

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РФ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное

учреждение высшего образования

**«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Педагогический институт им. В.Г. Белинского

Факультет педагогики,  
психологии и социальных наук

Кафедра «Музыка и методика  
преподавания музыки»

Направление подготовки 44.03.01 «Педагогическое образование»

Профиль «Музыка»

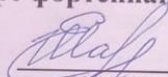
Форма обучения заочная

**БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

на тему

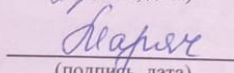
**Формирование исполнительской свободы  
у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ  
на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена**

Студент

  
(подпись, дата)

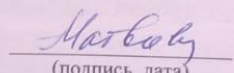
Шаврагина Елена  
Вячеславовна

Руководитель

  
(подпись, дата)

к.пед.н., ст. преподаватель  
Маряч А.Ю.

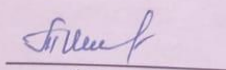
Нормоконтролёр

  
(подпись, дата)

к. искусствоведения,  
ст. преподаватель  
Матвеева И.А.

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от 28.05.24, № 10)

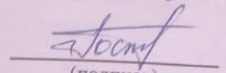
Заведующий кафедрой

  
(подпись)

к.п.н., доцент Шипилкина Т.А.

Работа защищена с отметкой отлично (протокол заседания ГЭК от 02.07.24 № 11)

Секретарь ГЭК

  
(подпись)

ассистент Гостяева О.А.

Пенза, 2024

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                                                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВВЕДЕНИЕ.....</b>                                                                                                                                                                                                      | <b>3</b>  |
| <b>ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ<br/>ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ У УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ<br/>ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ<br/>НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР Ф. ШОПЕНА .....</b>                   | <b>7</b>  |
| 1.1. Исторические традиции и современная практика формирования<br>исполнительской свободы в фортепианной педагогике .....                                                                                                 | 7         |
| 1.2. Психолого-педагогические условия формирования исполнительской<br>свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных<br>школ .....                                                                   | 17        |
| <b>ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО<br/>ФОРМИРОВАНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ У<br/>УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ ДЕТСКИХ<br/>МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ<br/>МИНИАТЮР Ф. ШОПЕНА .....</b> | <b>21</b> |
| 2.1. Педагогический анализ возможностей фортепианных миниатюр Ф.<br>Шопена в процессе формирования исполнительской свободы у учащихся<br>старших фортепианных классов детских музыкальных школ .....                      | 21        |
| 2.2. Ход и содержание опытно-экспериментальной работы по проблеме<br>исследования.....                                                                                                                                    | 33        |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....</b>                                                                                                                                                                                                    | <b>64</b> |
| <b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....</b>                                                                                                                                                                             | <b>67</b> |

## **ВВЕДЕНИЕ**

Фортепианная педагогика – одна из важнейших областей музыкального искусства, имеющая богатую историю. История преподавания фортепиано ведет многовековую историю поиска наиболее эффективных и действенных форм взаимоотношений педагога и учащегося, которые дают возможность более полному раскрытию творческого замысла композитора в изучаемом произведении, развитию творческих способностей учеников и, прежде всего, развитию и совершенствованию их исполнительских навыков.

Большое значение в фортепианной педагогике имеет развитие исполнительских навыков учащихся. Это является основой формирования первичных навыков, которые впоследствии определяют весь дальнейший путь развития исполнителя. При недостаточном уровне владения системой исполнительских навыков, невозможно развитие музыкальной компетентности учащихся, а, следовательно, и их музыкального образования в целом.

Данная работа посвящена обобщению основных методов и приёмов работы в классе фортепиано, направленных на формирование исполнительской свободы у учащихся, которые были разработаны известными отечественными педагогами-музыкантами. Она состоит из анализа способов организации и проведения занятий по игре на фортепиано с учащимися старших классов детских музыкальных школ, а также подбора репертуара, соответствующего их возрасту и техническим исполнительским возможностям.

В современном мире музыка является не только способом для того, чтобы исследовать различные оттенки эмоций и состояний человека, но и инструментом для постижения красоты и глубины человеческих отношений, а также их прекрасного в окружающей действительности.

В детских музыкальных школах на уроках по фортепиано учащиеся знакомятся с музыкальным искусством различных исторических стилей и направлений. В число этих направлений входит музыкальный романтизм. Уровень развития фортепианной педагогики значительно повысился во второй половине XIX века. Это связано с появлением Ф. Шопена – великого музыканта, который стал одним из основателей мирового пианизма. Музыка Ф. Шопена является мощным инструментом, который способствует развитию исполнительской свободы и творческого потенциала учащихся. Его фортепианные миниатюры будут интересны для исполнения учащимися старших фортепианных классов благодаря своей яркой выразительности и эмоциональности.

В связи с этим, актуальность темы исследования обусловлена не только высокой художественной и технической ценностью шопеновского фортепианного наследия, но и его высокой педагогической направленностью.

**Цель исследования:** определить теоретические и методические основы формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена.

**Объект исследования:** учебно-педагогический процесс на уроках фортепиано в детских музыкальных школах.

**Предмет исследования:** методы и приемы формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

**Гипотеза исследования:** процесс формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных

школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена будет эффективным при следующих педагогических условиях:

- осуществление целенаправленной и систематической работы педагога-музыканта;
- отбора произведений Ф. Шопена, способствующих эффективному процессу формирования исполнительской свободы у учащихся старших классов;
- использования комплекса специальных упражнений ведущих педагогов-музыкантов, направленных на формирование исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

В соответствии с целью и гипотезой исследования были определены следующие **задачи исследования:**

1. Изучить и проанализировать специальную литературу по проблеме исследования.
2. Проанализировать психолого-педагогические условия процесса формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена.
3. Подобрать наиболее яркие и характерные произведения композитора с целью выявления педагогических возможностей в развитии исполнительской свободы учащихся старших классов.
4. Осуществить опытно-экспериментальную работу и выполнить анализ полученных результатов опытно-экспериментальной работы и исследования в целом.

**Методологическую основу исследования** составили психолого-педагогические теории и положения в контексте выделенной проблемы. Основой стали труды, изучающие общедидактические принципы, обуславливающие цели, задачи и содержание обучения (Э.Б. Абдуллин, Ю.К. Бабанский, И.Я. Лернер, Б.Т. Лихачев, М.Н. Скаткин и др.); базовые

положения теории и методики обучения игре на фортепиано, содержащиеся в работах А.Д. Алексеева, Л.А. Баренбойма, Н.И. Голубовской, Г.М. Когана, А.В. Малинковской, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, Г.М. Цыпина и др.; исследования проблем музыкального стиля (М.К. Михайлов, Е.В. Назайкинский, С.С. Скребков и др.), работы, освещающие стиль эпохи романтизма, его характерные особенности, систему его стилевых признаков (В. Ванслов, А.И. Демченко, М.С. Друскин, Д.В. Житомирский, К.В. Зенкин, В.Д. Конен, Ю.Н. Хохлов и др.), труды, посвященные исполнительскому стилю (А.А. Кандинский-Рыбников, А.И. Николаева, Д.А. Рабинович и др.); монографические исследования жизни и творческого наследия Ф. Шопена, особенностей его стиля и его педагогической системы (Ф. Лист, И.С. Бэлза, Ю.А. Кремлев, Л.А. Мазель, А. Корто, Я.И. Мильштейн, В.А. Николаев и др.).

Психолого-педагогической основой исследования послужили работы в контексте развития формирования исполнительских навыков А.Д. Алексеева, А.Д. Артоболевской, Л.А. Баренбойма, Ф.Д. Брянской, Е.Ф. Гнесиной, Г.М. Когана, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, О.Л. Черникова; исследования по вопросам обучения детей в классе фортепиано детских музыкальных школ Л.А. Баренбойма, Б.Е. Милича, С.И. Савшинского, Т.Б. Юдовиной-Гальпериной и др.; труды, раскрывающие методические рекомендации по формированию исполнительских навыков Б.В. Асафьева, Л.А. Баренбойма, Ф.Д. Брянской, Е.Ф. Гнесиной, К.А. Мартинсена, С.Л. Рубенштейна др.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы исследования:** теоретические методы (изучение и анализ психолого-педагогической и методической литературы по теме исследования); эмпирические методы (педагогическое наблюдение, беседа, анкетирование, тестирование, анализ и обработка полученных результатов, обобщение педагогического опыта, направленного на формирование исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ).

**База опытно-экспериментальной работы:** МБУ ДО ДШИ Мокшанского района.

Структура работы состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников, приложения.

## **ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ У УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР Ф. ШОПЕНА**

### **1.1. Исторические традиции и современная практика формирования исполнительской свободы в фортепианной педагогике**

В отечественном музыкальном образовании фортепианная педагогика занимает одно из лидирующих мест. Являясь важным компонентом профессионального музыкального образования, фортепианная педагогика направлена на формирование целостной личности учащегося через художественное воздействие фортепианной музыки, развитие эмоциональной сферы молодых музыкантов через приобщение к фортепианному искусству, обогащение его духовного и личностного опыта.

Музыкальная педагогика всегда уделяла большое внимание вопросам развития фортепианной техники у учеников-пианистов, а также формированию необходимых инструментов для «воплощения» и воспитания свободы пианистических движений. «Свободу игрового аппарата» можно назвать одним из условий, которые формируют двигательную технику. При этом следует подчеркнуть, что свобода (не напряженность) является ключевым понятием в любой деятельности музыканта, направленной на его техническое совершенствование. Имеется в виду, что свобода, которая внутренне ощущается, как легкость и управляемость игры, является

предпосылкой для осуществления ловких, сильных и стремительных действий. Она представляется в виде легкости, непринужденности, пластичности, естественности и выразительности движений, которые ассоциируются с высоким качеством звучания. В основе свободы музыканта лежит способность решать технические и художественные задачи музыкального произведения. Выражение свободы музыканта является внутренним состоянием, но при этом и внешне она проявляется достаточно ярко. «Если ваша игра выглядит хорошо, то, вероятно, она и звучит хорошо» [36].

Научные аспекты формирования исполнительской свободы учащихся старших фортепианных классов музыкальных школ должны рассматриваться в контексте общего направления развития техники пианиста, а также учитывая их возрастные особенности.

С целью решения данной проблемы в отечественной и зарубежной науке были разработаны и внедрены различные теоретические концепции и практические подходы. В различных областях искусства существуют различные авторские методики, которые направлены на развитие психомоторных способностей у человека. Их изучение и рациональное применение может принести пользу музыкантам. К таким методикам относится система тренингов актерского мастерства К.С. Станиславского [64]; комплекс упражнений по воспитанию пианистических навыков и лечению профессиональных заболеваний музыкантов [77]; система упражнений за роялем и без рояля [19] и др.

В этих методиках акцент делается на том, что излишнее физическое напряжение может привести к блокированию деятельности, активности и напряжения мышц. Это напрямую влияет на психическое состояние человека. Именно в мышечных судорогах и телесных зажимах К.С. Станиславский видел главную опасность для творческого процесса. «Когда они создаются в голосовом органе, - писал Станиславский, - люди с прекрасным от рождения звуком начинают сипеть, хрипеть или доходят до

потери способности говорить. Когда зажим утверждается в ногах, актер ходит точно паралитик, когда зажим в руках - руки коченеют, превращаются в палки и поднимаются точно шлагбаумы. Такие же зажимы, со всеми их последствиями, бывают в спинном хребте, в шее, в плечах» [64].

Именно такой способ, благодаря которому происходит активизации мышечного тонуса, был использован пианисткой и педагогом А.А. Шмидт-Шкловской для предупреждения и лечения ряда заболеваний у пианистов. А.А. Шмидт-Шкловская, в отличие многих других врачей, которые начинают лечение профессиональных заболеваний с расслабления мышц, процесс лечения начинала с организации рабочего тонуса и активизации всего мышечного аппарата. Для того, чтобы развить общую ловкость тела и повысить эффективность работы за инструментом, она рекомендовала ученикам выполнять гимнастику [77].

На сегодняшний день проблема недостаточного развития технических навыков, напряженности и скованности движений у учащихся-пианистов в детских музыкальных школах является одной из самых актуальных проблем в области фортепианной педагогики.

Описания состояния «свободы», встречающиеся в методической литературе, не всегда помогают педагогам в практической работе. Имеется много противоречивых мнений о значении слова «свобода», имеющие разный смысл и различные толкования. Также встречаются ошибочные представления о значении этого понятия, что может негативно сказаться на профессиональной деятельности педагогов.

На протяжении многих веков вопрос о свободе пианистического аппарата рассматривался педагогами-музыкантами и исполнителями.

Во многих старинных пособиях для обучения игры на клавишных инструментах помимо основных приемов игры упоминалось также и то, как нужно правильно держать руки во время игры. В области клавирной педагогики не было обозначено четкой проблемы, которая затрагивала бы свободу игрового аппарата в целом.

Существенное внимание к вопросу о свободе было уделено К. Черни, Ф. Шопеном, Ф. Листом, З. Тальбергом, они ассоциировали «свободу» с отсутствием напряженности игрового аппарата. В то время вопросы свободы игрового аппарата не рассматривались отдельно и часто обсуждались в контексте других вопросов, связанных с обучением игре на фортепиано.

Обратимся к опыту лучших педагогов-пианистов, являющихся ценным источником для анализа данного вопроса. Так, например, выдающийся педагог Г.Г. Нейгауз, объясняя состояние «свободы», говорил о том, что желаемый процесс движения должен обладать следующими характеристиками: «гибкость, упругость, свобода». «Я пытался иногда всевозможными метафорами, образами и сравнениями помочь играющему понятий и ощутить, что такое свобода. Я сравнивал всю руку от плеча до кончиков пальцев с висячего моста, один конец которого закреплен в плечевом суставе, а другой - в пальце на клавиатуре» [47].

