

ПРИМЕНЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШОПЕНА В ОБУЧЕНИИ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ФОРТЕПИАНО» (НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДОВ)

**APPLICATION OF CHOPIN'S WORKS
IN TEACHING PIANO PERFORMANCE
TO MUSIC STUDENTS STUDYING PIANO
(THE EXAMPLE OF ETUDES)**

Li Xuelian

Summary: This article deals with the peculiarity of Frédéric Chopin's pedagogical principles related to the teaching of piano playing, which were innovative in their time. On the basis of the information received, the conditions of conducting and the very process of effective Chopin lessons have been studied. Active teaching methods related to the interpretation and presentation of musical material among piano students were also suggested. The etudes created by Frédéric Chopin were taken as an example. The peculiarities of teaching etudes by the Polish composer in Chinese institutions of higher education were discussed.

Keywords: piano, etudes, instrumental skills, Chopin, music students.

Фредерика Шопена обычно представляют, как чуткого музыканта XIX века, которым восхищается парижская элита, исключительно талантливого импровизатора, композитора, прочно сочетающего достижения европейской музыки с национальными традициями польского фольклора. В то же время в научном сообществе часто забывается его огромная роль в области педагогики, которой он посвятил себя с аналогичной страстью и самоотдачей.

Необходимо упомянуть и педагогические принципы Фредерика Шопена, которые не утратили актуальности и по сей день и могут использоваться современными преподавателями в процессе обучения игре на фортепиано. Источником сведений о Шопене как о педагоге по фортепиано являются, с одной стороны, свидетельства его учеников, а с другой стороны, незаконченные наброски «Метод игры на фортепиано».

Как известно, обучение игре на фортепиано представляет собой сложный психофизиологический процесс, так как заключается в приобретении и развитии множества различных видов технических навыков, а также в приоритете музыкального становления студентов: это делает его более чувствительным к звуку, первона-

Ли Сюэлянь
Доцент, Чунцинский педагогический университет, Китай
2474435787@qq.com

Аннотация: Данная статья посвящена своеобразию педагогических принципов Фредерика Шопена, связанных с обучением фортепианной игре, которые в свое время имели инновационный характер. На основании полученной информации, были изучены условия ведения и сам процесс эффективного занятия Шопена. Также были предложены методы активного обучения, связанные с интерпретацией и презентацией музыкального материала среди студентов-музыкантов, обучающихся по специальности «фортепиано». В качестве примера были взяты этюды, созданные Фредериком Шопеном. Были рассмотрены особенности преподавания этюдов польского композитора в китайских высших учебных заведениях.

Ключевые слова: фортепиано, этюды, инструментальное мастерство, Шопен, студенты-музыканты.

чальную активацию пальцев и т. д. Поэтому «Метод игры на фортепиано» Шопена на самом деле представляет собой фрагментарные записи, сохранившиеся в виде двенадцати рукописных страниц в коллекции Библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке, и играют важную роль в данном процессе. До этого они совершили долгое «путешествие» от сестры Шопена Людвики Енджеевичовой до Марселины Чарторыйской, Натальи Яноты, Альфреда Кортого и Роберта Оуэна Лемана. Примечательно и то, что Шопен написал их на французском языке (что неудивительно, учитывая тот факт, что они были созданы во время его пребывания и деятельности в Париже), охватив основные принципы музыки, технику игры и эстетические допущения. Поэтому неудивительно, что они не утратили актуальности и по сей день, и новизна данных записей заключалась, прежде всего, в привлечении внимания исполнителя к роли музыкально-художественного сознания и изучении технических вопросов, а не самой технике, служа пустой виртуозности.

Преподавательскую деятельность он начал вести только после того, как поселился в Париже [9]. В течение шести месяцев в году, с октября или ноября по май, у Шопена были уроки в среднем с пятью учениками каждый день. Каждое занятие теоретически длилось от

45 минут до часа, но иногда растягивалось на многие часы, особенно, если это было в воскресенье. Это касалось талантливых учеников, которых Шопен особенно любил, например, Эмилии фон Гретч, К. Микули [8]. Многие из учеников Шопена, будь то профессиональные музыканты или нет, испытывали чувство вдохновения от проведенных занятий. Через короткое время они заметили коренные изменения в своей работе, манере слушать и умственном отношении. Рассматриваемый композитор, со своей стороны, обращает их внимание на этот прогресс [11].

Если говорить об структуре занятий, то у учеников был один, чаще два или три урока в неделю, в зависимости от того, мог ли Фредерик Шопен уделять им время, от собственных потребностей и талантов, а также – хотя это имело второстепенное значение – от состояния их финансов. Некоторые студенты утверждали, что композитор неофициально обучал их практически бесплатно или давал им, помимо платных уроков, ряд дополнительных уроков. Учеников, приходивших на урок к Шопену, встречал его слуга, что само по себе было доказательством необычайного богатства хозяина; большинству музыкантов – тогда, как и сегодня – приходилось самим открывать дверь гостям. Ожидая в приемной, студенты незаметно положили плату за обучение на каминную полку в конверте.

