**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования**

**«Детская школа искусств №7» г. Курска**

**Методическая разработка**

**на тему:**

**«Организация домашней работы ученика - пианиста»**

|  |
| --- |
| ***выполнила:***  ***преподаватель по классу фортепиано***  ***Скрыпник Любовь Павловна*** |

******

**г. Курск, 2018 г.**

|  |  |
| --- | --- |
|  | «Недостаточно, чтобы ученик был внимательным, воспринимал изучаемый предмет, его запоминал и был в состоянии воспроизвести. Нет! Заставь ученика работать самостоятельно, приучи его к тому, чтобы для него было немыслимо иначе, как собственными силами, что-либо усвоить, чтобы он самостоятельно думал, искал, проявлял себя, развивал свои дремлющие силы»  *А. Дистерверг* |

Воспитание творческой самостоятельности учащихся всегда было в центре внимания музыкальной педагогики. Выдающиеся музыканты, такие как А.Г.Рубинштейн, В.И.Сафонов, К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз говорили о необходимости ученикам трудиться самостоятельно, а учителю руководить их самостоятельным трудом. Наши учащиеся большую часть работы над произведением проводят дома, отсюда необходимо научить их самостоятельно работать и правильно работать. «Прежде чем учиться, надо выучиться учиться».

Способность, активное стремление к приобретению навыков, умений, знаний развивается, прежде всего, в самостоятельной работе учащегося. Что же предоставляет собой этот процесс?

Самостоятельная работа учащегося – это часть учебного процесса, состоящая из двух разделов:

* самостоятельная работа ученика-пианиста непосредственно на самом уроке;
* домашняя работа над выполнением заданий, полученных на уроке.

К этому следует добавить, что оба раздела тесно взаимосвязаны и их разграничение чисто условно. Чем интенсивней самостоятельная работа учащегося на уроке, тем эффективней она в домашних условиях и наоборот. Решающим условием продуктивной и качественной самостоятельной работы учащегося является ясная постановка задач, стоящих перед ним. От того, насколько четко педагога сформулирует их, определит последовательность выполнения и конкретизирует, зависит успех домашних занятий ученика. Важно напомнить, что, во-первых, учить навыкам самостоятельной работы следует на уроках, во-вторых, любое новое задание, предлагаемое для самостоятельной проработки, должно опираться на усвоенное ранее под руководством преподавателя.

Итак, начнем с того, что преподаватель должен объяснить ученику всю важность самостоятельной домашней подготовки к уроку и, какую роль она играет в дальнейшем развитии и совершенствовании учащегося. Домашние занятия за фортепиано должны быть включены в общий круг занятий учащегося и войти в его ежедневное расписание. Нельзя ожидать хороших результатов, если домашние занятия происходят нерегулярно, если ученик сегодня играет полчаса, а завтра – четыре часа, если каждый день время занятий меняется.

Крайне важно составить правильный режим. Существенную помощь здесь должен оказать педагог. Для самостоятельной работы нужно ежедневно отводить более или менее постоянное время. Немаловажный вопрос – распределение рабочего времени. Известный педагог Н.Голубовская говорила: «Люди, которые играют по десять часов в день, – самые большие лентяи. Играть по десять часов с полным напряжением внимания – доступно лишь единицам. Обычно же подобная «усидчивость» есть ни что иное, как стремление подменить работу сознания механическим действием, не требующим целенаправленного внимания».

Для повышения эффективности самостоятельной домашней работы учащегося, преподаватель должен с учеником обговорить и распределить время, которое он затратит на каждый вид домашнего задания. Например, гаммы – 20 – 30 минут, этюды – 30 – 40 минут, художественный материал – 1 час.

Такое распределение времени занятий весьма условно. В конечном итоге оно определяется учебным материалом, его трудностью и рядом других причин. Кроме этого, распределение времени зависит от индивидуальных потребностей и способностей ученика. При недостатках в технической оснащенности больше времени следует уделить гаммам, упражнениям и этюдам. И наоборот, достигнув необходимого технического уровня, можно усилить занятия над пьесами. Время, отведенное для самостоятельного обучения, целесообразно делить на две части, пополам.