Развитие техники невозможно без психофизической свободы, «и в связи с этим - чувства максимального удобства, уверенности в действиях на клавиатуре». Однако, «удобство и свободу понимать буквально нельзя хотя бы потому, что абсолютной свободы во время игры на рояле нет, и не может быть: всякое движение влечет за собой напряжение тех или иных мышц, а полная свобода может быть лишь при отсутствии движения, т. е. при полном покое» [51, с. 71-80.]

Исходя из этого, полная свобода является, своего рода, денервацией. Обратив внимание на то, что в игре не существует абсолютной свободы, Л. Оборин решил абстрагироваться от данного понимания и сосредоточиться исключительно на игровой практике. Он писал о том, что если в игре невозможно достичь полной свободы, то следует ввести термин «частичная свобода» в инструментальном исполнении. «Не заключается ли так называемое свободное ощущение в том, что в работу по возможности включаются нужные мышцы, и не зиждется ли вся фортепианная игра на попеременных и быстрых напряжениях и освобождении мышц» [51, с. 71-80.].

Попытку разъяснения значения термина «свободная рука» предпринял С.И. Савшинский. Свобода ассоциируется с конкретным мышечным чувством, которое он считает важным для дальнейшего развития музыканта. Он убежден, что освоив это чувство, каждый пианист сможет использовать его в дальнейшей работе. И все же, С.И. Савшинский не был уверен в том, что он чувствует свободу полностью. Согласно распространенному мнению, перед тем, как приступить к выполнению какого-либо действия, следует провести настройку мышечного тонуса, это подготовит организм к предстоящему движению.

Аналогичная концепция определения понятия «свободы» была предложена А. Бирмак. Она не считает освобождение полным расслаблением. Но при этом, она предостерегает о том, что освобождение не следует понимать, как полное расслабление. «Освобождение движения пианиста не как частичное, изолированное, а как организованная координация соответствующих нервно-мышечных функций организма. В том заключается организованная координированная свобода музыканта-исполнителя. Такая свобода, обусловленная сменой нагрузки и разгрузки, напряжения и освобождения в пианистическом аппарате, не только ощущается самим исполнителем, но и внешне проявляется в его движениях» [12].

В теории исполнительства термин «свобода» широко применяется, охватывая собой различные смыслы и оттенки содержания, в зависимости от индивидуальных представлений каждого музыканта.

Свобода исполнительства напрямую зависит от сформированного технического аппарата музыканта. Понятие «музыкально-исполнительская техника» представляет собой совокупность трех взаимосвязанных начал: интеллектуального (музыкального мышления), музыкального слуха и моторно-двигательного, что является возможным только в случае строгого следования двигательным функциям рук основным физиологическим и психологическим законам функционирования организма. Следовательно,

управление техническим аппаратом возможно лишь на основе того, что будет достигнута максимальная двигательная свобода. В тоже время, двигательная свобода и даже скорость пальцев рук не являются абсолютными показателями технического мастерства. Они лишь являются одной из основ развития способностей в более широком смысле этого слова. Важные качества во время исполнения, которыми обладает учащийся, могут лишь показать его технические способности.

Важным аспектом является создание органической взаимосвязи между моторно-двигательной, эмоционально-слуховой и интеллектуальной сферами.

Наиболее распространенные пианистические недостатки сводятся к следующему: зажатость или вялость игрового аппарата.

Чаще всего, **зжатость** охватывает все мышцы руки. Однако, она может быть и не полной (например, частичная зажатость пальцев). В пальцах проявляется жесткость и однообразие, а также отсутствие способности к игре на легато. К внешним проявлениям зажатости относят отсутствие четкого разделения движений в руках и локтях, фиксирование запястья с постоянной формой и отсутствие гибкости. Кисть выглядит как будто сведенная судорогой или же она не имеет никакой активности. Иногда пианист играет исключительно от локтя, будто его кисть и предплечье заключены в металлический панцирь. Зжатость в большинстве случаев прививается с детства: например, необходимость держать кисти рук вместе и при этом не отклоняться от прямой линии, или же придавать кистям неизменную округлую форму. Нарочитое отклонение локтей от тела также является вредным, как и его прижатие к корпусу - возникает статическое напряжение. Чем выше расположить локоть, тем лучше, так как это позволит обеспечить правильное исходное положение и свободу движений. На данном этапе необходимо воспользоваться некоторыми приемами, которые помогут ощутить мышечную расслабленность. Это первое из ощущений, которое необходимо для создания пианистической базы.

**Вялость** является следствием отсутствием воли у мышц и их инертности. Иногда наблюдается сочетание вялости кистей и пальцев рук с сильной зажатостью плеча, в результате чего возникает необходимость в снятии опоры с клавиатуры. Вялые кисти не имеют возможности эффективно тянуться, в результате чего они безвольно падают. В результате такой игры происходит «шлепанье» и обеззвучивание. Встречаются такие ученики, которые не проявляют инициативы и часто бывают флегматичны. Они имеют склонность к вялости в руках и пальцах рук, что является следствием неправильного пианистического воспитания. На запястьях рук недостаточно развиты межкостные мышцы, что является причиной отсутствия возможности для их активной работы.

Следует помнить о том, что зажимы могут возникать по разным причинам. В процессе игры происходит сильное напряжение плеча, локтя и кисти рук, поэтому задача педагога заключается в том, чтобы помочь учащимся избавиться от этого напряжения. В процессе игры на фортепиано необходимо соблюдать осторожность в использовании преувеличенных движений пальцами. Как показывает практика, некоторые выдающиеся пианисты не допускают более чем на дюйм поднятия над клавиатурой. Существует риск чрезмерного давления пальцев на клавиатуру, что может привести к нарушению легкости и свободы игрового аппарата.

Существует множество «сопутствующих» напряжений, которые могут возникнуть в мышцах, которые не участвуют в игровых действиях ученика. Это может быть мускулатура лица, шеи, спины и т.д. Подобную ситуацию можно легко наблюдать у неопытных учеников, чьи пальцы остаются «согнутыми» даже после исполнения определенных пассажей, аккордовых последовательностей и т.д. В процессе исполнения у учащихся сожжет возникать ряд напряжений, которые они не могут контролировать. Это могут быть напряжения перед трудным эпизодом в технически сложном месте, например, перед скачком на клавиатуре [36].

Согласно исследованиям, свобода является осознанной потребностью. И так, как уверенность является фундаментальной предпосылкой свободы, то необходимо упорно и настойчиво стремиться к ее достижению.

Свобода движений важна в качестве вспомогательного средства, которое может помочь в достижении поставленной цели. Движение рук пианиста должно быть естественным и непринужденным. Также необходимо, чтобы учащиеся находили нужные клавиши в нужное время и извлекали из рояля нужный звук. Движение рук пианиста должно быть естественным и непринужденным. Существует мнение о том, что движение должно быть не только свободным, но и целесообразным. Именно в этом и заключается творческая задача педагога-пианиста – найти наиболее подходящее решение для каждого конкретного случая, и затем воплотить его в жизнь. Исполнительская деятельность музыканта является основой для успешного осуществления образовательной, творческой и преподавательской деятельности.

Свободная техника игры пианиста включает в себя умение правильно и удобно располагать руки, умение правильно ставить звук и двигать для этого руками (от плеча до пальцев); концентрацию рук, готовность «брать» ноты и различные комбинации нот, координацию правой и левой рук, правильное движение рук по клавиатуре, экономичность движений и гибкость всей руки, самостоятельность пальцев, способность следовать правилам звукоизвлечения (*non legato*, *legato*, *staccato*, *portamento* и т.д.), правильная аппликатура и педализация.

Техника пианиста состоит из нескольких компонентов. Она включает в себя совокупность виртуозных и исполнительских способностей учащегося. При грамотном использовании всех компонентов учащийся-пианист может совершенствовать свое мастерство, одновременно с этим происходит и формирование его исполнительской свободы.

Процесс формирования исполнительской свободы учащегося-музыканта является таким же художественным действием, как и процесс

исполнения. В основе формирования первичных исполнительских навыков лежит то, что является основной для дальнейшего развития. Обладать знаниями и навыками - это значит, в первую очередь, донести до слушателя смысл произведения, сделать его понятным и доступным благодаря логической структуре, максимально осмысленным и ясным. Основополагающими факторами, способствующими успешному освоению умений и навыков, являются последовательность и завершенность на каждом этапе обучения.

Возможность свободного исполнения учащимися музыкальных произведений на фортепиано предполагает:

1. Правильную посадку за инструментом и правильную постановку рук на клавиатуре, которые будут удобны для игры.
2. Умение правильно извлекать звук и применять при этом движение рук (от плеча до пальцев) – это два основных правила, которые помогают для правильного звукоизвлечения.
3. Концентрация и собранность руки, готовность к извлечению определенного звука или сочетания звуков; координация рук между собой.
4. Правильный перенос рук по клавиатуре.
5. Пластичность и экономичность движений рук, а также независимость пальцев – это ключевые факторы, которые способствуют независимости и пластичности всей руки.
6. Точное соблюдение всей правил в области звуковедения (легато, стаккато, портаменто и т.п.), а также штрихов, лиг и т.п.
7. Правильная и точная аппликатура.
8. Владение техникой художественной педализации [21, с. 23].

Все эти умения и навыки в отдельности и в сочетании направлены на формирование исполнительской свободы учащихся.

Перечислим педагогические условия, способствующие формированию исполнительской свободы у учащихся фортепианных классов детских музыкальных школ.

Слово «свобода» имеет отношение к активности, готовности, гибкости, но оно не подразумевает бесконтрольное расслабление мышц. В последнее время все чаще учителя в обучении прибегают к тому, что ученики на основе интуиции самостоятельно смогут почувствовать те или иные ощущения, что по сути без участия сознания приведет к прогрессу в техническом отношении. Нужно помнить, что одно неправильное положение рук или же осанка, которые не осознаются воспитанником и являются следствием его неосознанного поведения, может привести к чрезмерному перенапряжению и в последствии даже к серьезным заболеваниям. Важнейшей задачей учителя является то, чтобы максимально бережно и внимательно развивать исполнительские возможности аппарата ученика, научить его чувствовать движение рук и пальцев в пространстве, а также научиться взаимодействовать с инструментом.

Формирование техники и исполнительской свободы - единый процесс развития пианиста, где все составляющие профессионального мастерства неотделимы друг от друга. При недостаточном внимании к какой-то из сторон обучения, можно обнаружить недостатки в виде его ограниченности и скованности. Также это может привести к так называемой «немузыкальности», которая включает в себя недостатки и в звуковой области.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод о том, что основной задачей формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ является обеспечение определенных условий, которые будут направлены на готовность технического аппарата решать различные музыкально-художественные задачи.

## **1.2. Психолого-педагогические условия формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ**

Важным компонентом музыкального образования является творческое взаимодействие педагога и учащегося в классе фортепиано. Выбор уровня сложности музыкального материала и его объема зависит от возраста, психологических особенностей и степени развития ученика, а также от его готовности к обучению. В основе идеи о сотрудничестве в педагогической деятельности лежит личностно-ориентированный фактор, который способствует развитию индивидуальности и неповторимости личности, а также нравственных и творческих способностей учащихся. Данное обстоятельство оказывает влияние на повышение качества как музыкального образования в целом, так и исполнительской деятельности.

В процессе формирования исполнительской свободы у учащихся необходимо учитывать их заинтересованность в исполнении музыкального произведения, умение понимать особенности нотного материала и его технические особенности, а также обладать хорошими навыками технического исполнения нотного текста.

С учетом возраста учащихся, необходимо формировать их исполнительскую свободу. Различные методы и приемы обучения для каждого возраста имеют свои особенности. Только с учетом возрастных особенностей учащихся возможно грамотно и эффективно передать свои знания и навыки учащемуся, а также помочь ему в совершенствовании его знаний и умений. С учетом возрастных особенностей учащихся педагог может правильно распределять нагрузку и использовать различные методы на уроке с целью получения максимального результата.

Учащиеся старших классов детских музыкальных школ чаще всего – это подростки от 11 до 16 лет. В этот период происходит переход от детства к взрослению, то есть это время можно назвать переходным возрастом. При

этом он еще и характеризуется как «трудный», «критический». Эти определения дают понять сложность того процесса, в котором развивается человек в данный период его развития [14, с. 98]. М.В. Ермолаева утверждает, что возраст не является абсолютной величиной. В зависимости от социальных и экономических условий границы возраста могут быть размыты, а также зависеть от особенностей развития личности [27, с. 22].

Для учащихся старших классов детских музыкальных школ характерно активное проявление личностного начала, стремление к поиску и познанию новых возможностей, осознаний своего места в мире и способности переживать эмоции. По мнению Л.С. Выготского, культура и психическое развитие ребенка взаимосвязаны: «по содержанию процесс культурного развития может быть охарактеризован, как развитие личности и мировоззрения ребенка» [16, с. 215]. Л.С. Выготский писал: «...эмоции не менее важный агент, чем мысль» [16]. Он акцентирует внимание на важности изучения личности ребенка в его взаимодействии с окружающим миром, а также подчеркивает влияние эмоций во всех сферах деятельности.

Весьма привлекательной для подростков является музыка польского композитора Ф. Шопена. Сфера образом его фортепианных произведений имеет лирическое направление, а сами произведения относятся к периоду романтизма. Для того, что исполнять фортепианные произведения Ф. Шопена, учащимся старших классов необходимо проявлять эмоциональное отношение к произведению, контролировать свои действия и использовать предслышание (работу внутреннего слуха), без которого невозможно их исполнять.

