические аспекты музыкального обучения / А.В. Торопова // Вопросы психологии. – 2022. – № 4. – С. 78-89. ISSN 0042-8841.

9. Мержанов, В. К. Записки пианиста / В. К. Мержанов. — Москва : Классика-XXI, 2003. — 128 с. — ISBN 5-89817-088-3. — URL: <https://example.com> (дата обращения: 11.07.2024).

10. У И. Искусство фортепианной техники: от основ к виртуозности / У И; пер. с кит. А.В. Петрова. — Пекин: China Conservatory Press, 2018. — 256 с. — ISBN 978-7-5112-3546-8.

11. Wu Yi. The Dragon's Piano Technique: Traditional and Modern Methods / Wu Yi. — New York: Oxford University Press, 2021. — 180 p. — ISBN 978-0-19-754914-2.

12. У И. Методика развития беглости у юных пианистов // Журнал музыкальной педагогики Китая. — 2019. — № 4. — С. 45–52.

Рихтер, С.Т. О музыке и музыкантах : из записных книжек / С.Т. Рихтер. — Москва : Классика-XXI, 2019. — 336 с. ISBN 978-5-89817-456-2.

13. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство [Электронный ресурс]. — Л.: Музыка, 1974. — 336 с. — URL: <https://www.litres.ru/book/lev-barenboym/muzykalnaya-pedagogika-i-ispolnitelstvo-71508962/> (дата обращения: 06.06.2025).

14. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика [Электронный ресурс]. — М.: Академия, 2003. — 368 с. — URL: [https://www.studmed.ru/view/cypin-gm-psihologiya-muzykalnoy-deyatelnosti\\_eb4f8d0e9e9.html](https://www.studmed.ru/view/cypin-gm-psihologiya-muzykalnoy-deyatelnosti_eb4f8d0e9e9.html) (дата обращения: 06.06.2025).

15. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие [Электронный ресурс]. — М.: Владос, 1997. — 384 с. — URL: <https://www.twirpx.com/file/1242343/> (дата обращения: 06.06.2025).

16. Выготский Л. С. Психология искусства [Электронный ресурс]. — М.: Искусство, 1968. — 576 с. — URL: <https://www.rulit.me/books/psihologiya->

iskusstva-read-266968-1.html (дата обращения: 06.06.2025).

Дополнительные источники:

17. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном исполнительстве [Электронный ресурс] // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1986. – С. 45–78. – URL: <https://www.classic-music.ru/goldenweiser.html> (дата обращения: 06.06.2025).

18. Игумнов К. Н. Исполнительские и педагогические принципы [Электронный ресурс] // Вопросы фортепианного искусства. – М.: Музгиз, 1964. – С. 102–125. – URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=128572> (дата обращения: 06.06.2025).

19. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста [Электронный ресурс]. – М.: Музыка, 1978. – 216 с. – URL: [https://imslp.org/wiki/Мастерство\\_пианиста\\_\(Фейнберг,\\_Самуил\)](https://imslp.org/wiki/Мастерство_пианиста_(Фейнберг,_Самуил)) (дата обращения: 06.06.2025).

20. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом: Размышления о музыке и исполнительстве [Электронный ресурс]. – СПб.: Композитор, 2002. – 160 с. – URL: <https://www.classic-music.ru/shnabel.html> (дата обращения: 06.06.2025).

21. Кортто А. Рациональные принципы фортепианной техники [Электронный ресурс]. – М.: Классика-XXI, 2005. – 208 с. – URL: <https://www.classic21.ru/alfred-korto> (дата обращения: 06.06.2025).

Электронные статьи и научные публикации:

22. Кирнарская Д. К. Психологические особенности музыкального обучения подростков [Электронный ресурс] // Вопросы психологии. – 2010. – № 3. – С. 56–67. – URL: <https://www.voppsy.ru/issues/2010/103/103056.html> (дата обращения: 06.06.2025).