Заниматься непрерывно больше одного часа не рекомендуется. Наблюдения показывают, что разнообразие работы – важнейшее средство, предотвращающее утомление. Нужно избегать продолжительной работы нал однородными упражнениями и однообразными пьесами.

Наряду с работой с учеником важно вести педагогу разъяснительную работу и с их родителями. Довести до них важное их участие, помощь и контроль и как они могут это осуществить.

На первых порах родители учащегося могут напоминать ему о том, что наступило время занятий, и следить за тем, чтобы ребенок действительно занимался в течение предписанного ему времени. В дальнейшем ребенок должен сам помнить об этом. В часы занятий на фортепиано следует соблюдать тишину, ничто не должно отвлекать ученика. Домашним необходимо помнить, что занятия музыкой требует большого внимания, которое нелегко выработать.

Педагоги исполнительского класса должны умело балансировать методы преподавания, стимулирующие инициативу и самостоятельность учащихся (поищи, подумай, попробуй…) и методы «авторитарной» педагогики (запомни то-то, сделай так-то…). Соотношение этих методов может меняться в зависимости от ситуаций, возникающих в обучении.

Хорошей формой воспитания самостоятельности учащихся может быть задание приготовить произведение без всякой помощи со стороны педагога. Пьесы подбираются такие, чтобы ученики могли с ними справиться. Пьесы должны быть выучены в определенный (короткий) срок. Прослушивание самостоятельно подготовленных произведений может производиться в форме зачета или классного концерта, где все ученики слушают друг друга, затем проводится обсуждение, в котором участвуют все ученики – исполнители и педагог. Польза такой формы работы несомненна: подготовка к выступлению заставляет учащихся напрячь все свои творческие силы при самостоятельных занятиях, а оживленная дискуссия после выступления учит их многое переоценивать, переосмысливать в работе, помогает лучше осознать и учесть свои ошибки, заставляет критически относиться к своему исполнению и к исполнению других учащихся.

Прежде чем приступить к занятиям, учащемуся всегда необходимо представить, как должен звучать тот или иной отрывок изучаемого произведения или сочинения целиком. Приступить к работе непосредственно за инструментом, минуя этот этап, «все равно, что начать постройку дома, не располагая его проектом». Для того, чтобы ученик мог представить звучание произведения, нужно преподавателю проиграть пьесу и вместе с учеником разобрать характер каждой части и всего сочинения, как, в конечном итоге, ученик должен будет его исполнить.

Воспитание самостоятельности ученика определяется отношением педагога к первому показу учеником нового произведения. Очень важно с первых лет обучения стремиться к тому, чтобы ученик, самостоятельно разбирая произведение, делал это, по возможности, грамотно и добросовестно. Естественно, с начинающими приходится разбирать произведение на уроке, объясняя ритм, указывая на лиги, проверяя аппликатуру и т.д. Но вскоре уже можно задавать разбор на дом и требовать, чтобы к первому показу произведения ученик все, что может, выполнил сам, без помощи со стороны.

Познание произведения учащимися происходит через изучение текста. Важно воспитывать осмысленное отношение к тексту, приучать не только видеть все графические изображения нотной записи, но и слышать в них музыкальное содержание. Педагог должен объяснить ученику, донести до него, что в штрихах, в каждом мелодическом обороте, в особенностях формы, в изменении темпа или фактуры, в каждой смене гармонии заложен определенный выразительный смысл. Педагог должен показать ученику, как зависит выразительность его игры от выполнения указанных в тексте штрихов и оттенков (чтобы пунктуальное их исполнение не охлаждало ученика, а углубляло его эмоциональное отношение к музыке).