Из других воспоминаний современников, Ф. Шопен предпочитал, чтобы его обучающиеся играли аккуратно, по нотам, а не по памяти, и когда они ставились на подставку, композиторставил на них соответствующие отметки. Ученик сидел за большим инструментом, плей-элем, а рассматриваемый композитор аккомпанировал ему на маленькому фортепиано. Он также подчеркивал важность развития следующих технических навыков для индивидов: слуховая чувствительность и умение управлять своим телом – напрягать и расслаблять мышцы. В то же время композитор, безусловно, был требовательным учителем, который учил убежденно, с большой страстью и энергией, полностью одержимый своей миссией. Его ученики всегда играли на лучших концертных музыкальных инструментах, и только на них им и приходилось заниматься. При подборе репертуара для своих учеников он использовал в основном произведения И. С. Баха, но также, среди прочего, Дж. Б. Крамера М. Клементи, Дж. Филда, Л. Ван Бетховена и его собственные сочинения. Изучая эти упражнения, студенты могут маркировать произведения по уровню сложности и использовать их в качестве дополнительного учебного материала для удовлетворения технических потребностей учащихся.

Однако он не переставал уговаривать ученика анализировать формальную структуру изучаемых произведений и охотно прибегал к воображению и аналогии и пробудить собственный музыкальный импульс ученика.

Например, для определенной ясности он однажды предложил Жоржу Матиасу, играя отрывок Сонаты ля-бемоль мажор (оп. 39) Вебера, подумать о том, что ангел проходит по небу (1-я часть, 81-й такт; Матиас, стр. VI).

В то время как Ф. Лист в 1832 г., пользуясь своим только что полученным образованием, пытался возбуждать воображение ученика, читая ему отрывок из Шатобриана или стихотворение Гюго, Фредерик Шопен добивался того же результата – настолько сильно он проникся реальностью своего видения. Эти спонтанные творения, вызывающие в памяти легион капризных духов, мертвый дом, диалог между тираном и его жертвой, являются результатом не столько литературного темперамента, сколько дальновидного воображения и чуткости к поэзии, уходящей корнями в народные славянские легенды.

Репутация Шопена как пианиста и педагога достигла далеко: его ученики приезжали не только из Франции и Польши, но и из Литвы, России, Чехии, Австрии, Германии, Швейцарии, Великобритании, Швеции и Норвегии. Однако данный композитор не принимал ни новичков, ни детей, за исключением некоторых «вундеркиндов». Талант или художественная индивидуальность всегда служили для преодоления этих первоначальных трудностей. Своеобразным выводом является то, что Шопен рекомендовал своим ученикам основывать свое музыкальное мастерство на тех же правилах, которыми руководствуются профессиональные певцы и вокалисты.

В свою очередь, целью упражнений, которые давал собственным ученикам Шопен на первых уроках, было достижение максимальной гибкости и совершенствование чувствительности слуха и ударения. Ярким примером является этюд № 5, оп. 10, где присутствует техника черных клавиш и весьма свойственных Шопену ломанных арпеджий. Известная склонность Шопена к изучению техники черных клавиш проистекает из его понимания взаимосвязи между клавишами и строением руки, поскольку они способствуют естественному, удобному расположению более длинных пальцев: второго, третьего и четвертого. Вот почему он требовал, чтобы его ученики начинали с гаммы мажор, фа-диез мажор, ре-бемоль мажор (следуя порядку пальцев: 1-2-3-1, 2-3-4, 1-2-3-1).

В отличие от педагогов того времени, пытавшихся уравнять пальцы трудоемкими и искусственными упражнениями, Шопен подчеркивал свойства каждого пальца, используя их естественную неравномерность как источник звуковой дифференциации, и считал, что существует столько типов звуков, сколько пальцев.

Соответственно, можно сделать выводы о том, что фортепианская педагогика Шопена основывалась на иерархическом порядке, восходящем от вопросов игрового механизма, через принципы артикуляции звука,

фразировки, чувства макроформы и драматургии произведения, до детерминантов выражения, основным образцом которого оставалось пение. О том, что игровая механика была для Шопена лишь отправной точкой в обучении, свидетельствуют его наброски к методу игры на фортепиано, в которых он представил правила расположения руки на клавишах и правила аппликатуры. Подход композитора к этим вопросам значительно отличался от методов школ того времени, в которых подчеркивалось чисто механическое техническое мастерство, достигаемое с помощью кропотливых упражнений с помощью специальных инструментов, которые, вопреки анатомии рук и пальцев, служили для увеличения их работоспособности. Шопен явно дистанцировался от этих искусственных практик, отдавая должное естественному расположению рук на клавиатуре.