Работа над фортепианными миниатюрами Ф. Шопена в старших классах ставит задачи более высокого уровня: выбор приемов звукоизвлечения, слуховой контроль, выразительность и гибкость, навыки педализации, понимание образа музыкального произведения, умение вслушиваться в процессе исполнения, эмоциональное отношение к произведению, сопереживание, состояние эмпатии – все эти составляющие

являются компонентами исполнительской свободы учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

Увлечения подростков, которые касаются не только учебного процесса, но и сферы их познавательных интересов выходят за пределы школьной программы и становятся формой творческой деятельности, направленной на поиск и приобретение новых знаний, а также развитие полезных умений и навыков. У них появляются новые увлечения и книги, которые могут удовлетворить их интеллектуальные запросы.

По словам Б.Е. Милича, ученик в этом возрасте все более углубляется в изучение музыки и его стремление к ее изучению и познанию постоянно возрастает. В процессе обучения в классе фортепиано он начинает больше внимания уделять музыкальной жизни своих товарищей, а также старается внимательнее слушать советы и указания преподавателя на уроках [43, с. 113]. Основной целью ознакомления учащихся с лучшими образцами музыкального творчества Ф. Шопена является формирование у них идеалов и нравственных качеств, которые являются основой для формирования музыкального вкуса.

Во время занятий в классе фортепиано, когда происходит процесс формирования исполнительской свободы у старших школьников, задействуются все виды мышления. Интерпретация – это вид творческого процесса, в котором задействованы обе психологические сферы. Так, обнаруживая принадлежность определенного музыкального произведения к определенной исторической эпохе и стилистике, музыкальной форме и жанру, учащийся сможет использовать полученные знания при разучивании других музыкальных произведений других композиторов, которые имеют схожие черты. Можно согласиться с М.Д. Корноуховым, который утверждал, что полученные в процессе развития способности к обобщениям знания могут быть полезны в качестве учебного материала, так как основаны на самостоятельном анализе [31, с. 216-223].

Наблюдательность подростков в период взросления все еще избирательна. С помощью интереса к музыкальному материалу учащийся может повысить свою концентрацию на изучении произведения. Но, в то же время, подростки часто отвлекаются на посторонние предметы при прослушивании музыки, которая кажется им скучной и непонятной. И, чем старше он становится, тем сильнее его работа контролируется вниманием.

В этом возрасте происходит активное развитие памяти, которая включает в себя различные виды. Так, например, логическая, произвольная и опосредованная память получают высокий уровень развития [48, с. 119]. Это способствует увеличению объема памяти и скорости запоминания. При этом учащийся может изучать нотный текст, одновременно удерживая в памяти большое количество информации.

В процессе индивидуального обучения в фортепианном классе педагог должен учитывать психологические особенности каждого ученика, что позволит ему эффективно решать задачи по формированию исполнительской свободы и стимулированию интереса к исполнительской деятельности у учащихся старших классов.

## **ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ СВОБОДЫ У УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР Ф. ШОПЕНА**

### **2.1. Педагогический анализ возможностей фортепианных миниатюр Ф. Шопена в процессе формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ**

Преподаватели детских музыкальных школ, работающие в классе фортепиано, знакомят учеников с произведениями различных музыкальных стилей и направлений. Их число входит и Ф. Шопен, который является ярким представителем музыкального романтизма в польской национальной музыке.

Приступая к изучению сочинений Ф. Шопена с учащимися старших классов, необходимо понимать, что в них композитор ставит перед исполнителем много технических и художественных задач. Для решения этих трудностей следует обратиться, прежде всего, к рекомендациям самого автора. В своей теоретической работе – «Фортепианная метода» (*Une Methode de Piano*) Ф. Шопен дает много ценных инструктивных указаний для учеников, сопровождая эти указания исполнительскими комментариями.

Фридерик Шопен (1810-1849) был одним из тех композиторов, творчество которого стало кульминацией музыкального романтизма. Ф. Шопен был назван А.Г. Рубинштейном «Душою фортепиано»: «...бард, рапсод, дух, душа этого инструмента – это Шопен, - говорит Рубинштейн. – Фортепиано ли вдохнуло ему то, что он писал для него, или он вдохновил свои клавиши, не знаю, но только полнейшее поглощение одного другим могло вызвать такие создания» [55, с. 95].

В одной из своих статей В.Г. Белинский писал: «...поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории...» [10, с. 485]. В полной мере эти слова можно отнести к Ф. Шопену. В действительности его мысли и чувства глубоко укоренились в истории и общественном мнении, которые были неотъемлемой частью жизни на территории родной страны.

В своих сочинениях Ф. Шопен часто говорит о себе самом. «Он поляк и писал субъективно, - сказал А. Рубинштейн, - но его субъектом был весь народ, который и поет его музыкой» [55, с. 485]. В действительности, Ф. Шопен был вдохновлен мыслями о Родине и картинами польской жизни, которые помогали ему поднять личные переживания до уровня общественного. Одно из самых трагических творений композитора – прелюдия а-молл, она наполнена безысходной печалью. «Здесь вся: ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечность, рыцарственный гордый характер страны, ее думы и песни. Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов и интонаций видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа, через прекрасное гармоническое восполнение мелодий раскрывается их духовный смысл и сердечность. Здесь трепет пульса самого композитора, в его биениях проходит жизнь» [3, с. 320].

В творчестве Ф. Шопена можно найти различные выражения польской души. Его музыка полна героических моментов и возвышенного величия. В трагических эпизодах музыки Ф. Шопена мы можем услышать боль и отчаяние сильного человека. Она вызывает не печаль, а желание жить, чувство гордости за человечество и надежду на лучшее будущее. Ф. Шопен был глубоко народным композитором, его искусство было проникнуто духом эпохи и гуманистическими ценностями. Его произведения вдохновлялись передовыми идеями того времени, в котором он жил и творил.

Ф. Шопен был одним из величайших пианистов своего времени, а также одним из самых талантливых исполнителей. Одновременно с творчеством Ф. Листа он создал новое направление в развитии фортепианной игры, которое обогатило ее новым содержанием и новыми средствами выразительности. Об особенностях его уникальной манеры игры говорили современники Ф. Шопена. Его игра обладала огромной эмоциональной насыщенностью и высокой поэтичностью. «Слушая Ф. Шопена, - говорит Гейне, - я полностью забываю о мастерстве его игры и погружаюсь в нежную глубину его музыки, в горестные порождения его творчества, столь же нежные, как и глубокие. Шопен - великий, гениальный композитор, которого надо ставить рядом с В. Моцартом, Л. Бетховеном» [52, с. 419].

Миниатюра в творчестве Ф. Шопена является одним из самых выразительных жанров, которые наиболее точно отображает особенности романтизма: лиризация творческого мышления, объективация художественного восприятия и субъективизм в отношении к миру искусства. Именно поэтому фортепианная миниатюра Ф. Шопена, будучи в своей основе романтической музыкой, передает в себе основные черты этого стиля в музыке, а, следовательно, «является неким узловым моментом, заостряющим многие тенденции времени» [61].

Ф. Шопен создал большое количество музыкальных фортепианных миниатюр, которые отличаются разнообразием жанров. Среди всех танцевальных жанров, вальсы, польки и мазурки занимают особое место. сфера образов в миниатюрах не содержит острых эмоциональных контрастов, напряженных ситуаций, бурного веселья или, наоборот, спокойных и умиротворенных состояний. Миниатюры полны радостью и теплотой, а их образы передают безмятежность, умиротворение и раздумье [28].

Ф. Шопен использовал в своих фортепианных миниатюрах различные технические приемы, которые были подчинены художественной концепции произведения. В то же время техника применялась во всех смыслах этого

слова. Основной акцент в фортепианной фактуре сделан на аккордовых и октавных последовательностях, а также интервалы терций и секст между двумя руками и октавами. Данная фактура является достаточно трудной в исполнении. Для того, чтобы правильно исполнять все музыкальные элементы, необходимо обладать выразительностью и способностью к мелодическому мышлению, а также умением использовать небольшие агогические отклонения.

Задачи, которые решает фортепианная музыка Ф. Шопена, являются высшей оценкой мастерства музыканта. зачастую, сложность заключается в том, чтобы понять и принять простоту и искренность лирических фортепианных миниатюр. Многие учащиеся используют в своих пьесах слишком сентиментальные интонации, а также большое количество педализации. Это может говорить о том, что они не имеют должного контроля над слухом и исполнительскими навыками. Ф Шопен считал, что для того, чтобы играть его фортепианные миниатюры, важна простота и четкое исполнение нотного текста.

Наиболее значимыми достижениями в области развития малых форм являются: 58 мазурок, 16 полонезов, 21 ноктюрн, 24 прелюдии, 27 этюдов. По сути, крупные произведения Ф. Шопена – это не столько музыкальные произведения, сколько психологические пьесы с яркими и выразительными образами, которые подчиняются исключительно музыке, а не имеют литературных предпосылок. И, хотя он категорически отвергал любые комментарии, которые пытались придать смысл его произведениям, он допускал возможность того, что вдохновлялись они произведениями А. Мицкевича.

Произведения Ф. Шопена имеют огромное значение в формировании исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ. Ключевым фактором является то, что его фортепианные миниатюры имеют не только прекрасное художественное содержание, но и неисчерпаемое количество эмоций. Эту прекрасную

музыку можно и нужно изучать в старших фортепианных классах детских музыкальных школ. Она может помочь развить эмоциональную отзывчивость, сердечность и понимание особенностей его фортепианного стиля, приобрести большое количество технических навыков, и тем самым сформировать исполнительскую свободу у учащихся.

Изучение фортепианных миниатюр Ф. Шопена в старших фортепианных классах музыкальных школ могут значительно повысить эффективность всего процесса обучения игре на фортепиано и сформировать исполнительскую свободу у учащихся, так как его сочинения являются отражением методических принципов композитора.

Основополагающие принципы в области фортепианной педагогики Ф. Шопена можно условно разделить на два уровня:

1. Творческое начало в приоритете по отношению к технической стороне дела, рациональный подход к занятиям, индивидуальный подход к каждому ученику.

2. Техника игры на фортепиано, которая включает в себя: естественное положение рук на клавиатуре, подбор естественной аппликатуры, особую технологию извлечения звука, педализацию и ритмическую организацию.

Определить художественный образ, главную мысль, идею музыкального произведения, определить его структуру является первым шагом в освоении произведения в системе Ф. Шопена. Однако, Ф. Шопен всегда старался использовать воображение своего ученика, стимулировать его к реализации собственных идей и способностей. «Играйте так, как вы это чувствуете» - вот основной принцип исполнения, который был сформулирован Ф. Шопеном. Это являлось важнейшим условием для дальнейшего развития музыкальности учащихся и формированием их творческих способностей. Кроме того, Ф. Шопен старался сделать все возможное для того, чтобы обеспечить сохранность и развитие самостоятельности и творческого потенциала учащегося [45].

Особенностью школы Ф. Шопена является то, что в действительности она стала первой подлинно фортепианной методикой. В фортепианной педагогике Ф. Шопена особое внимание уделяется использованию разнообразных средств выразительности, которые учитывают особенности структуры произведения. В этом заключается и важное отличие от фортепианных учебников Ф. Шопена. Это связано с тем, что дидактические книги того времени во многом опирались на традиции клавирной игры, которая была обусловлена использованием приемов и средств, менее приспособленных к новому инструменту – фортепиано, и потому менее эффективных в новых условиях (по сравнению с установками Ф. Шопена).

Использование аппликатурных приемов Ф. Шопена в виде подкладывания и перекладывания пальцев, скольжения, беззвучной подмены, и, особенно, расположение пятого и первого пальцев на черных клавишах, вызывало критику со стороны его пианистов-современников, которые придерживались традиционных на тот момент принципов, которые использовались в период клавессинизма. В то же время, практика показала, что аппликатурный принцип, который был предложен Ф. Шопеном в фортепианном исполнительстве, оказался эффективным.

Рассмотрим основные средства музыкальной выразительности в фортепианных миниатюрах Ф. Шопена.

**Мелодия.** Музыка Ф. Шопена – это поэзия, которая лирична и наполнена звуками. Для каждого из его произведений характерна своя неповторимая, богатая, разнообразная и выразительная мелодия. Огромное количество звуков, которые имеют необычную певучесть и мелодичность указывают на то, что они объединяются с лирическим звучанием славянского мелоса и итальянской школой *bel canto*. Огромная любовь к пению, которая наблюдалась у Ф. Шопена с детства, оказала огромное влияние на красоту его музыкальных произведений, имеющих плавный и мелодичный характер.

Богатая орнаментика является отличительной чертой мелодики Ф. Шопена. Мелкие или обычные ноты всегда имеют мелодическое значение в

его сочинениях. Эту музыку отличает обилие мелодий разного типа: нежных, грациозных и даже драматических. Приемы, используемые Ф. Шопеном в различных орнаментальных композициях, охватывают все виды пассажей и форшлагов.

Фактура музыки насыщена певучестью, а ней нет пустых фрагментов, а иногда и трудно отличить мелодию от пассажа. В творчестве Ф. Шопена можно найти использование приема полимелодизма, при котором мелодия соединяется движением фигуры. Это дань уважения Ф. Шопена к полифоническому искусству И.С. Баха.

**Ритм.** Композитор не любил однообразные ритмы. При этом, если один из голосов имел однообразную ритмическую структуру, то другой мог компенсировать его своим разнообразием. Среди многочисленных музыкальных сочинений, созданных Ф. Шопеном, можно найти синкопы, акценты на слабых долях такта, а также различные отклонения от основного ритма произведения. В наиболее яркой степени свойства ритма Ф. Шопена были показаны в мазурках, где композитор использовал характерные особенности польской танцевальной культуры. Мазурки, который имеют свой характерный ритм, не всегда легко сыграть. Для этого необходимо иметь музыкальное чутье и интуицию. В случае, когда речь идет о правильном ритмическом исполнении произведений Ф. Шопена, имеет место быть не столько точное воспроизведение длительностей нот, сколько передача определенного образа, который является характерным для данного произведения.