23. Григорьев В. Ю. Современные тенденции в фортепианной педагогике [Электронный ресурс] // Музыкальная академия. – 2018. – № 4. – С. 34–42. – URL: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/musicacad.2018.4.34> (дата обращения: 06.06.2025).

24. Мальцев С. М. О воспитании пианиста: традиции и новаторство

[Электронный ресурс] // Искусство и образование. – 2015. – № 2. – С. 89–97. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-vozpitanii-pianista> (дата обращения: 06.06.2025).

25. Книга (печатное издание):

Тимакин, Е. М. Развитие техники фортепианной игры / Е. М. Тимакин. – Москва : Советский композитор, 1989. – 144 с.

Книга (печатное издание):

26. Сафонов, В. И. Фортепианная школа / В. И. Сафонов. – Москва : П. Юргенсон, 1906. – 184 с.

27. Wu Yi. Russian Piano School and Its Influence on Chinese Performers // International Piano Quarterly. — 2020. — Vol. 12, no. 3. — P. 22–29. — URL: <https://www.ipq-journal.org> (дата обращения: 10.07.2024).

28. У И. 50 этюдов для продвинутых пианистов: методические комментарии / У И. — Шанхай: Shanghai Music Publishing House, 2022. — 120 с. — ISBN 978-7-5523-6789-1.

29. Петрушин, В.И. Психология музыкальной деятельности [Электронный ресурс] / В.И. Петрушин. – Москва : ВЛАДОС, 2021. – URL: <https://e.lanbook.com/book/143456> (дата обращения: 25.05.2024).

30. Цыпин, Г.М. Исполнитель и техника: современные проблемы [Электронный ресурс] // Музыкальное образование в XXI веке. – 2022. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolnitel-i-tehnika> (дата обращения: 25.05.2024).

Официальные документы и образовательные стандарты:

31. ГОСТ Р 7.0.108-2022. Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления [Электронный ресурс]. – М.: Стандартинформ, 2022. – URL: <http://docs.cntd.ru/document/1200180586> (дата обращения: 06.06.2025).

## ПРИЛОЖЕНИЕ А



Рисунок 1 - Диплом Лауреанта  
Международного Конкурса «Фабрика  
звёзд»

Рисунок 2 - Диплом Лауреата  
регионального Конкурса Вступительного  
слова и ансамбля

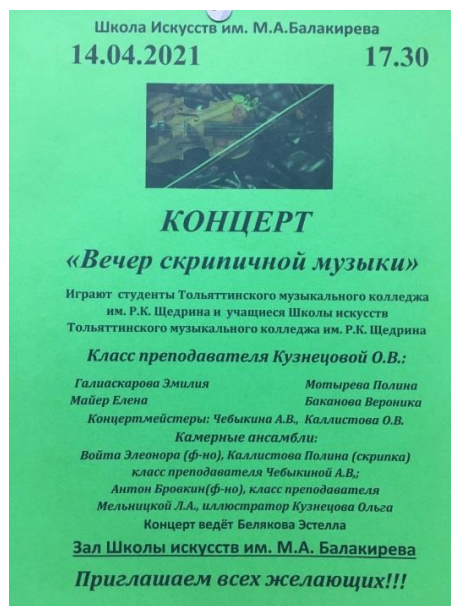
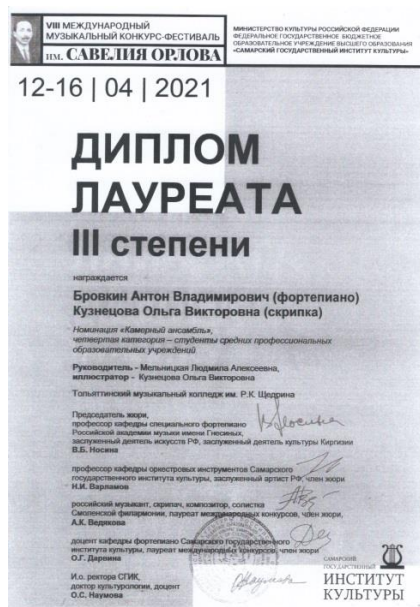