В свою очередь, этюды Шопена являются одними из самых сложных произведений фортепианного репертуара, так как их исполнение требует величайшего мастерства и соответствующих технических навыков пианистов [1]. Этюды носят в основном виртуозный характер, так как большинство из них связаны с выполнением сложных технических задач и написаны в быстром темпе, только восемь из них написаны в умеренном темпе [5, с. 46]. Это, в свою очередь, требует правильного подхода к выбору методов обучения.

В последние годы чрезвычайно популярными стали методы активного обучения, число которых, как показывают литературные источники, огромно [4]. Популярность данных методов можно объяснить тем, что они ориентированы на интересы и потребности студентов, а также дают преподавателям множество возможностей для реализации содержания обучения в интересной форме [10]. К тому же на рынке образования появляется все больше инструментов и учебных пособий, учитывающих потребности современных учащихся. В высших учебных заведениях появляются компьютеры, интерактивные доски, классические учебники заменяются их электронными аналогами, реализуются проекты, позволяющие использовать планшеты во время занятий.

В рассматриваемом случае цели обучения игре на фортепиано студентов можно представить следующим образом:

1. развитие творческой и артистической личности через фортепианную игру;
2. воспитание глубокого эмоционального восприятия музыкальных произведений Фредерика Шопена;
3. сравнение современных и устаревших методических приемов в обучении игре на фортепиано с учетом изменений образа жизни людей и потребностей студентов;

4. становление музыкальности учащихся: воспитание метроритмического чувства, работа со звуковысотностью, знакомство с динамическими оттенками в музыке.

Исходя из вышесказанного, предполагаемые занятия среди студентов-музыкантов, обучающихся на специальности «фортепиано», называют моноформными, так как они основаны на использовании одной из форм музыкальной деятельности [14]. Воспитательная и образовательная деятельность высшего учебного заведения должна поддерживать процесс формирования творческого отношения студентов во всех сферах его деятельности.

В соответствии с вышесказанным, движения рук студентов-музыкантов, обучающихся по специальности «фортепиано», должны быть лишены всякой нервности, судорожности, и это должно быть проконтролировано преподавателем [2, с. 9]. Для этой цели подходит этюд оп. 10 № 5 Шопена, также известный под названием «Черные клавиши», который направлен на достижение полной независимости большого пальца пианиста (рис.1).



Рис. 1. Ф. Шопен. Этюд «Черные клавиши»

Соответственно, для полной визуализации необходимой работы могут использоваться различные фильмы, посвященные творчеству Шопена, в результате чего также значительно повысится качество преподаваемых занятий.

Шопен также рассматривал естественную форму руки как отправную точку для занятий игрой на фортепиано. Он обратил внимание на гибкость сустава и, следовательно, на независимость и легкость пальцев, необходимые для получения идеального легато. Он рекомендовал, конечно, в разумных количествах использовать гимнастические упражнения, состоящие из сгибания запястья (внутрь и наружу) и вытягивания пальцев. Кроме того, композитор часто приказывал практиковать фортепианную динамику, чтобы не слишком напрягать руку. Студенты должны уделять большое внимание отработке гамм, которые отрабатываются с метрономной регулярностью, сначала в медленном темпе, постепенно во все более быстром темпе. К тому же, метроритм в этюдах

Шопена имеет свои особенности. В этюдах №12, 23 наблюдается полиритмия. Если в верхнем голосе мощные октавы, как в «революционном», то в аккомпанементе – арпеджиированные пассажи, или наоборот, как в 23 этюде или в средней части этюда №6.

В постановке рук необходимо обращать внимание на плавное размещение большого пальца и свободно опущенный локоть. Большое внимание преподаватели должны уделять аппликатуре в ученических экземплярах нот. Воспроизведение нот соответствует современным методическим процедурам: песни пишутся в обеих тональностях одновременно, т.е. по десятистрочной системе, начальной позицией является нота с1. По мнению Фредерика Шопена, студенты должны быть практичными и при необходимости могут использовать один и тот же палец для воспроизведения граничащих нот, то есть, играя на соседних черных и белых клавишах одним и тем же пальцем. Эта техника позволит получить более плавное легато, характерное для стиля игры Шопена. Этот прием можно наблюдать в его музыкальном произведении «Три этюда, В. 130». Они не виртуозны и посвящены задачам эмоционального исполнения мелодических линий, полиритмии, независимости пальцев [7]. Например, во втором этюде ре-бемоль мажор любопытны некоторые детали: резкие параллельные квинты такта 17, восходящие хроматической цепью септаккорды с нонами в правой руке (такты 61-62) и др.