В основе этого удивительного, ни с чем не сравнимого ритма лежит то самое самобытное, ни с кем не сравнимое *rubato*, которое так любил Ф. Шопен, и которому он учил своих учеников – частые еле уловимые отклонения от основного темпа. Ф. Шопен говорил: «Левая рука – капельмейстер, дирижер, не имеющий права отходить от взятого темпа, тогда как правая рука свободно отклоняется от него» [78].

Именно на примере изучения мазурок педагог сможет лучше всего объяснить эту особенность учащимся. Рассказать о том, что такое танцевальный жанр – мазурка. Увлекательное, но при этом не поддающееся четкому ритму движение – *tempo rubato*. С помощью изгибов и узоров мелодической линии можно передать суть мелодии. Навыки контраста, переключения динамических градаций *pp*, *p* и *mf* требуют хорошего чувства ритма.

**Динамика.** Искусство интерпретации музыки Ф. Шопена включает в себя множество разнообразных динамических оттенков: от самого нежного фортепианного пиано до фортиссимо. К сожалению, некоторые исполнители, чаще всего это молодые люди, увлекающиеся слишком громким звучанием при исполнении произведений Ф. Шопена, делают их слишком громкими.

По словам самого Ф. Шопена, он не любил громкую музыку. Он сочинял и исполнял свои музыкальные произведения. По словам его современников, он обладал способностью передавать тончайшие оттенки эмоций. Его стиль был очень изысканным, он избегал излишней акцентировки и использовал изящные способы передачи звука.

Шопеновская динамика представляет собой звуковую дифференциацию от двух пиано до двух форте. Благодаря тому, что он исполнял музыку, которая звучала на грани слышимости, его форте было легко и просто в исполнении. В момент игры на пианиссимо, композитор мог различать оттенки звучания и не смешивать их.

**Педализация.** Ф. Шопен обладал секретом использования педали. Воспоминания современников о его исполнении говорят о том, что его игра обладала изящной и тонкой педализацией.

В сочинениях Ф. Шопена можно найти элементы, которые являются основой для техники педализации: гармония и басы, являющиеся основным источником музыки, их мелодическое и ритмическое взаимодействие, а также многообразие звуковой палитры, которая является выразительной характеристикой музыки.

Педа́ль в нотах не всегда точно указана Ф. Шопеном. Он ее проставляет, как правило, в тех местах, где она необходима. Композитор считает, что хороший пианист и сам может найти ее значение и место. В подобных ситуациях исполнитель должен стремиться к тому, чтобы басовый звук был основной гармонией, при использовании педализации необходимо избегать нежелательных диссонансов.

Для того, чтобы понять характер большинства музыкальных произведений Ф. Шопена, необходимо соблюдать осторожность педализации. При этом следует внимательно следить за тем, как изменяется мелодия – педаль становится более интенсивной, а нога при этом вибрирует. Левую педаль следует использовать для создания более нежных оттенков, а также для изменения тембровой окраски звука.

**Форма.** В отличие от романтических порывов, большинство произведений Ф. Шопена имеют классические формы.

Обращаясь к вопросу взаимодействия содержания музыкального произведения и его формы, следует помнить, что он вырос на классической музыке И.С. Баха, Ф. Куперена и В.А. Моцарта, которые были его духовными наставниками. Он всегда восхищался безупречной формой и совершенством содержания их произведений. Творения Ф. Шопена по своей структуре и музыкальному языку предельно ясны и лаконичны, в них нет ничего лишнего, не наблюдается никакой неопределенности.

Ф. Шопен был способен воплотить в малых формах большое. В его творчестве маленькие формы имеют такое же глубокое содержание, как и большие. Данную мысль высказала Жорж Санд: «Он (Шопен) умеет сжать в десятки строчек, которые сыграл бы и ребёнок, необыкновенно возвышенные поэмы и бесподобно сильные драмы» [78].

Идеал единения содержания и формы в искусстве был осуществлен Ф. Шопеном в полной мере, причем на высочайшем уровне художественного мастерства.

## **Репертуар для учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.**

**Прелюдии.** Они представляют собой краткие высказывания композитора, которые можно сравнить с маленькими стихотворениями. В то же время, несмотря на свои маленькие размеры, они значительны по содержанию. В их содержании можно найти многообразный и меняющийся мир человеческих эмоций и переживаний. В своих комментариях к фортепианным прелюдиям Ф. Шопена А.Г. Рубинштейн отметил, что они являются «жемчужинами». В общей сложности их 24 прелюдии.

Учащимся старших фортепианных классов детских музыкальных школ предлагается разучить прелюдию №4 e-moll, прелюдию №7 A-dur и прелюдию №20 c-moll.

**Прелюдия №4 e-moll** – лирическая скорбно-задумчивая. Образ этой прелюдии навеивает воспоминания о чем-то прекрасном, но безвозвратно ушедшем. Первые ноты мелодии кажутся застывшими, ее дыхание еле слышно. Лишь мелодия и ее сопровождение в виде аккордов на полутонах создают ощущение движения, окрашивая музыку в различные оттенки.

**Прелюдия №7 A-dur** – миниатюрна. Эта прелюдия состоит всего из 16 тактов. В ней есть своя особая прелесть: она обладает изящной грациозностью, а ее танцевальный ритм напоминает мазурку. И, конечно же, в ней есть главное – это мелодия, которая является проникновенной и выразительной, она сочетает в себе певучесть и выразительность человеческого голоса.

**Прелюдия № 20 c-moll** – ещё более миниатюрная. Она состоит из 13 тактов. Неравномерное перемещение звуковых аккордов в низком регистре похоже на шаг, который сопровождает шествие. Это музыкальное произведение имеет траурный характер благодаря медленному темпу и минорному настроению. Возникает ощущение торжественности, приподнятости настроений. Возможно, что это последний путь героя и вождя народа.

**Мазурки.** Их назвать народными в полном смысле этого слова. Они раскрывают суть народа: его мысли, стремления, нравы, любовь к природе и стремление к красоте. Живописный жанр мазурки стал для Ф. Шопена своеобразным символом Польши, которую он считал своей родной страной. Всего Ф. Шопеном было создано 52 мазурки. Превосходное отображение богатого мира человеческих эмоций и чувств в мазурках Ф. Шопена является подлинным и правдивым.

С целью ознакомления с этим жанром учащимся старших фортепианных классов детских музыкальных школ рекомендуется изучить **Мазурку a-moll op. 67 №4** и **Мазурку g-moll op. 67 №2**.

**Полонезы.** Полонез является польским национальным жанром, также как и мазурка. Как и в случае с мазуркой, происхождение полонеза восходит не к народной среде, а к аристократической. Это является частью торжественного шествия польской знати, которое имеет парадный характер. Полонез имеет много общего с мазуркой, в частности, это чувство патриотизма. С помощью полонезов композитор восхвалял свою Родину, вспоминая о ее былой славе и мечтая о будущем польского государства, которое будет свободным и демократическим.

Изначально первые полонезы Ф. Шопена были написаны еще в детстве, но впоследствии они были опубликованы посмертно. В их число входит **Полонез B-dur** и **Полонез g-moll**, которые также предлагается изучить учащимися старших классов.

Очаровательные по красоте мелодии, лиризму, трепетности, утонченности – это фортепианные миниатюры Ф. Шопена **«Кантабиле»**, **«Ларго»**, **«Желание»**, **«Контрданс»**, **«Три экосеза»**. Они привлекают своей мелодикой и интересны для разучивания с учащимися старших классов.

**Вальс.** В музыке Ф. Шопена вальсы представляют собой сольные концертные произведения, наполненные вдохновением и силой, изяществом и блеском. В них композитор использовал весь арсенал своей техники и виртуозного пианизма.

Всего Ф. Шопен написал 17 вальсов, которые разделяются на две группы. К первой группе относятся виртуозные вальсы, которые наполнены огнем и блеском, что создает впечатление от праздничного бала. В вальсах другой группы преобладают поэтические и лирические мотивы.

Учащимся старших классов предлагается разучить **«Забытый» вальс a-moll, Вальс h-moll op. 69 №2 и Вальс a-moll op. 34 №2.**

**Ноктюрны.** Данный термин появился в музыке XVIII века. Когда-то давно это слово означало пьесы, которые исполнялись на открытом воздухе, чаще всего с использованием духовых и струнных инструментов. В XIX веке был создан совершенно другой ноктюрн – мелодия, которая была навеяна образами ночи и ночной тишины. Интересный факт: первый фортепианный ноктюрн был создан ирландским композитором и пианистом Джоном Филдом. Среди произведений М.И. Глинки, П.И. Чайковского и Р. Шумана также есть ноктюрны.

Самые известные произведения Ф. Шопена – это ноктюрны, которые несут в себе мечтательные и поэтичные образы, они романтические и грустные, возвышенные и трагичные. Ноктюрны составляют большую часть творчества Ф. Шопена. Всего композитор написал 21 ноктюрн. Прекрасные мелодии были щедро рассыпаны в них, словно из моцартовского инструмента. Поразительно выразительны, они звучат словно мелодия для пения или же живой человеческий голос.

**Ноктюрн до-диез минор.** (Посмертное издание). Данный ноктюрн носит характер состояния внутреннего равновесия и покоя. В центре внимания находится работа над звуком: он должен быть выразительным, мелодия должна идти через длинные ноты. Необходимо технические точно и крепко отработать аккомпанемент в левой руке (локтевое плечо, кончики пальцев). Для того, чтобы создать в заключительной части эпизода полиритмию и мелодичные пассажи, необходимо использовать аккомпанемент. Для того, чтобы объяснить и научить использованию данного пианистического приема, композитор использовал в произведении

термин *tempo rubato*, который был представлен в виде обозначения темпа – *lento*, *piu mosso*, *rallentando*, *adagio*, *tempo* 1. Этот ноктюрн знакомит учащихся с особенностями динамики композитора-романтика, который за очень короткое время передает звучание от *ff* до *ppp*.

Ф. Шопен часто прибегал к выразительной форме полиритмических сочетаний, используя их для создания музыкальных произведений. В результате его способности, позволяющие выполнять одновременно различные ритмические фигуры, от дуольных до квинтольных и более сложных, достигли высокого уровня развития. При использовании полиритмических соотношений в сочинениях Ф. Шопена мы встречаемся с использованием разных размеров и их сочетаний. Помимо этого, в пределах трехдольного размера двухдольных мотивов (как, например, в Вальсе №3 ор. 34).

## **2.2. Ход и содержание опытно-экспериментальной работы по проблеме исследования**

В данном параграфе мы опишем ход и содержание опытно-экспериментальной работы по формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена.

Эта работа проводилась с учащимися 7 класса МБУ ДО ДШИ Мокшанского района.

**Целью** опытно-экспериментальной работы явилось определение методов и приемов формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена.

Нами были определены задачи опытно-экспериментальной работы:

1. педагогическая диагностика уровня исполнительской свободы учащихся старших фортепианных классов;

2. провести опытно-экспериментальную работу, состоящую из трех этапов: констатирующего, формирующего, контрольного;

3. проверка эффективности педагогических условий формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена;

4. обработка полученных результатов и выводы.

Мы определили следующие педагогические условия формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ:

- осуществление целенаправленной и систематической работы педагога-музыканта в данном направлении;

- правильной организации учебного процесса с учетом возрастных особенностей учащихся старших классов;

- рационального отбора произведений Ф. Шопена и определения основных методов и приемов работы, способствующих эффективному процессу формирования исполнительской свободы у учащихся старших классов;

- использования методов, приемов, а также комплекса специальных упражнений ведущих педагогов-музыкантов, направленных на формирование исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

Опытно-экспериментальная работа по проблеме исследования проходила в естественных условиях учебно-воспитательного процесса и включала три этапа:

- констатирующий, на котором определялись критерии, показатели и уровни сформированности исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ;

- формирующий, на котором внедрялся и апробировался комплекс методов формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ;

- контрольный, на котором проводился итоговый урок с целью определения эффективности комплекса методов исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ .

Число учащихся, которые принимали участие в опытно-экспериментальной работе, составляет 3 человека, это старшеклассники 13-14 лет.

В нашем исследовании мы описываем процесс формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

Для определения уровня сформированности исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ мы выделили **критерии оценки и их показатели:**

1. Посадка;
2. Гибкость и пластичность аппарата;
3. Координация движений;
4. Звуковые качества.

Уровень исполнительской свободы, который сформирован у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ, можно оценить по следующим показателям:

Необходимо соблюдать **правильную посадку**, которая включает в себя правильное положение ног, корпуса и стула. Критерии, позволяющие контролировать правильность посадки:

1. Пианист должен занимать 1/3 поверхности стула.
2. Локоть должен находиться чуть выше клавиатуры.
3. Между бедром и корпусом должен быть образован прямой угол (по мнению ученых, такой способ посадки является наиболее естественным, способствует длительному сроку работы и позволяет избежать различных заболеваний).

4. Расстояние от корпуса до клавиатуры считается наиболее удобным, если вытянутые вперед руки могут коснуться ладонями передней стенки фортепиано; при этом руки и корпус должны быть прямыми.

5. Ноги должны находиться ближе к педалям (и в том случае, если на начальном этапе обучения они стоят на подставке); ступни стоят параллельно друг другу и внутренней стороной касаются друг друга; корпус опирается на нижнюю часть спины.

6. Спина должна быть прямой, плечи – не подняты и не напряжены; спина в пояснице чуть прогнута.

Правильное выполнение игровых действий и правильная техника игры – это те составляющие, которые отвечают за **гибкость и пластичность игрового аппарата**.

**Координация движений** – в процессе исполнения необходимо координировать движения рук с помощью соединения движений левой и правой. Правила правильной координации предполагают, что каждая рука самостоятельно и независимо исполняет свою партию.

В процессе исполнения музыкального произведения **звуковые качества** должны быть представлены в виде ясного, выразительного звука, использования разнообразных динамических оттенков и владения различными способами музыкальной выразительности.