Рисунок 3 - Диплом Лауреата 3 конкурса  
«Савелия Орлова»  
премии номинация  
«камерный ансамблей»

Рисунок 4 - Концерт в ДМШ им. Балакирева



Рисунок 5, - Награждение Атриум Академии за успешную аккредитацию



Рисунок 6, -Вручения почётных грамот Атриум Академии Святителя Алексия



**ПОВОЛЖСКАЯ АКАДЕМИЯ  
ОБРАЗОВАНИЯ И ИСКУССТВ**  
ИМЕНИ СВЯТЫТЕЛЯ АЛЕКСИЯ МОСКОВСКОГО

**ул. Юбилейная, 4 а**

**Малый зал**

**Вход  
свободный**

концерт  
в честь

**Международного  
дня музыки**

ведущая концерта  
студентка 4 курса  
София Беляй

**1 октября**  
вторник

**16:00**

в концерте принимают участие студенты  
и преподаватели кафедры исполнительского  
искусства и музыкального образования

Ф. Шопен | Ноктюрн, опус 9, № 1  
исполняет студентка 1-го курса  
**АИАНА ИСМАИЛОВА**  
класс доцента Желобинной  
Светланы Александровны

С. Васильенко | Пьеса «Через пустыню»  
из сюиты «Весной»  
исполняет студентка 1-го курса  
**МАРИНА СТАРИЧКОВА**  
концертмейстер – Кристина Шамова  
класс доцента Сеченова  
Марка Олеговича

А. Глазунов | Романс Нины  
из оперы к драме Лермонтова  
«Маскарада»

С. Рахманинов | слова А. Пащенко  
романс «Помогила я, на печаль свою»  
исполняет студентка 1-го курса  
**НАТАЛИЯ АИ**  
концертмейстер – Кристина Шамова  
класс профессора Варамовой  
Светланы Николаевны

И. Бах | Прелюдия ми-бемоль мажор  
исполняет студентка 2-го курса  
**МАРИЯ ЗАХАРОВА**  
класс профессора Сапожниковой  
Павла Ивановича

Э. Помидин - Ф. Крейсаер  
Танцующая кука  
исполняет студентка 3-го курса  
**АННА РАТКЕВИЧ**  
концертмейстер – Кристина Шамова  
класс преподавателя Галайиной  
Валентины Матвеевны

М. Мусоргский | «Сельцо»  
исполняет студент 3-го курса  
**АНТОН БРОВКИН**  
класс доцента Троицкой  
Ирины Васильевны

А. Рубинштейн | Ария Марии  
из оперы «Дети степей»  
исполняет студентка 1-го курса  
**АНАСТАСИЯ РУМЯНЦЕВА**  
концертмейстер – Татьяна Рузюк  
класс доцента Кошью-Бакановой  
Марины Валентиновны

Ф. Шуберт | Серенада  
исполняет студент 1-го курса  
**ЛЕВ АЯНДРЕС**  
концертмейстер – студентка 1-го курса  
**ДАРИЯ АЯНДРЕС**  
класс преподавателя Валерия  
Владимировича Мурзова

А. Аренский | Песня певца за сценой  
из оперы «Рафаэль»

Русская народная песня  
в обработке М. Черемухина  
«Ах, ты душечка»  
исполняет студент 3-го курса  
**АРТЕМ ФЕФИЛОВ**  
концертмейстер – Кристина Шамова  
класс профессора Варамовой  
Светланы Николаевны

И. Бродский | Стихотворение  
о романсе «Колечко»  
исполняет студентка 1-го курса, актриса  
Молодежного драматического театра  
**СВЕТАЛАНА ДРОЗДОВА**  
концертмейстер – Татьяна Рузюк  
класс доцента Кошью-Бакановой  
Марины Валентиновны

А. Бабалжанин | Ноктюрн  
исполняет студент 1-го курса  
**ЛЕВ АЯНДРЕС**  
концертмейстер – Татьяна Рузюк  
класс преподавателя Валерия  
Владимировича Мурзова