Другим упражнением, которым часто пренебрегают, является подготовка большого пальца. В то время

как внешние мелодии в обеих руках должны воспроизводиться легато и в полном тоне, вес рук непременно должен быть направлен на последние три пальца, и поэтому большие пальцы должны быть абсолютно свободны от напряжения и как можно более легкими для воспроизведения коротких нот стаккато. Например, в оп. 25 № 6, это требует длительной практики; учащиеся должны сопротивляться искушению пропускать шаги и не должны пытаться играть быстро сразу после заучивания нот. Что касается педали, то студенту рекомендуется начинать использовать ее в очень медленном темпе, как только будет достигнуто расслабление запястий и предплечий. В противном случае при внимательном вращении педалей может развиться вредная привычка играть с затекшими пальцами. Очевидно, что не может быть определенного правила о том, когда нажимать на педаль, а когда менять ее, поскольку каждый инструмент, игрок и атмосфера меняются в зависимости от обстоятельств.

Что касается крепости и ровности пальцев, то рекомендуется реализовать при помощи двух способов: новаторской аппликатурой, которая будет способствовать плавной последовательности нот, и реализации гамм и арпеджио легким движением руки.

Например, сложность в оп. 10 № 2 заключается в хроматической гамме с использованием третьего, четвертого и пятого пальцев с коротким аккордом под шестнадцатыми нотами в каждом такте. Это требует большей сосредоточенности на пальцах со стороны студентов. На

Рис. 2. Фредерик Шопен. Ноты к музыкальному произведению Этюд (ля минор), оп.10 №2

рисунке 2 представлены ноты к данному произведению.

Новаторская аппликатура Шопена противоречила устоявшемуся правилу не проводить длинными пальцами друг по другу. Фактически, его новая модель развила из ранних аппликатур на фортепиано XVIII века, когда большой палец не разрешалось использовать в гаммах, и поэтому скрещивание пальцев было неизбежным. В то время как многие педагоги уже осознали необходимость практиковать хроматические гаммы, большинство из них играли первыми тремя пальцами. Похожие хроматические упражнения, в которых используются первый, второй и третий пальцы, можно найти в этюде Мошеслеса. Его построение точно такое же, как в этюде ля минор Шопена, за исключением инверсии фигур правой руки [13]. Легкий аккомпанемент левой руки также имеет схожий музыкальный характер в обоих музыкальных произведениях.

Другой пример, этюд до минора, соч. 25 Шопена является одним из наиболее сложных этюдов для пианистов [16]. Это требует исключительных технических навыков пианистов, наличия тонких и легких пальцев. На освоение этого этюда могут уйти месяцы, и студенту наверняка наскучит повторять одно и то же произведение снова и снова, соответственно, необходимо провести следующие упражнения. Без контроля над каждым пальцем требуемые яркие штрихи привели бы к тусклым и агрессивным тонам. В тактах восходящей хроматической гаммы с крещендо практика отведения верхней части руки поможет добиться необходимого звучания при меньшем напряжении мышц. Излишне говорить, что начинать следует в медленном темпе и только постепенно ускоряться. По мере увеличения темпа студенты должны уменьшать преувеличенную динамику исполнения.

Чтобы избежать стеснения в кисти и предплечье, ученик должен научиться управлять своим естественным весом руки. Упражнения Листа представлены с максимально возможным количеством вариантов аппликатуры, чтобы можно было охватить каждый угол пальцев.

Особым методом обучения является прослушивание музыкальных произведений Шопена, представляющих конкретные темы, выбранные учителем [6]. Такие занятия формируют навыки аналитического слушания, которые в зависимости от стилистики композиции, могут привести к развитию музыкального воображения, направленного на внemузикальные ассоциации у студентов высших учебных заведений. Иногда возникает необходимость использования определенных реквизитов.

К тому же, систематизация информации о творчестве Шопена может осуществляться с использованием ментальных карт, которые визуализируют наиболее важные исторические события, повлиявшие на становление

личности композитора, его произведения. Другие методы, такие как временная шкала, графически и визуально могут отображать необходимую информацию, особенно при реализации тем, связанных с хронологией событий или характеристиками современников Фредерика Шопена. Они нацелены на предоставление студентам знаний о музыке разных эпох, особенностях прослушиваемых произведений, обусловленных временем их возникновения. Например, студенты, которые учатся на музыкальных специальностях, могут узнать следующий факт из жизни Фредерика Шопена: он был тому времени самым известным пианистом, постоянно проживающим в Париже и востребован как учитель, даже больше, чем Ф. Лист и Ф. Калькбреннер. Его занятия считались дорогими, с фиксированной оплатой в 20 золотых франков.