Критерии и показатели, которые были нами выделены для определения уровня сформированности исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ, позволили определить следующие уровни: низкий, средний и высокий.

**Низкий уровень** – у учащегося имеется ряд проблем с неправильной посадкой за фортепиано и неправильной постановкой рук. Также он не владеет основными приемами игры, которые необходимы для качественного звучания инструмента. Кроме того, у него отсутствует четкая координация движений, что может привести к ухудшению качества звучания и зажатию игрового аппарата.

**Средний уровень** – в ходе исполнения учащихся умеет следить за правильностью своей посадки, но не всегда это делает; он владеет некоторыми техническими приемами игры, но его движения недостаточно четки и выразительны. Также у него есть некоторые проблемы с координацией движений. Яркое исполнение учащимся *f*, но при этом недостаточное звучание на *p*.

**Высокий уровень** – учащийся хорошо сидит за инструментом, его руки правильно расположены; он владеет не только основными приемами игры, но и некоторыми более сложными; у него хорошая координация движений, а также прекрасное звучание и выразительное исполнение музыкальных произведений.

Одно из условий, необходимых для реализации исполнительской свободы учащихся, это их техническая готовность к ее достижению. На включает в себя способность использовать комплекс действий, направленных на то, чтобы воплотить в звуке художественные представления композитора. Включает в себя два составляющих:

- двигательно-технический - степень владения основными приемами звукоизвлечения и техническими формулами («базовая техника»);
- художественно-технический - способность модифицировать технические приемы и адаптировать их к конкретному музыкальному материалу.

В основе успешного исполнения лежит диалектическое единство этих двух аспектов технического мастерства. Следуя определению В.П. Сраджева: «... исполнительская техника - недифференцированное понятие, включающее в себя двигательную или художественную технику. Под двигательной техникой понимается закрепленная в специфических координациях система обобщенных психомоторных навыков, отражающая уровень двигательно-координационного мышления музыканта, обусловленная функционированием центральных механизмов формирования и управления автоматизированными движениями, а также уровнем развития игрового

(двигательного) аппарата инструменталиста. Художественная техника - система исполнительских (преимущественно психомоторных) навыков, имеющих конкретную музыкально-целевую направленность, обусловленную содержанием интерпретируемого произведения, особенностями творческого мышления пианиста и зависящих от уровня развития двигательной техники, степени ее управляемости» [63, с. 9].

В ходе опытно-экспериментальной работы мы руководствовались следующими принципами и методами образования:

1. наглядно-слуховой метод;
2. словесный метод;
3. наглядно-зрительный метод;
4. практический метод.

Наглядно-слуховой метод – он является основным методом музыкального образования. С помощью него возможно полноценно воспринимать музыку. Его суть заключается в исполнении педагогом отдельных фрагментов музыкальных произведений или сочинения композитора целиком. Возможно также использование видео и аудио материалов.

Словесный метод – данный метод является универсальным. Преподаватель занимается организацией внимания учеников, а также передачей им определенных знаний: о композиторах, исполнителях и музыкальных инструментах, объясняет значение некоторых музыкальных произведений. В процессе занятий музыкой на уроках педагог использует различные музыкальные задания, которые помогают учащимся, в последствии, применять свои исполнительские и технические навыки при разучивании музыкальных произведений.

Наглядно-зрительный метод – он выполняет роль вспомогательного элемента. В качестве наглядных примеров можно использовать картины, рисунки и цветные карточки. Чтобы создать впечатление и пробудить воображение учащихся, необходимо использовать различные методы

наглядного воздействия. Для того, чтобы объяснить незнакомые явления и образы, их необходимо проиллюстрировать.

Практический метод – демонстрация педагогом исполнительских приемов игры для дальнейшего усвоения их учащимися.

Существует несколько принципов, которые способствуют созданию наиболее благоприятных технических условий для развития и формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

1. Принцип естественности. Обязательно нужно следить за тем, чтобы в движениях рук и корпуса учащегося не было неестественных элементов, которые часто создают сложности в игре и увеличивают усталость.

2. Принцип экономности. Управлять движением следует экономно, чередуя мышечные напряжения и расслабления, при этом внимательно следя за мышечным напряжением. Для достижения совершенства в движении необходимо, чтобы мышцы, не задействованные в процессе движения, оставались свободными. Большинство движений происходит благодаря слаженной работе мышц. Это происходит благодаря распределению мышечного тонуса в руках и корпусе. Нужно стремиться к тому, чтобы наиболее сильные мышцы выполняли главную нагрузку, а менее развитые должны быть в меньшей степени загружены.

В целях формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов в детских музыкальных школах в процессе опытно-экспериментальной работы необходимо было решить следующие задачи:

1. Обучение приёмам звукоизвлечения.
2. Развитие мелкой техники через упражнения, построенные:
  - а) на типовых формулах;
  - б) на преодолении текущих, нестандартных технических затруднений;
  - в) импровизационной модели.
3. Приобретение технических навыков средствами.

**Констатирующий этап.** Он был направлен на то, чтобы определить уровень исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ. В ходе занятия, которое включало в себя беседу, анкетирование и оценку реального состояния исполнительской свободы у учащихся, была проведена работа по изучению и установлению исходного уровня. На этом занятии учащиеся исполняли по одному музыкальному произведению, которые они разобрали самостоятельно.

Исполнительская свобода и уровень ее развития у старших школьников измерялись нами с помощью двух методов: визуального и слухового (звукового). Преподаватель проводил оценку правильной посадки за инструментом, постановки исполнительского аппарата и качества звука, а также оценивал их исполнение.

Метод визуальной оценки помог определить правильную посадку, правильное положение ног и корпуса, а также правильное расположение стула около инструмента.

Неправильная посадка за инструментом: посадка на весь стул, ученик не может правильно расположить свои плечи и спину, он слишком сильно наклоняет корпус к инструменту, что приводит к мышечным зажимам в плечах, руках и спине.

Методом замера гибкости и пластичности игрового аппарата, правильность движений при игре и смене видов техники, умения исполнять различные технические приемы была визуальная и звуковая оценка. Наблюдая за тем, как ученики исполняют музыкальные произведения, можно заметить то, что кисти рук у них сжаты, а запястья и предплечья поднимаются. Когда учащийся сталкивается с новыми техническими трудностями, он не сразу переключается на новый технический навык, а делает паузу. Сочетание игровых действий левой и правой рук не является слаженным.

Методом замера координации движения была звуковая оценка. Координация рук отсутствовала.

Методом замера звуковых качеств была звуковая оценка. Когда учащиеся исполняют музыкальные произведения, их фортепиано звучит очень тускло. Не используются различные вариации оттенков, которые могут создать эффект динамического разнообразия. Художественный образ не передается.

Обобщая результаты анализа, проведенного на основе первоначального прослушивания учащихся, можно сделать вывод о том, что их исполнительская свобода находится на очень низком уровне.

Мы также провели небольшое анкетирование, целью которого было выявление слухового опыта учеников о творчестве Ф. Шопена и его музыки в целом. Приводим несколько примерных вопросов анкеты:

1. Знаете ли Вы фортепианное творчество Ф. Шопена? Перечислите известные вам произведения.
2. Какой исторический период можно отнести к этой музыке?
3. Какой стиль музыки был представлен у Ф. Шопена?
4. В каких жанрах работал композитор?
5. В каких жанрах работал Ф. Шопен?
6. Прослушайте Вальс № 7 *cis-moll*. Какие чувства испытали, когда слушали вальс? Какое настроение и характер передает это музыкальное произведение?
7. Какие выразительные средства использует композитор в этой музыке?
8. Вам нравится эта музыка?
9. Есть ли у вас желание более подробно ознакомиться с этой музыкой?
10. Хотели бы вы выучить некоторые пьесы, написанные для фортепиано Ф. Шопеном?

При проведении беседы и анкетирования было установлено то, что подростки не обладают исчерпывающими знаниями в области фортепианного творчества Ф. Шопена, они имеют поверхностное

представление о его музыкальных произведениях. Среди них есть те, кто восхищается творчеством данного композитора и хотел бы познакомиться с его творчеством.

После завершения первого этапа опытно-экспериментальной работы, нами была составлена таблица 1 с результатами, показывающими уровень исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

**Результаты констатирующего этапа опытно-экспериментальной работы по формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена**

**Таблица 1.**

| <b>Критерии</b>    | <b>Посадка</b> |  |  | <b>Гибкость и пластичность аппарата</b> |  |  | <b>Координация движений</b> |  |  | <b>Звуковые качества</b> |  |  |
|--------------------|----------------|--|--|-----------------------------------------|--|--|-----------------------------|--|--|--------------------------|--|--|
| <b>Уровни</b>      |                |  |  |                                         |  |  |                             |  |  |                          |  |  |
| <b>Кол-во чел.</b> |                |  |  |                                         |  |  |                             |  |  |                          |  |  |

**Формирующий этап** опытно-экспериментальной работы направлен на то, чтобы осуществить реализацию наших педагогических условий, направленных на развитие исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена.

Нам удалось реализовать комплекс методов музыкального образования в ходе проведения ряда занятий.

В данный период, задача учителя по фортепиано заключалась в том, чтобы помочь учащимся свободно и правильно сидеть за инструментом, выявить их сильные и слабые технические стороны, найти индивидуальный

подход, научить школьников следить за своей посадкой, исполнением и передать основные знания по теории музыкального исполнительства.

Для того, чтобы успешно обучаться, важно иметь в виду, что в классе «Специальный инструмент. Фортепиано» существует ряд особенностей. В связи с тем, что форма занятий осуществляется в индивидуальном порядке, применяется личностно-ориентированный подход к каждому учащемуся, программа составляется соответственно возрасту учащегося и с целью решения индивидуальных педагогических задач.

Для проведения формирующего этапа опытно-экспериментальной работы были определены требования к правильному исполнительскому аппарату. К ним относятся: правильная посадка; постановка правой и левой рук; правильность звукоизвлечения и исполнения приемов игры; мышечная свобода; координация движений; качество звука; умение ученика следить за исполнительским аппаратом в процессе игры.

**Посадка.** Зрительный контроль является основным способом оценки правильности посадки учащегося на протяжении всего периода обучения. В течение своей опытно-экспериментальной работы, в процессе которой осуществляется визуальный контроль за правильностью посадки, проводилась ее корректировка.

**Гибкость и пластичность аппарата.** На втором этапе происходило формирование исполнительской свободы посредством постановки рук на инструменте. Чтобы достичь поставленной цели, при проведении опытно-экспериментальной работы были использованы различные методы музыкального образования и различные учебные упражнения. Для того, чтобы сформировать исполнительскую свободу у учащихся, необходимо обеспечить свободу и гибкость всей руки при естественной посадке за инструментом.

*Упражнение 1.* На ощущение всей руки от плеча. Стоя, маховые движения рук вперед и назад.

*Упражнение 2.* Для развития ощущения свободного шага пальца из ладони: представить руку обучающегося человечком и пошагать пальцами по столу (любой парой «ног – пальцев»).

*Упражнение 3.* Поднимать плечи и внезапно легко и непроизвольно опускать их.

*Упражнение 4.* «Прицеленный полет» или бросок руки из одной точки в разные, заранее намеченные точки. Рука свободно опускается на колено, при этом ощущается вес руки, а при медленном подъеме – учащийся чувствует поддержку в предплечье и верхней части пианистического аппарата. Игру приемом *non legato* начинать играть после подготовительного упражнения для того, чтобы почувствовать нагрузку и освободить руки. При помощи пальцев, которые находятся на клавише и ощущают вес всей руки, можно попросить обучающегося немного пошевелить кистью или локтем, то есть проверить свободу всей руки.

*Упражнение 5.* Игра гамм - действенный прием для развития фортепианной техники. Основополагающей целью является достижение плавного и непрерывного исполнения пассажа, при этом не допуская никаких отклонений от звукового ряда и временных соотношений. Работая над гаммами и арпеджио, необходимо уделять особое внимание развитию чувствительности пальцевого туше, а также пальцевой артикуляции. При игре аккордов стараться создавать опору для всей тяжести руки на клавиатуре.

Важной задачей в этот период являлось недопущение мышечных зажимов во время игры. Правая и левая рука выполняли свои функции, поэтому их постановка была проведена в комплексе. В процессе всей опытно-экспериментальной работы осуществлялся визуальный контроль за правильностью постановки рук.

При изучении фортепианных миниатюр Ф. Шопена необходимо было выработать четкую и спокойную игру без остановки руки при смене нот, ритма и сложности в технике игры. В целях получения координированных

движений рук, все произведения прорабатывались в медленном темпе и под пристальным наблюдением, как стороны преподавателя, так и со стороны учащегося.

Мы уделяли особое внимание специальным гимнастическим упражнениям для того, чтобы помочь учащимся преодолеть или предотвратить нарушения в опорно-двигательном аппарате и развить пианистическую свободу учащегося.

Большое внимание во время занятий было направлено на посадку обучающихся в процессе игры. Это обусловлено тем, что она является отражением их физического и психического состояния, а также характера и настроения. С помощью нашего наблюдения за тем, чтобы спина в поясничном отделе была немного выгнута в положении сидя и стоя, мы добились того, чтобы позвоночник получал равномерную нагрузку, а также посадка за инструментом имела правильное положение. Это способствует равномерному распределению нагрузки на весь позвоночник и устраняет многие проблемы и дискомфорт в спине. При выполнении физических гимнастических упражнений мы следили за тем, чтобы дыхание учащегося было ровным и ритмичным, а его плечи не поднимались во время вдоха.

Упражнения для формирования и поддержания правильной осанки, а также для исправления ее недостатков представлены ниже.