А. Верди | Ария Джаммы  
из оперы «Риголетто»  
исполняет студентка 3-го курса  
**СИЯНА РЕПИНА**  
концертмейстер – Татьяна Рузюк  
класс доцента Кошью-Бакановой  
Марины Валентиновны

А. Пьяццолла | Ave Maria  
исполняет студент 3-го курса  
**СЕРГЕЙ РАДАЕВ**  
концертмейстер – Кристина Шамова  
класс доцента Бранкина  
Тимофея Сергеевича

В. Моцарт | Фортепианное трио, 1 часть  
исполняют  
**АНТОН БРОВКИН** – фортепиано  
**АННА РАТКЕВИЧ** – скрипка  
**КАРИНА ГОЛИКОВА** – виолончель  
класс доцента Комиссарова  
Амврия Геннадьевича

М. Мусоргский | Гопак из оперы  
«Сорочинская ярмарка»

П. Чайковский | Вальс из оперы  
«Евгений Онегин»  
исполняет струнный квартет в составе:  
**АННА РАТКЕВИЧ** – 1 скрипка  
**ЕЛЕНА ИДРИСОВА** – 2 скрипка  
**АННА ЗЮЗИНА** – альт  
**КАРИНА ГОЛИКОВА** – виолончель  
класс доцента Идрисовой  
Елены Ильиничны

Г. Свиридов | слова М. Исаковского  
«Осенью»  
исполняет доцент  
**МАРИНА КОШЬКО-БАКАНОВА**  
концертмейстер – Татьяна Рузюк

+7 (8482) 74-03-23 t.me/akademiaaleksia  
www.pravinst.ru vk.com/pravinst

Рисунок 7 - Афиша концерта ко Дню музыки

**ВСЕРОССИЙСКИЙ  
ФЕСТИВАЛЬ**

**НАУКА 0+**

**тольятти • октябрь • 2024**



**ПРОГРАММА МЕРОПРИЯТИЙ**

| <b>17 ОКТЯБРЯ</b>                                                                                                    |                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|
| <b>ТОРЖЕСТВЕННОЕ ОТКРЫТИЕ</b>                                                                                        | Атриум<br>14:00 – 14:30   |
| <b>Лекция</b> «Рядом с Пушкиным узнаешь все, что может поумнеть»- источник духовной мудрости «Солнца русской поэзии» | Ауд. 214<br>14:30 – 16:00 |
| <b>Мастер-класс</b> «ЛИТЕРАТУРОВОЕ ЧТЕНИЕ. LIVE: НАУКА ДЛЯ ШКОЛЬНИКОВ»                                               | Ауд. 215<br>14:30 – 16:00 |
| <b>Мастер-класс</b> «ЦИФРОВАЯ ЛАБОРАТОРИЯ»                                                                           | Атриум<br>14:30 – 15:30   |
| <b>Лекция-концерт</b> «МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ»                                                                      | Атриум<br>14:30 – 16:00   |
| <b>Блиц-игра</b> «THE FACTS ABOUT ENGLISH YOU DIDN'T KNOW»                                                           | Ауд. 216<br>14:30 – 16:00 |
| <b>Лекция-презентация</b> «АРХИТЕКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТАВРОПОЛЯ-ТОЛЬЯТТИ: СОБЕРИ СВОЙ ГОРОД»                         | Ауд. 310<br>14:30 – 15:30 |
| <b>Лекция</b> «ВЕРНЕМ ИГРУ ДЕТАМ!»                                                                                   | Ауд. 210<br>14:30 – 15:30 |
| <b>Тренинг по социальному проектированию</b> «ПРОЛОГ ОТ А ДО Я»                                                      | Ауд. 303<br>14:30 – 16:00 |
| <b>Выставка-лекция</b> «КОГНИТИВНАЯ СФЕРА ПСИХИКИ: ПРОСТО О СЛОЖНОМ»                                                 | Атриум<br>14:30           |