К другим не менее важным методам активного обучения относятся драма, в рамках которой у студентов появляется возможность развить свое воображение и умение работать в команде. Из множества драматических приемов заслуживают внимания импровизированные постановки или воплощение выбранного персонажа (это может быть композитор, слушатель, критик). В качестве примерного упражнения можно представить постановку, в которой студенты распределяются по ролям, например, процесс обучения Шопеном его учеников. Вместе со студентами преподаватель устраивает интерьер класса - это может быть несколько реквизитов, какие-то элементы скромного декора. Они кратко обсуждают тему вместе, делясь опытом.

Использование драмы на уроках музыки дает учащимся возможность выражать свои чувства, переживания, свое мнение о музыкальном содержании с помощью внemузикальных средств. Среди других драматических приемов можно выделить:

1. интервью - может проводиться парами - один из студентов выступает в роли журналиста, проводящего интервью, например, с композитором, известным музыкантом, героем музыкального произведения, или с группой лиц. Методика собеседования учит задавать вопросы и эмоционально вовлекает, что значительно повышает способность к самостоятельному приобретению знаний в определенной области;
2. пантомима основана на выражении лица, жесте и языке тела. Его главный принцип-представить событие или ситуацию без использования голоса. Вдохновением могут быть либретто оперы (упражнение, выполненное, например, как отсылка к концерту, в котором участвовали студенты), резюме композитора или история, связанная с созданием этюдов;
3. импровизация – спектакль с живым текстом. Источником вдохновения для постановки, осуществляющейся во время урока музыки, может быть на-

учно-музыкальное произведение, содержание программной пьесы или просто правильно подобранная инструментальная пьеса, на фоне которой происходит представление;

Еще одной группой способов обучения фортепианной игре является проектное обучение, которое основано на выполнении обширной задачи, координируемой учителем в определенных им рамках, часто ссылаясь на знания по различным предметам. Среди многих преимуществ этого метода можно отметить, среди прочего, сочетание практической деятельности с умственной, развитие самостоятельности и навыков общения с другими людьми [9]. В качестве примера можно привести становление техники бокового движения и правильного положения руки, необходимых для правильного исполнения этюда Шопена соч. 10, № 1. Это позволит студентам играть гаммы и арпеджио равномерно и плавно (рис. 3).

В исходной модели этюда №1 до мажора, соч. №10 Шопена сохраняются оттенки восходящего и нисходящего арпеджио. В качестве начального произведения для подготовки к данному этюду студентам рекомендуется выучить прелюдию до мажора из сборника сочинений «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха. Основная задача занятия состоит в понимании функции каждой руки и их гармонической последовательности при фортепианной игре. Начало прелюдии до мажора Баха представляет собой мажорную триаду, которая определяет арпеджиированное положение руки. В этюде №1 до мажора, соч. 10 то же арпеджио до мажор растянуто на многооктавный промежуток. Разучивая своеобразие прелюдии Баха, можно понять суть гармонии Шопена, арпеджируя каждый аккорд вместе с мелодией сверху и педалью. Эта практика также эффективна для достижения расслабленного запястья при разгибании.

Кроме того, для оп. 10 № 3 и оп. 25 № 1 может быть полезно изучить некоторые песни без слов, в которых подчеркивается легато, нежный лиризм и чувствитель-

ное гармоническое движение с помощью педали. Кроме того, поскольку для изучения арпеджио в оп 25 № 1 требуются более простые задачи, его можно использовать в качестве подготовительной части для изучения расширенных арпеджио в оп. 10 № 1.

В случае отсутствия необходимых знаний или низкого уровня усвоения музыкальной дисциплины у студентов, обучающихся по специальности «фортепиано», преподаватель могут проводить наблюдения за процессом работы наиболее опытных студентов над музыкальным произведением. К примеру, использование «Опус 10» Шопена включает в себя 12 мелодий, и ее использование не только приводит к повышению эффективности работы пианистов, но и позволяет наладить доверительные отношения между обучающимися. Сначала отдельно отрабатывается правая рука, таким же образом, и левая, за этим следует фортепианная игра обеими руками.

Для наглядной визуализации материала могут использоваться учебники по фортепиано такие как «Из истории фортепианной педагогики» Алексеева, «Работа над фортепианной техникой» Либермана, «Искусство педализации» Голубовской и др. Уникальная ценность этих работ состоит в том, что они содержат как материал для студентов, так и для преподавателей. Авторы - опытные педагоги, а их учебники - результат многолетней работы с обучающимися разных возрастов и ряда размышлений. Во введениях к обеим работам они подчеркивают преимущества разных подходов к обучению, описывают эффекты их применения. Например, в учебнике «Работа над фортепианной техникой» Либермана структура работы основана на индивидуальных занятиях, включающих ритмические и двигательные упражнения, музикально-развивающие упражнения и упражнения игрового аппарата, а также комментарии к ним. Только в конце идут мелодии, дополняющие программу урока. С другой стороны, они обращают внимание на необходимость большей активности и собственной изобретательности педагога. Весь учебный процесс должен быть



Рис. 3. Ф. Шопен. Этюд №1, до мажор, соч. №10

глубоко продуман и проводиться последовательно. Хотя общая идея обоих произведений идентична, во многих аспектах они различаются. Это относится прежде всего к способам решения отдельных задач и средствам достижения результатов студентов.