*Упражнение «Осанка».* Проводится в сидячем положении. Руки свободно свисают вдоль тела, а плечи и поясница находятся в свободном состоянии. Необходимо, не напрягая рук, поднять их вперед и, не поднимая плечи, когда руки возвращаются назад, опустить их вниз. В процессе данного упражнения происходит процесс «настройки» осанки. Его следует выполнять в начале каждого занятия на инструменте, а также в течение всего урока оно тоже будет полезным. Выполняя данное упражнение, учащиеся смогут избежать напряжения в шее и верхней части спины, а также улучшить циркуляцию крови. Кроме того, это упражнение поможет предотвратить сутулость в грудном отделе позвоночника.

*Упражнение «Незнайка».* Данное упражнение выполняется в положении стоя. Поясница немного выгнута, руки свободно свисают вдоль тела, а плечи свободны. После учащийся должен высоко поднять руки и резко бросить их вниз. Данное упражнение направлено на освобождение рук от скованности и позволяет почувствовать их вес и свободу во время работы плеч, оно также улучшает кровообращение.

*Упражнение «Шейка».* Выполняется в положении сидя, при этом плечи и руки должны быть расслаблены. В процессе выполнения упражнения учащийся совершает плавные повороты головой в обе стороны. Педагог следит за тем, чтобы ученик не наклонял голову и держал ее ровно. Это упражнение предназначено для укрепления шейных мышц, которые способны предотвратить появление одной из наиболее часто встречающихся на сегодняшний день проблем у детей – нестабильности шейного отдела позвоночника.

**Координация движений** и формирование навыка весовой игры. Существует одна из основных черт, которая является основополагающей для пианизма – это принцип весовой игры. Он заключается в использовании веса корпуса при игре на инструменте и его перенос от спины через руку и кисть к кончикам пальцев.

*Упражнение «Ивушка».* Данное упражнение выполняется в положении стоя. Сначала ученик поднимает руки вверх, одновременно делая вдох и выдох, затем он должен наклониться вперед, при этом «бросая» руки вниз. В случае правильного выполнения упражнения, руки, которые находятся в свободном движении, некоторое время будут находиться в этом состоянии (будучи в «движении»), что позволит им выполнять различные технические трудности. Педагог должен следить за тем, чтобы руки и шея учащегося были свободны.

*Упражнение «Пружина».* В исходном положении необходимо встать напротив стены на расстоянии вытянутой руки, ноги должны быть вместе. Педагог слегка подталкивает учащегося, и он легко приземляется вперед,

опираясь о стену локтями (как пружина). После этого учащийся отталкивается от стены руками, тем самым возвращая корпус в исходное положение. В то же время, руки должны быть совершенно свободными и свисать вдоль туловища. Упражнение способствует укреплению мышц рук и спины, а также позволяет учащемуся почувствовать вес своего тела на руках.

*Упражнение «Тяжелые руки».* Упражнение выполняется в положении сидя. Руки находятся в свободном состоянии. Педагог поднимает руки учащегося и удерживает их в воздухе сначала над плечом, затем над кистью и пальцами рук, при этом он внимательно следит за тем, чтобы рука свободно свисала. Данное упражнение позволяет ученику почувствовать вес своей руки и то, как он «перетекает» от плечевого сустава к пальцам.

**Звуковые качества.** Правила хорошего звукоизвлечения должны включать в себя абсолютную свободу рук, плеч и всего тела в целом. В случае необходимости можно фиксировать только пальцы и суставы кисти. В первую очередь, каждый пианист должен стремиться к достижению абсолютной свободы и при этом сохранить ее в полной мере.

Приведем в пример несколько упражнений.

Исходное положение стоя:

1. Сознательно направляя свои руки в сторону от корпуса, учащийся опускает их резко, во время падения сосредотачивается на весе руки.
2. Опустить руки вниз и делать ими колебательные движения вплоть до их остановки, тем самым расслабляя руки и чувствуя их вес от плеча.
3. Сильно вращать руками вокруг туловища, при этом испытывать абсолютную свободу в плечевых суставах.
4. Сделать вдох и плавно поднять плечи, затем резко опустить их.

Исходное положение сидя:

1. Опираясь локтями о ладонь другой руки, совершать движения вверх-вниз, не останавливая эти движения в самых крайних точках.

2. Для того, чтобы подвесить кисть, необходимо опереться о край стола тремя пальцами, расположенными параллельно. тяжесть в локтевой области и ощущение невесомости в руке – все это заставляет руку безвольно висеть. Для начала необходимо отвести ее немного назад (пальцы остаются на столе) и позволить ей самостоятельно колебаться, вплоть до полной остановки; затем внезапно поднять и дать возможность колебаться до полной остановки.

3. Легко и свободно положить кисть до запястья на край стола (сгибы кистей немного напряжены). Одновременно с этим другая рука крепко обхватывает под локтем снизу первую и тянет ее вперед. Запястье будет двигаться пассивно, а затем плавно поднимется вверх, в результате чего кисть приземлится на тыльную сторону пальцев, тем самым тренируется пассивность запястья. В течение нескольких мгновений необходимо оставаться в этом положении, а затем позволить руке свободно упасть благодаря собственной тяжести.

4. С помощью третьего пальца, который находится на краю стола, можно легко передвигать кисть руки по столу без перерывов. В чередовании с движениями запястья совершаются круговые движения.

Наиболее важным аспектом в любой деятельности или работе является своевременное и правильное выявление возникающих трудностей при звуковоспроизведении.

Существует ряд факторов, которые оказывают влияние на эффективность выполнения технических трудностей: ощущаемость игрового аппарата, непринужденность в процессе игры, использование принципов точной работы и устранение двигательных затруднений. В первую очередь, двигательные трудности являются наиболее значимыми для начального этапа обучения игре на фортепиано.

В процессе опытно-экспериментальной работы, используя различные приемы работы, учащимся старших классов удалось преодолеть технические трудности в фортепианных миниатюрах Ф. Шопена.

Основной метод, с помощью которого мы добивались эффективности работы – из произведения мы выделяли сложный фрагмент и прорабатывали его, используя различные модификации этого сложного места, таким образом развивались физические и двигательные способности учащихся. Выполнение такого рода упражнений помогало сконцентрировать внимание учащихся во время исполнения фортепианных миниатюр Ф. Шопена на правильной технике и качестве звучания.

Проводя занятия по освоению новых упражнений, мы старались использовать наиболее эффективные и перспективные для развития технических навыков, движения, которые соответствовали особенностям двигательного аппарата старших школьников.

Выполнение упражнений осуществлялось в индивидуальном порядке, при этом особое внимание уделялось тому, чтобы к концу выполнения скорость не уменьшалась из-за усталости ученика. Усталость в результате физического недостатка игрового аппарата может наступать настолько быстро, что это может привести к снижению эффективности тренировки скоростных качеств в целом.

Чтобы одновременно развить технику обеих рук, мы использовали комплекс упражнений для симметричного расположения технических фигур в партиях обеих рук. Их выполнение осуществлялось синхронно при помощи одной и той же аппликатуры (Рис.1, см. Приложение).

Помимо этого, в центре нашего внимания находилась техника освоения различных способов звукоизвлечения, а также освоение всех видов туше. Только при постоянном контроле со стороны осязательного, слухового и двигательного аппарата можно добиться успешного освоения упражнений. Интерес к внешним движениям и мышечным ощущениям в игровом аппарате позволял учащемуся взаимодействовать с инструментом, его силой и скоростью, контролировать свободу рук и кисти.

Упражнения выбирались в зависимости от того, что именно полезно для данного ученика. Далее, каждый новый технический прием,

встречающийся в фортепианных миниатюрах Ф. Шопена, рассматривался нами как отдельное маленькое задание. В процессе работы над этим упражнением мы старались помочь старшим школьникам получить нужные физические ощущения. Упражнение, которое было построено на элементах технически трудных мест, дало возможность развить навыки быстрого и точного выполнения действий, а также вызывало у учащегося чувство физического удовлетворения от выполненной работы.

После того, как он освоил поставленную задачу в упражнении, он мог использовать приобретенный навык при исполнении фортепианных миниатюр Ф. Шопена.

Исполнительская свобода у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ формировалась в процессе постепенного усложнения специальных упражнений. Упражнения, позволяющие координировать движения рук (Рис. 2, 3, см. Приложение).

Данные примеры содержат в себе штрих legato сверху, который является способом, направленным на блеск и эффект при игре. Сверху рука сохраняет свою естественную форму. «Творящие» пальцы, которые имеют слегка согнутые кончики, очень чувствительны.

В момент отпускания клавиш, пальцы не осознают этого, а просто делают это произвольно, но только на минимальное расстояние, чтобы палец мог нажать на нужную клавишу для извлечения следующего звука. При этом, само название указывает на то, что сила нажатия здесь значительно больше, чем у других видов туше. Это может привести к напряжению ненужных мышц. Мы просили старших школьников использовать вес руки и крупные мышцы для выполнения данного упражнения. С помощью вращательного движения запястья и руки вес переносится с одной клавиши на другую. Необходимо, чтобы в руке присутствовало ощущение тяжести и опоры, а пальцы ощущали себя как опора и погружались в клавиатуру. Рука, которая соединяется с запястьем,

описывает непрерывный круг или полукруги. *Попеременная игра рук* (Рис. 4, 5, см. Приложение).

Для освобождения кисти мы меняли прием только на одном звуке, например, при игре пассажей вверх-вниз: упругим, но не очень быстрым движением (рикошетным) отталкивались от самой высокой клавиши, но не приближались к ней (с помощью пружинящего подъема локтя и одновременно опоры на мизинец или другой палец). После этого происходит переход кисти в другое положение, которое будет наклонено по отношению к пальцам, и уже с помощью этого можно снять напряжение в руке. Рука возвращается в исходное положение вместе с локтем, когда исполняется нисходящая гамма. Для того, чтобы кисть была максимально податливой, она должна обладать повышенной гибкостью.

Взаимосвязь и *синхронность действий*, а также *зеркальная аппликатура* при одновременной игре руками в противоположных направлениях (Рис. 6, см. Приложение).

Высокая степень *независимости и самостоятельности действий рук* при одновременной игре в унисон, а также способов перемещения мотивов (Рис. 7, см. Приложение). *Диатоническое секвенцирование* (Рис. 8, см. Приложение 1). *Хроматическое секвенцирование* (Рис. 9, см. Приложение 1).

Исполнение упражнений с различными динамическими оттенками, а также комбинирование штрихов (*non legato – legato – staccato*; «весовое» *legato – пальцевое legato*; «весовое» *legato – пальцевое staccato*; кистевое *staccato – пальцевое staccato*; *non legato – кистевое staccato*) позволяло выявить сходства и нюансы при исполнении фортепианных миниатюр Ф Шопена, совершенствовать точность игровых движений и чуткость тактильных ощущений.

Вместе с тем эти формы работы способствуют развитию мобильности игрового аппарата, его способности моментально реагировать на изменения звуковых представлений и художественного звучания. Например, в актерской практике есть аналогичное упражнение, которое заключается в

многократном повторении одних и тех же фраз, но с разной интонацией и эмоциональным содержанием.

Многие произведения, написанные Ф. Шопеном, способствуют развитию навыка игры на цепи из нескольких трелей. В основе построения трелей лежит последовательность восходящей или нисходящей гаммообразной последовательности, а также тона трезвучий. Ф. Шопен требует от исполнителей четкого следования основным нотам мелодии. Технологическая задача, которая была поставлена Ф. Шопеном, может быть успешно решена только в том случае, если внимание музыканта будет сконцентрировано на слухе. Это является еще одним подтверждением того, что формирование техники пианиста и его исполнительской свободы – это процесс развития слуха.

Наиболее интересными являются произведения, в которых трель разрабатывается поочередно в разных голосах. Это относится к фортепианным миниатюрам Ф. Шопена, которые имеют многослойную фактуру. Это его произведения, исполненные в высшей степени виртуозного мастерства, имеют целью развитие безупречной и совершенной независимости пальцев рук. Среди прочих задач, Ф. Шопен ставит перед собой и динамические, и артикуляционные: голоса мелодии должны иметь не только различную окраску, но и быть исполнены различными способами звукоизвлечения.

Кроме того, Ф. Шопен в своих фортепианных миниатюрах учит различать интонации по характеру. Трели, которые представлены в разных вариациях, имеют различную степень выразительности. В некоторых случаях это массивная, блестящая трель с характерным для нее сдержанным исполнением, а в других – это быстрая и легкая трель, которая напоминает звучание скрипки. В своей практике Ф. Шопен часто пользуется как слабыми, так и сильными пальцами во время исполнения трелей.

Метроритм помогает учащемуся в осознании структуры пассажа, а также в определении характера движения. Так, появление нового

фигурационного рисунка связано с изменением «временного интервала» и гармонии, а также с использованием артикуляционных приемов в партии аккомпанемента. Эти факторы, будучи взаимосвязанными, дают толчок для развития более четкого восприятия и более интенсивной слуховой деятельности.

Чаще всего в фортепианных миниатюрах Ф. Шопена попеременно используется то собранная, то раскрытая ладонь руки, можно наблюдать способность к «тонизации» рук, при этом развивая эластичность межкостных ладонных мышц.

В миниатюрах Ф. Шопена, как правило, присутствует большое количество музыкальных образов, которые являются результатом его творческой фантазии. В основе большинства музыкальных произведений Ф. Шопена лежит контраст двух образов.

Ноктюрны композитора имеют свои особенности в выражении лирического настроения. Прекрасные мелодии Ф. Шопена рассыпаны в них с чисто моцартовской щедростью. Обеспеченные предельно выразительными и непосредственными пассажами, они звучат как естественная мелодия или же живой человеческий голос. Пение мелодии является главным выразительным средством в ноктюрнах польского композитора.