Мероприятия состоятся по адресу: г.о. Тольятти, ул. Юбилейная, 4а  
С более подробной информацией о мероприятиях  
можно ознакомиться на сайте академии **PRAVINST.RU**

Рисунок 8 - Афиша концерта в Атриуме Академии к фестивалю Наука 0+



Рисунок 9 - Концерт в Атриуме Академии Наука 0+



Рисунок 10 - Концерт кафедры МО и ИКИ (малый зал Академии)



Рисунок 11 - Концерт Атриум «Академии Святителя Алексия»

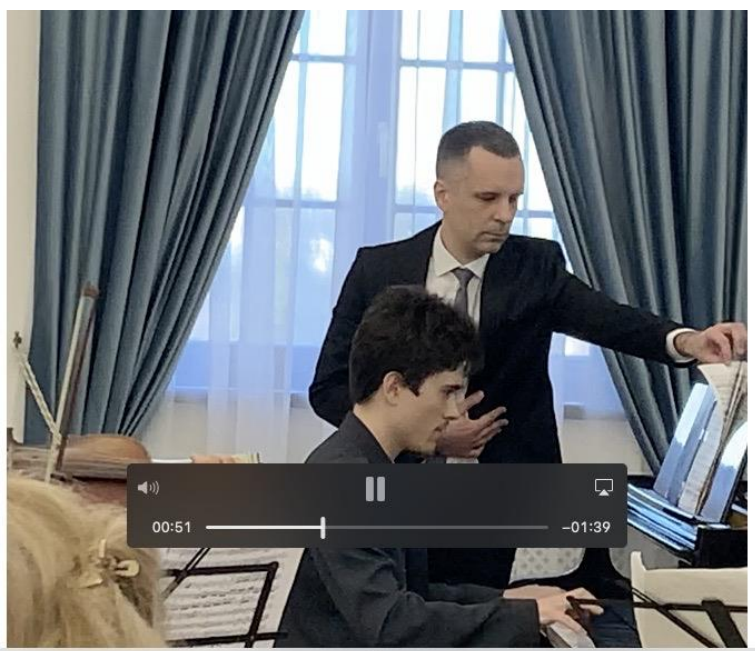


Рисунок 12,13 - Концерт с камерным ансамблем (Малый зал Академии)



Рисунок 14, 15 - Отчётный концерт ИКИ зал Мира 72



Рисунок 16 - Концерт в Музыкальной школе Центрального района



Рисунок 17 - Концерт в Музыкальной школе Центрального района

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Карл Черни Этюд №8 соч 636 C-dur

Фрагмент урока с рекомендациями. Подготовка этюда к концертному исполнению. Предлагается игровой план: Пошаговый план занятия делится на этапы: используем методику «Догони меня!» и гамму C-dur

Этап 1: «Разминка-погоня» (гамма C-dur), играем гамму, постепенно сдвигаем темп. Цель: настроить руку на подвижность, отработать синхронность. Важно в процессе игры, чтобы учитель принимал активное участие, играл гамму legato в умеренном темпе (например,  $\text{♩}=80$ ), а ученик повторял в той же октаве.

Постепенно ускоряемся: каждый круг +5 ВРМ Фишки: меняем регистры (играем то высоко, то низко – как «эхо»). Соревнование: «Сможешь догнать мой максимум? Я играю до  $\text{♩}=120$ !». Ученик стремиться к этому результату.

Этап 2: «Этюд-эстафета» (по фразам) в основе - принцип: учитель играет фразу → ученик повторяет → с постепенным ускорением.

Шаг за шагом продвигаемся в разучивании текста:

3 этап: «Анализ ошибок». Рассмотрим, почему на 90 ВРМ получилось, а на 100 - нет?

Подключаем правую руку, но с (играем «в четыре руки»).

Задача заключается в том, чтобы усилить мотивацию концертного выступления в хорошем темпе

Возвращаемся к важности личного примера:

4 этап: «Вот моя запись этого этюда в 12 лет – правда не очень, но потом поймал кураж!».