Одним из самых интересных занятий, приносящих положительный эффект на практике, является предложенная всеми авторами привычка перекладывать простые мелодии на разные тональности. Это не только отличный метод развития слуха студентов-музыкантов, но и приучение руки к различным положениям на клавиатуре. Педагог не должен менять аппликатуры в транспонированных мелодиях, несмотря на кажущиеся трудными аранжировки. Например, не следует избегать игры при помощи технологии черных клавишах указательным пальцем.

Важным элементом образовательного процесса является дружественная атмосфера, ведущая к более глубокому проникновению индивида в музыкальный мир и помогающая студенту активно играть на музыкальном инструменте и ориентироваться в творчестве Шопена. При этом преподаватель не должен начинать работу со студентами в области обучения игре на фортепиано, не обдумав и не заняв позицию по отдельным, элементарным вопросам и планируя весь упорядоченный процесс обучения [3]. Разумеется, собственные знания должны основываться на тщательном анализе собственного фортепианного мастерства и использовании различных методических изданий. Именно точное понимание действий своего игрового аппарата, своих психомоторных реакций и соотношения их со слухом и звуковым образом может привести к наиболее прочному «открытию» сущности вещей. Методические издания, в том числе в виде учебников для студентов и преподавателей, должны лишь помочь в определении образа действий, порядка введения отдельных вопросов и путей развития музыкальной чуткости, фортепианных навыков и всех знаний об этой области у студентов. Они должны стать поводом для стимулирования творческой изобретательности педагога. Стоит отметить, что механическое подчинение всего процесса обучения концепциям других авторов или, с другой стороны, хаотичная, непродуманная избирательность по отношению к ним может принести на практике ряд отрицательных результатов и вполне объяснимых неудач.

Наконец, преподавателю необходимо помнить о том, что, с одной стороны, монотонная игра на фортепиано может привести к значительному мышечному напряжению студентов, которое вызывает у них неприятные и болезненные физические ощущения, что вынуждает игрока прерывать занятие. С другой стороны, длительная игра с листа требует повышенной умственной концентрации индивида, что приводит к более быстрому

утомлению нервных клеток и их ослаблению. Это также отражается на соматических проявлениях, таких как изменения в кровообращении, учащенное дыхание, сухость во рту.

В свою очередь, кратковременный отдых от односторонней деятельности может оказать расслабляющее воздействие на человека. Такую же точку зрения подчеркивал и Шопен: «музыкальные упражнения не должны быть механическими, они требуют участия всего разума и воли ученика» [7, с. 65]. Преподаватели не должны читать одни и те же высказывания по двадцать-сорок раз. Вместо этого они могут использовать совокупность вербальных методов. Различные формы ведения дискуссий происходят из использования соответствующих методов, таких как мозговой штурм, круговые дискуссии, дебаты, пирамида приоритетов и т.д. Проблемы, вызывающие споры и живо обсуждаемые на занятиях, повышают эффективность реализации намеченных для данного урока целей обучения [8].

Например, «Снежный шар» - это метод, который полезен при изучении сложных определений. Он состоит из перехода от индивидуальной работы к групповой. Это дает каждому студенту возможность сформулировать свои мысли по теме, приобрести новый опыт и навыки общения. Правила игры таковы: учащиеся выписывают всю информацию по теме, затем парами зачитывают свои материалы, обсуждают, выбирают соответствующие характеристики и формируют общее определение, которое записывают на листке. Другой метод, «Шесть мыслящих шляп» развивает навыки общения в различных ситуациях, представления собственной позиции, учёта взглядов других людей. В соответствии с имеющейся шляпой студенты могут занимать разные роли: синяя шляпа-играет роль главы группы, руководит обсуждением, дает голос ораторам, контролирует, не является ли какой-либо цвет предпочтительным в обсуждении, подводит итог дискуссии, красная шляпа-руководствуется эмоциями и интуицией, желтая шляпа-оптимист, указывает на преимущества и преимущества данного решения, черная шляпа - пессимист, критикует, видит отрицательные стороны предлагаемых решений и др. В определенное время группы готовятся к обсуждению, устанавливая общую, соответствующую их цвету позицию. По истечении установленного времени для работы в командах следует обсуждение представителей (шляп) на форуме класса. Студенты, которые нарисовали синие заметки, записывают на доске возникающие во время обсуждения аргументы за и против. Обсуждение завершается синей шляпой.