С одним из учащихся на наших уроках мы разучили **Ноктюрн Es-dur, Op. 9 № 2**. Как известно, Ф. Шопен написал его на листочке письма, адресованного своей возлюбленной Марии Водзиньской. Публика всегда с удовольствием слушала этот ноктюрн. В его спокойном течении, в котором преобладают спокойные аккорды левой руки, мелодия наполнена лиризмом, чувственностью и романтизмом, она способна околдовать и заставить трепетать сердце. Творчество композитора было связано с его любовью к этому произведению. Он часто исполнял его на концертах или же просто играл его ученикам, получая при этом огромное наслаждение от изменений орнамента мелодической линии в этом произведении.

К тому же, музыка ноктюрнов Ф. Шопена – это не только мелодия для игры на фортепиано, это, прежде всего, пение на инструменте. Кантилена всегда имеет в себе органичное сочетание речевого и инструментального развития, а также богатую орнаментику и танцевальные элементы, что приводит к созданию характерного для шопеновского стиля синтеза – синтетической мелодики.

В основе мелодики в данном случае лежит удивительное равновесие вокального и инструментального начал, а также между тем, что можно назвать «речевым» характером с его напевностью и танцевальностью. С помощью выразительности живой речи она не становится скучным речитативом, а сохраняет свою непрерывность. Часто для ее структурной четкости используется танцевальный элемент, который является неотъемлемой частью многих шопеновских сюжетов. В музыке ноктюрнов особенно отчетливо проявляется синтетическая мелодия.

Существует несколько разновидностей ноктюрновых фактур. Одна из них – фигурация, основанная на обертоном ряде, которая строится на одном басовом звуке. Таким образом, создается новая фортепианная певучесть, которая включает в себя все составляющие: фактура играет и создает единый, неразрывный и постоянно текущий фон, который является обобщенным выражением романтически одушевленного пространства.

Мы остановились на Ноктюрне Es-dur, который был выбран нами из-за его исключительной чистоты и поэтичности лирического чувства. Мягкие очертания мелодии, которые имеют хрустально-прозрачную структуру и легко скользят на фоне изящного аккомпанемента, создают пленительный образ, который наполнен благородством и женственной грацией.

Особое внимание нами было уделено работе над мелодией. Уникальная мелодия Ф. Шопена не всегда легко поддается исполнению. Мы старались, чтобы ученик был способен добиться не только прекрасного певучего звучания, но и изящной отделки, которая должна быть исполнена с максимальной легкостью. Это было трудно осуществить, так как в тексте

этого ноктюрна присутствует большое количество тонких деталей, мелизмов и разнообразных орнаментальных фигур. Рассмотрим фразу, которая является одним из вариантов проведения темы (Рис. 10, см. Приложение).

Ход, открывающий собой начало ноктюрна в виде движения на сексту си-бемоль – соль, здесь заменен на группу небольших нот, которые расположены по восходящему трезвучию Es-dur. Мы добивались того, чтобы учащийся играл это уркашение очень плавно, с целью не нарушить цельности мелодии, так как это украшение является ополнением к основной музыкальной линии. Оно лучше поддается расшифровке в течение последующего периода (первый звук берется вместе с басом) – именно так Ф. Шопен рекомендовал использовать для своих сочинений мелизмы. Старшеклассник должен был исполнить штрихи по два звука в каждом такте, что придавало музыкальной речи оттенок большей взволнованности. Но при этом мы старались не нарушить целостность линии шестнадцатых нот.

Работа над трелью в 15-м такте была связана с созданием особого мягкого звучания, которое передавало впечатление не быстрой смены двух звуков, а скорее напоминало вибрацию главной ноты, чем быстрое чередование двух разных звуков. И, тем не менее, именно этот заключительный фрагмент является самым трудным в данном построении. Мы сделали все возможное, чтобы добиться от учащегося совершенства в области орнаментальных фигур. Для этого мы работали над этим фрагментом отдельно, стараясь добиться от старшеклассника тончайшего «хрустального» пианиссимо. Учить такие украшения необходимо в умеренном темпе, постоянно ощущая их мелодичную природу.

Во время разучивания ноктюрна особое внимание было уделено аппликатуре. Указанная в тексте аппликатура принадлежит самому автору. Она не только необычна, но и очень пианистична, что является ярким примером аппликатурного принципа Ф. Шопена, который заключается в использовании индивидуальных различий пальцев рук для решения

различных художественных задач. Сознательно пытаюсь добиться более точного и «деликатного» исполнения хроматической гаммы, автор рекомендует играть ее поочередно на 4-м и 5-м пальцах, а также дважды подряд на соседних белых клавишах. Ф. Шопен рекомендовал играть более массивным 1-м пальцем, чтобы придать большую насыщенность длинному звуку ми-бемоль.

При исполнении шопеновских фортепианных миниатюр, особенно тех частей, которые содержат в себе орнаментальные фигуры, необходимо соблюдать определенную гибкость метроритма. У Ф. Шопена была одна из самых тонких музыкальных способностей – *rubato*. В случае значительных отклонений от заданного темпа, он сохранял метроритмическое единство, которое могло быть достигнуто благодаря ритмического исполнения партии аккомпанемента. «Левая рука, - говорил он, - должна быть дирижером» [78].

В процессе работы над Ноктюрном Es-dur стоит учитывать это замечание. Левую руку можно назвать главным дирижером в метроритмической организации музыки, поскольку именно она является ведущей и отвечает за ритм. В особенности она ответственна за дирижирование орнаментальными пассажами. В данной ситуации замедление темпа – вполне естественная реакция. Они должны быть подготовлены заранее, а после того, как будут исполнены, следует немного замедлить темп. Во время полиритмического сочетания мелодии и сопровождения, например, в 16-м такте, очень сложно исполнить *rubato*. Все места, в которых присутствует полиритмия, нуждаются в детальном рассмотрении.

В процессе работы над этим ноктюрном, особое внимание мы уделяли работе над партией левой руки. И здесь, как и во многих других сочинениях Ф. Шопена, музыка представляется простой и понятной, словно обычный вальсовый аккомпанемент. По мере того, как проходила работа над партией аккомпанемента, становилось понятно, что она не совсем простая. Также, помимо основной линии баса, в нем постоянно возникают дополнительные

голоса, которые обогащают музыкальную ткань, делают ее более мелодичной и богатой на различные оттенки. Они должны быть хорошо слышны, но не должны быть акцентированы.

Ученик Ф. Шопена В. Ленц вспоминал, что композитор советовал ему изучать партию сопровождения двумя руками, так как «каждый звук аккомпанеента должен звучать словно хор гитар» [78]. В дальнейшем, по словам В. Ленца, он рассказал об этом К. Таузигу, который через некоторое время после этого сыграл ноктюрн с таким совершенством и точностью, что создавалось впечатление, будто это играет сам Фридерик Шопен.

Нехватка контрастных тем и большая протяжённость пьесы создают риск однообразия исполнения. В целях предотвращения этого мы старались придерживаться правильного темпа и метра. Для того, чтобы исполнить данный ноктюрн, необходимо было следовать темпу *Andante*, то есть двигаться равномерно, при этом используя счётную единицу – четверть с точкой. Чтобы добиться цельного исполнения, необходимо не акцентировать внимание на деталях и не замедлять темп в орнаментальных пассажах (тем более, что они имеют относительно короткие интервалы и могут быть сыграны в темпе). Для привлечения внимания к деталям мы использовали особую звуковую окраску за счет *rubato* в конце пьесы. Ф. Шопен при каждом повторении одной и той же мелодии немного модифицировал ее, обогащая и усложняя орнаментику.

Подводя итог формирующего этапа опытно-экспериментальной работы, можно отметить, что подобранный и систематизированный комплекс методов и приемов формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена помог ученикам преодолеть многие технические и исполнительские трудности.

Подведение итогов проводилось на **контрольном этапе** опытно-экспериментальной работы по формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на

примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена. На данном этапе была поставлена задача сравнить исходные данные и сформированную в процессе опытно-экспериментальной работы исполнительскую свободу у учащихся старших фортепианных классов на основе рассмотренной ранее критериально-уровневой оценочной системы.

Мы провели итоговое занятие, включающее в себя исполнение учащимися выученных фортепианных миниатюр Ф. Шопена, а также музыкальную викторину и анкетирование. Мы использовали те же критерии, что и на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы, когда определяли уровень исполнительской свободы у учащихся старших классов. При проведении диагностического исследования нами оценивались различные показатели, которые соответствовали свободе исполнительского аппарата. Все критерии были оценены по трем уровням: высокому, среднему и низкому.

Учащийся правильно сидит за инструментом, у него правильная постановка обеих рук; уверенная смена позиций при игре; правильные игровые движения обеих рук; яркое и выразительное исполнение пьесы, без остановки, руки при игре не зажаты – **высокий уровень**.

Учащийся правильно сидит за инструментом, у него правильная постановка обеих рук; при смене технических сложностей во время исполнения пьесы допускает остановки; правильные игровые движения обеих рук; владеет не всеми техническими навыками; при исполнении технически сложных элементов, руки напряжены и учащийся допускает погрешности в исполнении; исполнение музыкального произведения не отличается большой выразительностью – **средний уровень**.

Учащийся неправильно сидит за инструментом, у него неправильная постановка обеих рук; во время смены технических задач делает большие паузы, чтобы поменять позицию; неуверенное владение основными исполнительскими приемами, погрешности в звучании; невыразительное исполнение музыкального произведения – **низкий уровень**.

Оценивание проводилось по трехбалльной системе: 1 балл соответствовал низкому уровню, 2 балла – среднему и 3 балла – высокому уровню. При оценке учитывалось, что отдельные навыки исполнительского мастерства и сформированности исполнительской свободы могут быть развиты у обучающихся по-разному. В результате, баллы суммировались и умножались на количество навыков, которые оценивались.

В таблице 2 представлены итоги диагностического исследования, которое было проведено на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы.

**Результаты констатирующего этапа опытно-экспериментальной работы по формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена**

**Таблица 2.**

| <b>Учен<br/>ик</b>          | <b>П<br/>осадка</b> | <b>Гибкост<br/>ь и<br/>пластичность<br/>аппарата</b> | <b>Коорди<br/>нация<br/>движений</b> | <b>Зв<br/>уко<br/>вы<br/>е<br/>качеств<br/>а</b> | <b>Ср<br/>еднее<br/>значе<br/>ние<br/>баллов</b> |
|-----------------------------|---------------------|------------------------------------------------------|--------------------------------------|--------------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| Алекс<br>андра<br>Муравьева | 1                   | 1                                                    | 1                                    | 1                                                | 1                                                |
| Арсен<br>ий Орешкин         | 1                   | 1                                                    | 2                                    | 2                                                | 1,5                                              |
| Людм<br>ила<br>Тимофеева    | 1                   | 1                                                    | 2                                    | 1                                                | 1,2<br>5                                         |

В результате проведения диагностики на первом (констатирующем) этапе опытно-экспериментальной работы, можно сделать следующие выводы:

- среди всех учащихся никто не показал достаточно высокий уровень исполнительской свободы;
- для старших школьников является большой проблемой отслеживать качество звучания;
- не все их учеников способны контролировать свои действия в процессе исполнения музыкальных произведений;

Мышечная свобода отсутствует у всех учеников;

- наиболее правильной является постановка правой руки у всех учащихся, так как она наиболее развита;
- только у одного ученика не было проблемы в постановке левой руки;
- существует проблема в координации одного из учеников.

В процессе проведения опытно-экспериментальной работы с учащимися старших фортепианных классов детских музыкальных школ на формирующем этапе был использован комплекс методов и приемов, направленных на формирование их исполнительской свободы.

Для разучивания учащимся предлагалось выбрать вместе с преподавателем фортепианные миниатюры Ф. Шопена из примерного репертуарного списка:

1. Прелюдия №4 e-moll, op. 28 №4;
2. Прелюдия №7 A-dur, op. 28 №7;
3. Прелюдия № 20 c-moll, op. 28 №20;
4. Мазурка a-moll, op. 67 №4;
5. Мазурка g-moll, op. 67 №2;
6. Полонез g-moll;
7. Полонез B-dur;
8. Кантабиле;
9. Ларго;

10. Желание;
11. Контрданс;
12. Три экосеза;
13. «Забытый» вальс a-moll;
14. Вальс h-moll, op.69 №2;
15. Вальс a-moll op.34 №2;
16. Ноктюрн Es-dur op.9 №2;
17. Ноктюрн №20 cis-moll.

Выученные произведения были исполнены учащимися на итоговом уроке и академическом концерте.

Итоговая диагностика результатов опытно-экспериментальной работы и анализ ее результатов проводилась на контрольном этапе в соответствии с теми же критериями и показателями оценки, которые использовались при проведении констатирующего этапа.

Результаты диагностики, проведенной в ходе контрольного этапа опытно-экспериментальной работы, представлены в таблице 3.

**Таблица 3.**

**Результаты контрольного этапа опытно-экспериментальной работы по формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена**

| Учени<br>к                  | П<br>осадка | Гибкост<br>ь и<br>пластичность<br>аппарата | Коорди<br>на<br>ция<br>движений | Зв<br>уко<br>вы<br>е<br>качества | Ср<br>еднее<br>значе<br>ни<br>е баллов |
|-----------------------------|-------------|--------------------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------------------|
| Алекса<br>ндра<br>Муравьева | 2           | 2                                          | 1                               | 2                                | 1,7<br>5                               |

|                   |   |   |   |   |   |
|-------------------|---|---|---|---|---|
| Арсений Орешкин   | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Людмила Тимофеева | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |

В результате проведения итоговой диагностики на контрольном этапе опытно-экспериментальной работы было выявлено следующее. В процессе исследования была выявлена положительная динамика в процессе формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ. Показатели находятся в пределах среднего значения. В процессе обучения у всех учеников наблюдается рост качества свободы игрового аппарата во время исполнения.

Таблица 4 содержит сопоставление результатов констатирующего и контрольного этапов опытно-экспериментальной работы, полученные на основе средних арифметических значений баллов.