5 этап: «Видео-челлендж»: сделать записать «до/после» за 3 недели – показать, как растёт скорость. Визуализация достижений, похвалить.

Игра вместо «зубрёжки»: метод исключает скуку. Чем раз от разу журить за невыученное задание, можно, превратив занятие в игру, добиться прекрасных результатов.

Перед концертом сказать ученику: «Это не этюд – это твой музыкальный спринт. Сегодня ты на 80, завтра – на 100, а через месяц – и я за тобой не успею!» Смещается акцент со страха перед концертом на спортивную игру. «В этот раз получилось на 80, а в следующий раз сыграю на 100»- говорит ученик. Цель достигнута. Созданы предпосылки для дальнейших технических решений.

# Дж. Мартини Гавот F-dur

6

## 3. ГАВОТ

Allegretto Д. МАТИНИ

7

8

## Фрагмент урока с рекомендациями

После определения формы и жанра произведения, технических моментов (расстановки пальцев), штрихов, что очень важно в барочной музыке, переходим к разучиванию «слоёв»: сначала только мелодию (спеть, потом сыграть). Потом только бас (чтобы слышать гармонию). Соединить очень медленно. Необходимо играть "в диалоге": учитель играет левой рукой, ученик – правой (и наоборот).

И наконец, подготовка к концерту: как "зажечь" желание выступить. На этот раз, чтобы избежать излишнего волнения перед выходом на сцену, реализуем следующую идею: переносим фокус ученика со «страшного концерта» на «теплый домашний праздник» – это психологически грамотный подход. И вот как это красиво оформляем в работе с учеником. Поскольку исполняется фортепианный дуэт, подача концепции такова: «Мы - придворный музыканты»

Можно использовать следующие фразы для вдохновения:

- «Представь – мы в 18 веке. Мы приглашены в богатый дом – там собрались близкие друзья семьи: все красиво одеты, они ждут, когда мы начнём играть, чтобы начать танцевать, заметь танцевать, а оценивать нас с тобой. Ты не на экзамене – ты создаёшь атмосферу радости!», Важно: поддержите перед его перед концертом и похвалите после, звучат аплодисменты гостей. «А давайте ещё сыграем, пусть все танцуют» - говорит ученик. Цель достигнута. Созданы предпосылки для дальнейшей концертной работы.

Анкета для детей на выявление предпочтений учеников, как им легче и комфортнее заниматься и выступать, сольно или в дуэте с педагогом

1. Любишь ли ты играть в ансамбле вообще и с педагогом в частности?
2. Перед концертом волнуешься больше, когда ты один или когда играешь с педагогом?
3. Как часто ты хотел бы выступать с педагогом?
  - а) Да. Больше, когда один
  - б) Одинаково
  - в) И так и так комфортно
4. Как относятся твои родители к совместным выступлениям с педагогом?
  - а) Очень нравится
  - б) Не могу сказать
  - в) Им всё равно
5. Чем по-твоему выступать лучше одному, возможностью больше проявить себя?
  - а) Да, конечно
  - б) вместе тоже хорошо
  - в) затрудняюсь
6. Если бы у тебя был выбор ты бы выступал один или в дуэте.
  - а) Да
  - б) Не всегда
  - в) Не люблю ансамбли
7. Ты можешь сказать какое выступление тебе заполнилось как самое успешное, оно было сольным или в дуэте?
  - а) В дуэте
  - б) И так и так бывало
  - в) Сольно получалось лучше

8. Считаешь ли ты педагога тем человеком, с которым ты хотел бы выходить на сцену?

- а) Да
- б) Не хочу
- в) Не могу сказать

9. Веришь ли ты, что выступление с педагогом будет всегда успешным?

- а) Да
- б) Не всегда
- в) Не знаю

10. Посоветуешь ли ты своим друзьям выступить со своим педагогом?

- а) Да, обязательно
- б) Мне всё равно
- в) Нет, не советую

11. Хотел бы сыграть в трио или в квартете?

- а) Да, это интересно
- б) Не знаю точно
- в) Нет, не хотел