Разные игровые методы особенно полезны при возникновении усталости студентов. К примеру, тренировка выделения направления мелодической линии лучше всего фиксируется собственным опытом обучающегося, который заключается в прослушивании звучания после-

довательных нот на рояле, колокольчиках, ксилофонах, металлофонах. Они могут воспринимать восходящее и нисходящее направление мелодической линии, иллюстрируя это движением. Само движение имеет здесь несколько иной характер, например, приседание и подъем, постепенное поднятие и опускание руки.

Другие музыкально-двигательные игры связаны с прослеживанием изменений звуковой динамики музыкального произведения. Например, студенты легко бегают на цыпочках по кругу под ненавязчивый, приглушенный аккомпанемент фортепиано. Когда они слышат громкую мелодию, играемую в ритме марша, они становятся парами и маршируют.

В связи со сложностью этюдов Шопена во внеурочной работе можно предложить использовать метод ритмики Э. Жака-Далькроза, который создал интегрированную систему гармоничного воздействия на интеллектуальное, эмоциональное и физическое развитие человека. Наиболее важными целями данного метода являются: развитие музыкальной чувствительности по всему телу, создание чувства равновесия после пробуждения всех двигательных способностей и развитие музыкального воображения.

Методика Э. Жака-Далькроза объединяет три тесно связанных и взаимно дополняющих друг друга звена – формы обучения, такие как: ритмика, обучение слуху (сольфеджио) и импровизация [12].

В основе лежит ритмика, которая включает в себя активное восприятие-прослушивание/переживание, выражение и воспроизведение музыки через движения тела. Сольфеджио, как второе звено, является мостом между ритмикой и исполнительными навыками (игра на фортепиано). Цель сольфеджио состоит в том, чтобы заставить студента начать осознанно слышать музыку (до стичь абсолютного слуха). Третье звено-импровизация: музыкально-двигательная, инструментальная и голосовая. Это создает возможности для развития творчества путем экстернализации различными исполнительными средствами в движении, игре на разных инструментах, через голос.

В методе ритмики используются две формы импровизации: инструментальная импровизация музыки для двигательных задач и импровизация как форма деятельности студента: ритмическая, двигательная, вокальная, инструментальная (на фортепиано). Перечисленные импровизации создают безграничные возможности для стимулирования творческой художественной деятельности, взаимопроникающих творческих процессов от преподавателя к студенту (и наоборот). Они являются отличным инструментом для стимулирования творчества студентов и предоставления им единственной в своем роде радости от творения.

Занятия ритмикой основаны на естественном движении, принимая во внимание исполнительные возможности и все этапы двигательного развития человека. Даже при выполнении обычных действий с использованием других органов чувств, таких как осязание или зрение, посредством слухово-моторно-сенсорной стимуляции необходимо способствовать развитию нейронной сети мозга. Благодаря сочетанию прикосновения с стимуляцией других чувств в мозге активизируется больше областей.

Исходя из вышесказанного, формы обучения разнообразят процесс обучения в вузе, обеспечивающих активизацию учебно-познавательной деятельности, стимулируют их к получению новых знаний и умений, способствуют формированию профессиональных способностей. Разнообразие форм обучения дает наибольшее пространство для самореализации студентов, ведь учебный процесс должен быть организован на основе эффективной многосторонней коммуникации. В процессе такого обучения преподаватель предстает организатором процесса обучения, консультантом, собеседником, единомышленником.

Анализ роли учащегося в образовательном процессе, а также способов использования методов активного обучения в музыкальном образовании приводит к размышлению о понимании понятия всеобщего музыкального образования. Взгляд на объем содержания и формы работы в этой области на протяжении веков постоянно менялся. Так, начиная с XVIII века, понимание музыкального образования исключительно как образования слуха и сольфеджио путем расширения набора музыкальных действий с помощью теорий последующих педагогов (Жан-Жака Руссо, Карла Орфа, Эмиля Жака Далькроза) человеческое общество достигло того момента, когда у нас есть ряд систем и инструментов, позволяющих всестороннее музыкальное образование молодых поколений.

В пример, можно также привести методику, связанную с преподаванием этюдов Шопена, на занятиях со студентами-музыкантами, которые обучаются по специальности «фортепиано», в китайских высших учебных заведениях. Данный процесс проходит в несколько этапов:

1. изучение нотной грамоты и начало обучения импровизации на основе выученных звуков;
2. расширение нотации хроматизмом, дальнейшие попытки импровизации и поощрение собственных сочинений;
3. знакомство с пропорциональными обозначениями, т.е. символами, определяющими скорость ритма, настроение, высоту звука. Учащийся моделирует темп, играя громче -тише, медленнее - быстрее, слегка меняя артикуляцию, скрещивая руки и т. д.