**Таблица 4.**

**Сравнительные результаты констатирующего и контрольного этапов опытно-экспериментальной работы по формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена**

| Ученик               | Контрольный этап | Констатирующий этап | Прирост качества |
|----------------------|------------------|---------------------|------------------|
| Александра Муравьева | 1                | 1,75                | 0,25             |
| Арсений Орешкин      | 1,5              | 2                   | 0,5              |
| Людмила Тимофеева    | 1,25             | 2                   | 0,75             |

В результате сопоставительного анализа констатирующего и контрольного этапов опытно-экспериментальной работы можно сделать вывод о том, что по всем показателям наблюдается прирост качества. Следовательно, данный комплекс методов и приемов музыкального образования, используемый нами в процессе опытно-экспериментальной работы, является эффективным и способствует успешному формированию исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данные, полученные в ходе опытно-экспериментальной работы, подтвердили выдвинутую нами в начале исследования гипотезу и позволили сделать следующие выводы:

Осуществление теоретического обоснования проблемы формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена потребовало анализа психолого-педагогической литературы по проблеме исследования, рассмотрения личности и творчества Ф. Шопена как представителя национальной школы западноевропейского романтизма XIX века.

Нами были определены педагогические условия формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ на примере фортепианных миниатюр Ф. Шопена:

- осуществление целенаправленной и систематической работы педагога-музыканта в данном направлении;
- правильной организации учебного процесса с учетом возрастных особенностей учащихся;
- рационального отбора произведений Ф. Шопена и определения основных методов и приемов работы, способствующих эффективному процессу формирования исполнительской свободы у учащихся старших классов;
- использования методов, приемов, а также комплекса специальных упражнений ведущих педагогов-музыкантов, направленных на формирование исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.

Основываясь на методических разработках и учебных программах, а также на описанных выше физиологических особенностях учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ мы можем

систематизировать и вывести принципы, обуславливающие реализацию комплекса методов формирования исполнительской свободы с учетом целостного подхода к педагогическому процессу:

- принцип гуманистической направленности, предполагающий подчинение образовательно-воспитательной работы задачам формирования личности;
- принцип сообразности особенностям психического развития учащихся, требующий соответствия предлагаемого учебного материала его развитию;
- принцип дифференциации и индивидуального подхода, требующий учета индивидуальных особенностей учащихся;
- принцип последовательности и систематичности знаний, умений и навыков, их развития и совершенствования, предполагающий систематичность обучение на основе личностно ориентированного подхода;
- принцип координации «педагог – ученик – семья», основывающийся на согласовании взаимодействия в обучении.

В ходе опытно-экспериментальной работы, был подобран комплекс методов формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ, который включал в себя правильную посадку за инструментом, гибкость и свободу движения рук, координацию движений и качественное звучание как конечный результат всего образовательного процесса. Комплекс методов и приемов, включающий в себя специальные упражнения и наглядные примеры педагога, был использован для достижения поставленной цели исследования. Эти игровые методы и приемы помогли развить и сформировать исполнительскую свободу и координацию движений у учащихся старших классов, а также способствовали формированию их исполнительских навыков.

Исполнительская свобода у учащихся старших классов формируется через постепенное приспособление рук и мышц тела к инструменту

**(фортепиано). По мере того, как усложняются движения, можно выполнять все более сложные технические и художественные произведения.**

**В ходе опытно-экспериментальной работы были выявлены критерии и показатели, по которым можно определить уровень сформированной исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.**

**Проведение опытно-экспериментальной работы, в ходе которой была апробация комплекса специальных методов, показало его эффективность. Установлено, что наблюдается положительная динамика. После завершения опытно-экспериментальной работы, уровень свободы исполнительского аппарата у учащихся приблизился к среднему значению. Данная ситуация имеет отношение к неравномерному развитию каждого показателя исполнительской свободы и к индивидуальным особенностям обучающихся. При этом необходимо проводить регулярные занятия, как под руководством преподавателя, так и самостоятельно. Это позволит повысить уровень исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.**

**От правильности постановки исполнительских и технических задач, а также от выполнения всех требований педагога зависит успешность процесса формирования исполнительской свободы у учащихся старших фортепианных классов детских музыкальных школ.**

**Результаты исследования, полученные в ходе опытно-экспериментальной работы, позволяют сделать вывод о том, что поставленные задачи были выполнены, цель достигнута, гипотеза подтверждена.**

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: учебное пособие: в 3 частях. Части 1 и 2. 2-е изд. М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие. М.: «Советский композитор», 1992. – 101 с.
3. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. М., 1973. – 180 с.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка. Ленинградское отделение, 1971 г. – 376 с.
5. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
6. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974. – 335 с.
7. Баренбойм Л.А. На уроках Антона Рубинштейна. М.-Л.: Музыка, 1964. – 100 с.
8. Баренбойм Л.А. Николай Григорьевич Рубинштейн. Москва: Музыка, 1982. – 277 с.
9. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. Ч.I. Москва: Музгиз, 1937. – 212 с.
10. Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Том 2-й. М.: 1948. – 800 с.
11. Бернштейн Н.А. Физиология движений и активность. М.: Наука, 1990. – 494 с.
12. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973. – 140 с.
13. Бэлза И.Ф. Шопен. М.: Наука, 1968. - 380 с.
14. Возрастная и педагогическая психология: учеб. пособие для студ. пед. ин-ов / Под ред. проф. А.В. Петровского. М.: Просвещение, 1975. – 288 с.

15. Выготский Л.С. Психология развития ребенка. М.: Изд-во Смысл, Изд-во Эксмо, 2004. – 512 с.
16. Выготский Л.С. Собрание сочинений в 6 т.: Проблемы развития психики. Т.3. М.: Педагогика, 1983.– 366 с.
17. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. М.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
18. Гамезо М.В. Возрастная и педагогическая психология: учеб. пособие для студентов всех специальностей педагогических вузов. М.: Педагогическое общество России, 2003. - 512 с.
19. Гат Йожеф. Техника фортепианной игры. Будапешт, 1967. - 242 с.
20. Геталова О.А., Визная И.В. В музыку – с радостью. С.-Пб.: Композитор, 2005. - 163 с.
21. Гнесина Е.Ф. Педагогические принципы. М.: Музыка, 2003. – 26 с.
22. Гнесина Е.Ф. «Я привыкла долго жить...» Воспоминания, статьи, письма, выступления / Сост. Е.Ф. Гнесина. В.В. Тропп. 3-е изд. С.-Пб.: Лань «Планета Музыки», 2021. – 560 с.
23. Голубовская Н.И. Искусство педализации. М.: Музыка, 1974. – 96 с.
24. Гольденвейзер А.Б.: статьи, материалы, воспоминания / Сост., общ ред. Д.Д. Благого. М.: Советский композитор, 1969. – 488 с.
25. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы по фортепианной игре. М.: Классика XXI, 2002. – 188 с.
26. Диденко Ю.В. Национальные традиции отечественной фортепианной школы как основа формирования исполнительских компетенций студентов-пианистов // Искусство и образование. 2023. № 5, (145). С. 168-175.
27. Ермолаева М.В. Психология развития: метод. пособие для студентов заочной и дистанционной форм обучения. М.: Московский

психолого-социальный институт; Воронеж: Издательство НПО «МОДЭК», 2003. – 376 с.

28. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра Шопена. М.: Моск. гос. консерватория, 1995. - 150 с.

29. Ипполитова Н.В., Стерхова, Н.С. Анализ понятия «педагогические условия»: сущность, классификация. URL: [http://genproedu.com/paper/2012-01/full\\_008-014.pdf](http://genproedu.com/paper/2012-01/full_008-014.pdf) (дата обращения 04.03.2024).

30. Как исполнять Шопена. / Сост. Засимова А. М.: Издательский дом «Классика - XXI, 2019. - 236 с.

31. Корноухов М.Д. Нотный текст как основа обучения учащихся искусству интерпретации музыки / М.Д. Корноухов // Методология педагогики музыкального образования (научная школа Э.Б. Абдуллина): коллективная монография. Под науч. ред. Э.Б. Абдуллина. Изд.3-е, испр. и доп. М.: Граф-Пресс, 2010. – С. 216-223.

32. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Классика XXI, 2005 г. – 116 с.

33. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М.: Классика-XXI, 2003. –127 с.

34. Кремлев Ю. Фридерик Шопен: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. – 609 с.

35. Леймер К., Гизекинг В. Обучение игре на фортепиано по Леймеру-Гизекингу. М.: Классика XIX, 2009. – 112 с.

36. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2007. – 141 с.

37. Лисовский Н.М. Антон Григорьевич Рубинштейн / Сост. Н.М. Лисовский. С.-Пб.: Тип. Ю. Н. Эрлих, 1889. - 56 с.

38. Лихачев Ю.Я. Программа по фортепиано. Современная развивающая методика обучения. С.-Пб.: Композитор, 2013. – 68 с.

39. Маранц Б.С. О самостоятельной работе студента-пианиста: вопросы методики. №3-4. М., 2005. С. 36-47.
40. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. - 220 с.
41. Метнер Н.К. Воспоминания, статьи, материалы / Сост.-ред., автор вступит. Статьи, коммент, указ. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1981. - 352 с.
42. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек / Сост. М.А. Гурвич, Л.Г. Лукомский. М.: Музгиз, 1963. - 92 с.
43. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. М.: Кифара, 2002. – 183 с.
44. Мильштейн Я.И. Мастера советской пианистической школы: Очерки. / Под ред. А.А. Николаева. М.: Музгиз, 1954. - 230 с.
45. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене Советы Шопена пианистам. О фортепианной фактуре Шопена и Листа. М.: Планета Музыки, 2022. - 288 с.
46. Мухина В.С. Возрастная психология. Феноменология развития: учебник для студ. высш. уч. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2006. - 608 с.
47. Нейгауз Г.Г. Об искусстве игры на фортепиано: записки педагога. 4-е издание. М.: Музыка, 1982. - 300 с.
48. Немов Р.С. Психология: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 3 кн. 4-е изд. Кн. 1: Общие основы психологии. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 688 с.
49. Николаев А.А. Исполнительские и педагогические принципы А.Б. Гольденвейзера / А.А. Николаев // Мастера советской пианистической школы. М.: Музыкальное государственное издательство, 1961. - С. 115-166.
50. Николаев Л.В. Советы педагогам / Автор. прим. С. Хентова // Музыкальная жизнь. № 16. М., 1965. - С. 18-19.

51. Оборин Л.Н. О некоторых принципах фортепианной техники. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.2. М.: Музыка, 1968. - С. 71-80.
52. Пасхалов В.В. Шопен и польская народная музыка. М.: Музыка, 1979. - 116 с.
53. Певцова Т., Дрейден С.С. Илларион Николаевич Певцов. Литературно-театральное наследие. Воспоминания о Певцове. М.: Всероссийское театральное общество, 1978. - 357 с.
54. Римский-Корсаков Н.А. Жизнь и творчество. Выпуск 4-й. М.: 1937. - 172 с.
55. Рубинштейн. А.Г. Музыка и ее представители. М.: Музыка, 1891. 156 с.
56. Савшинский С.И. Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музгиз, 1963. - 197 с.
57. Савшинский С.И. Пианист и его работа. Л.: Советский композитор, 1961. - 271 с.
58. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.: Классика-XXI, 2004. - 191 с.
59. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. Л.: Музыка, 1968. - 108 с.
60. Секреты фортепианного мастерства: мысли и афоризмы выдающихся музыкантов / Н. Енукидзе, В. Есаков; под ред. Н. Лебедева. М.: Классика XXI, 2018. – 146 с.
61. Слоним В.И. Вопросы исполнительско-педагогического анализа этюдов и баллад Шопена: Лекция по курсу методики обучения игре на фортепиано для студентов фортепиан. фак. муз. вузов. Новосибирск: НГК, 1987. – 33 с.
62. Соловцов А. Шопен. Жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1956. - 324 с.

63. Сраджев В.П. Актуальные вопросы музыкальной педагогики. М.: Прогресс. 2007. - 116 с.
64. Станиславский К.С. Работа актера над собой. М.: Издательство АСТ, 2017 г. - 219 с.
65. Стасов В.В. Избранные сочинения. Том 3-й М.: Искусство, 1952. - 774 с.
66. Стасов В.В. Собрание Сочинений. Т. 3. С.-Пб.: Музыка и театр, 1894. - 906 с.
67. Стоянов А. Искусство пианиста / Сокр. пер. с болгар., предисл. и примеч. С.М. Хентовой. М.: Музгиз, 1958. - 147 с.
68. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 368с.
69. Уроки Гольденвейзера / Сост. С.В. Грохотов. М.: Классика-XXI, 2009. – 248 с.
70. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / Предисловие: В.А. Натансон; ред.: В.А. Натансон. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1969. – 598 с.
71. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника: учеб. пособие для студ. муз.-пед. фак. и отделений высш. и сред. пед. учеб. заведений. М.: Академия, 1999. – 183 с.
72. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества Цыпин. М.: Советский композитор, 1988. – 384 с.
73. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Классика – XXI, 2003. – 340 с.
74. Цыпин Г.М. Портреты советских пианистов: музыкально-критические статьи. 2-е изд. М.: Юрайт, 2020. – 229 с.
75. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. М.: Музыка, 2019. - 128 с.

76. Чернявская М.С. Пианист ХХІ века: к новой духовности исполнителя // Космическое мировоззрение – новое мышление ХХІ века. 2004. № 3. – С. 434-443.

77. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. М.: Классика-ХХІ, 2002. - 84 с.

78. Шопен Ф. Статьи и исследования музыковедов. / Сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. М.: Музгиз, 1960 г. – 411 с.

79. Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники / Вступ. ст. Д.М. Серова. М.: Музыка, 1968. – 248 с.

80. Krebs C. Girolamo Diruta's Transilvano. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel- und Klavierspiels im 16. Jahrhundert // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1892. – С.8