При работе над произведением, особенно при разборе нотного текста, учащимся нелегко распределять внимание на несколько объектов, но именно этого требует осмысленное чтение нот. Ведь даже при разборе одной мелодии надо сосредоточиться и на звуковысотной, и на ритмической стороне, и на фразировке, и на аппликатуре. Важно воспитывать комплексное восприятие всех требуемых элементов в их органическом единстве. Например, при разборе произведения учащиеся, очень часто, если видят аппликатуру, не видят штрихов. Поэтому урок в классе строится, как прообраз домашних занятий учащихся, под руководством учителя происходит репетиция процесса самостоятельной работы.

Процесс самостоятельной работы учащегося должен быть максимально осознан. Необходимым условием его должно быть наличие слухового самоконтроля, «самокритики» и незамедлительного устранения замеченных недостатков. Выдающаяся русская пианистка и педагог А.Н.Есипова говорила: «Во время своей игры, все время к ней прислушивайтесь, как будто вы слышите чужую игру и должны критиковать ее».

Для успешной самостоятельной работы учащихся за инструментом надо научить их с неослабным вниманием вслушиваться в свою игру. Музыкант, слушающий себя, не может оставаться пассивным. К.Н.Игумнов говорил: «Работа пианиста – это «процесс» бесконечного вслушивания». Г.Г.Нейгауз: «Вся музыка управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки». Необходимость слушать себя признается всеми. Воспитанное умение слушать себя открывает перед играющим возможность улучшить, обогатить свое исполнение. При воспитании навыка слушания педагог встречается со многими трудностями. Главная трудность заключается в том, что слушание своей игры требует постоянной напряженности внимания. Такая собранность дается детям нелегко, т.к. они, обычно, быстро утомляются. При усталости внимание учащихся рассеивается и в их домашней работе, это, к сожалению, часто происходит раньше, чем они успевают выучить урок. Добросовестность заставляет их продолжить заниматься все с меньшей степенью сосредоточенности. Так ученик привыкает играть невнимательно, не слушая себя. Слушание своей игры нетрудно при одном условии – если оно привычно. Поэтому ученика с детства следует учить слушать себя, и затем следить за развитием этого умения т.к. усложнение репертуара влечет за собой и усложнение задач слушания. Умение слушать себя, воспитываемое с начала обучения, становится постепенно необходимой принадлежностью занятий ученика и его исполнения. Ученик, если он занимается внимательно, вынужден слушать себя, чтобы выполнить очередные конкретные звуковые задачи, но такие занятия утомительны, как уже говорилось, тут и кроется опасность разрушения навыка слушания. Поэтому педагог должен снова и снова обращать внимание учащихся на эту сторону его занятий.

Следует отметить, что одно напоминание ученику о том, что нужно слушать себя не дает положительных результатов. Умение слушать себя воспитывается только на конкретных требованиях к звучанию. Например, добиваться ровности звучания аккомпанемента на пиано. Или, например, послушать развитие звука на крещендо, послушать тему и ответ в полифонической фактуре.

Один из характерных навыков самостоятельности – способность к своей, непредвзятой оценке исполнения, критического отношения к своему исполнению (опять же связь с умением слушать себя). Таким образом, учащиеся должны отдавать себе отчет в том, что удалось сделать, а что не удалось. Направлять внимание ученика в этом отношении следует путем соответствующих вопросов после прослушивания исполненного произведения на уроке.

Необходимо приучать ученика не только констатировать неудачу, но и выяснять ее причину. Для этого полезно разъяснять ему, в чем существо встречающихся трудностей, чтобы он сам привыкал к их анализу. Это способствует успеху работы.

После того, как ученик выяснит характер трудности, он должен найти наиболее рациональный путь для ее преодоления. Обычно с этой целью лучше всего вычленить наиболее сложные построения и работать над ними отдельно. Весьма часто и эти построения, в свою очередь, целесообразно расчленить на отдельные элементы с тем, чтобы дойти до «зерна трудности». Например, если учащийся не может хорошо сыграть мелодический голос, так как этому мешают другие голоса, надо упростить задачу, проиграв одну мелодию и наиболее трудные в ней места, а затем постепенно, иногда поочередно, добавлять и другие голоса. Или, например, если не выходит какой-либо длинный пассаж в целом, его в начале, надо поучить по отрезкам, а потом объединить эти отрезки в целый пассаж.