Использовались и методы группы визуализации, которые полезны как при внедрении нового контента, так и при систематизации теоретических знаний. Например, «синонимы-антонимы» состоит из добавления студентами понятий, близких к значимым или противоположных по отношению к данному термину, например, динамика, агогика, артикуляция; метод «найди лишнее» обращается как к знаниям студентам, так и к их интуиции. Задача состоит в том, чтобы определить ключ, по которому были выбраны записанные понятия (имена композиторов, исполнителей, названия эпох, инструктажей и т.), а затем указать лишний элемент, например, скрипка, гитара, виолончель, альт или Гайдн, Бетховен, Бах, Моцарт.

Таким образом, Фредерик Шопен преимущественно писал работы для фортепиано, видя в этом свое истинное предназначение [15]. Яркими примерами являются этюды, которые могут вызвать сложности интерпретации и исполнения у студентов, обучающихся по специальности «фортепиано». Поэтому в образовательном процессе в высших учебных заведениях преподавателям рекомендуется использовать методы активного обучения. Они могут принимать различный характер, от игр до различных постановок, драматических упражнений, реализации проектов. Предполагается, что сюда будут

включены различные формы работы учащихся (индивидуальные, групповые или коллективные), согласованные вопросы и высказывания учителя (пояснения, минисочинения, тезисы для обсуждения и т.д.), применяемые дидактические средства (презентации, трудовые карточки, работа с музыкальным инструментом и др.). В свою очередь, новаторский подход Шопена к концепции игры на фортепиано открыл начало развития современной музыкальной педагогики, так как композитор предложил множество методов обучения учеников, описывал необходимые составляющие эффективного занятия.

Соответственно, освоенная техника игры на фортепиано должна быть не более чем средством, а не заменой музыкального самовыражения. Именно Фредерик Шопен стал предшественником современной концепции обучения игре на фортепиано. Он определенно сломал взгляды профессоров музыки того времени, которые основывали свое учение на концепции механической игры. Тогдашняя методика преподавания относилась к игре достаточно технично. Но композитором были предприняты усилия по освоению расположения пальцев, кистей или предплечий во время игры на инструменте. По педагогическим канонам того времени, это должно было гарантировать успех в игре на музыкальном инструменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аширбекова И.В. Особенности фортепианной музыки Фредерика Шопена // Символ науки. – 2022. – №9. – С. 42-44.
2. Болдурат А.С. Организация пианистического аппарата на первоначальном этапе обучения // Молодой ученый. – 2016. – № 5. – С. 8-10.
3. Захаров Д.С. Повышение уровня технической подготовки студентов при работе над инструктивными этюдами // Инновационная наука. – 2018. – №10. – С. 74-78.
4. Карчина А.Ф. Методы обучения игре на фортепиано // Царскосельские чтения. – Т.1. – №20. – С. 172-175.
5. Кеберлинская Э.Р. Роль фортепианных этюдов Ф. Шопена в исполнительской и педагогической практике пианистов // Современные инновации. – 2019. – №4. – С. 45-47.
6. Кеберлинская Э.Р. Педагогические аспекты изучения фортепианных сочинений Ф. Шопена. – Баку: RSXM, 2010. – 74 с.
7. Литвих Е.В. Педагогические условия формирования концептуальной модели интерпретации музыкального произведения в фортепианном классе (на примере ноктюрна Ф. Шопена op. 32 № 1, h-dur) // Современное педагогическое образование. – 2021. – №10. – С. 149-157.
8. Максимов В.В. Традиции исполнения музыки Ф. Шопена // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – №4. – С. 107-112.
9. Малыхина И.В. Зарубежный опыт применения инновационных технологий в классе фортепиано // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – №6. – С. 165-167.
10. Нечай Е.Е., Чередниченко Л.К. Использование активных методов в процессе обучения студентов // Вологдинские чтения. – 2009. – №72. – С. 26-32.
11. Николаев В.А. Шопен-педагог. – Москва: Музыка, 1980. – 94 с.
12. Овсянкина Г.П. Творческое влияние ведущих музыкально-педагогических систем первой половины XX века на совершенствование современного музыкального образования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2019. – №193. – С.187-193.
13. Черная М.Р. Пианист и фигурационное письмо: Монография. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2005. – 124 с.
14. Чернопятова Н.Г. Развивающее обучение в классе фортепиано // URL: https://www.pedacademy.ru/conference_notes/226 [Дата обращения: 19.02.2023].
15. Ши Явэнь, Самсонова Т.П. Работа над художественным содержанием и музыкальным образом в произведениях Ф. Шопена: педагогический аспект // Современное педагогическое образование. – 2019. – №4. – С.103-108.
16. Ши Явэнь. Педагогические принципы Фредерика Шопена: открытия в области исполнительских технологий // KANT. – 2018. – №4. – С. 105-108.

© Ли Сюэлянь (2474435787@qq.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»