Многие учащиеся систематически допускают при разборе музыкального произведения фальшивые ноты. Для борьбы с этим недостатком необходимо обратить внимание учащегося на развитие слуха и на его музыкально-теоретическое образование. Знания в области теории музыки и гармонии помогают разбирать произведение более грамотно.

Показать учащемуся те места, в которых чаще всего при разборе возникают фальшивые ноты и где, следовательно, надо быть настороже. Например, в большинстве случаев неверные ноты возникают в тех местах, где много случайных знаков. Так же нередко появляются ошибки в случайных знаках при их повторении в одном и том же такте, иногда учащиеся путают случайные знаки в аккордах, записанных в тесном расположении. Легко возникают ошибки при наличии добавочных линеек, при перемене ключей. Во всех этих трудных местах учащегося следует приучать особенно внимательно себя контролировать.

Особое внимание в самостоятельной работе следует уделить ритмической дисциплине. Учащийся должен знать, что ритм – это первооснова, определяющая живую жизнь музыки. А.Н.Римский-Корсаков подчеркивал, что «музыка может быть без гармонии и даже без мелодии, но без ритма – никогда».

Обращаем внимание учащихся на ряд истин, о которых следует помнить в работе над ритмом:

* в начале работы над произведением текс необходимо поставить на точные ритмические «рельсы». В противном случае неизбежна ритмическая неустойчивость;
* ритмический пульс, как правило, находится в той руке, где меньше нот. «Надо почувствовать в себе текучесть, ритм движения и, только ощутив его, начать исполнение пьесы. Иначе сперва обязательно получится ряд беспорядочных звуков, а не живая линия» (А.Гольденвейзер);
* триольный ритм никогда не должен превращаться в пунктирный, а пунктирный – в триольный;
* следует помнить мудрый совет Э.Петри: «Играйте конец пассажа так, будто вы хотите сделать ritenuto – тогда он выйдет точно в темпе» – в кульминационных моментах торопливость недопустима;
* пауза – не всегда разрыв звучания, она может означать молчание, задержанное и взволнованное дыхание и т.д. Ее ритмическая жизнь всегда зависит от характера произведения, его образного строя. Продолжительность паузы обычно дольше длительности аналогичной ноты.

При разборе область ритмики у учащихся является нередко «отстающей». В этих случаях полезно научить ученика вначале сосредотачивать внимание на особо сложных в ритмическом отношении построениях, ознакомить учащегося с вспомогательными приемами разбора ритмически трудного места.

Обычным вспомогательным средством при изучении ритмически сложного нотного текста является счет с «И» вслух и про себя. Этот метод работы приносит существенную пользу, однако, им не следует злоупотреблять, так как он может превратиться в «тормоз» для развития исполнительского ритма. Кроме того, при счете, особенно вслух, учащийся обычно хуже себя слушает. Счет с «И» полезен именно как вспомогательное средство для уяснения ритмических соотношений, затрудняющих ученика. Правильное воспроизведение ритма часто осложняется наличием «украшений». В таких построениях можно посоветовать учащемуся несколько раз сыграть соответствующий голос без украшения (со счетом), а затем, когда соотношение длительностей будет усвоено, исполнить и украшение.

Всем педагогам известно, как трудно ученику иногда точно воспроизвести ритмическую фигуру – 3/8 (восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая).

Г.Г. Нейгауз советует прибегнуть к методу преувеличения, остановиться побольше на первой доле, как бы сделать на ней маленькое fermato, а также по несколько раз проигрывать совершенно ровно, чтобы лучше осознать трехдольность фигуры, или же помочь себе, подобрав слово с энергичным акцентом на первом слоге, например, Амс-тердам, Дзин-тари. Указанные способы преодоления трудностей могут быть применены к любой возникающей ритмической проблеме.

Близкой «родственницей» фигуре «восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая» является фигура «восьмая – восьмая с точкой – шестнадцатая», здесь достаточно вспомнить и почувствовать, что всякий трехдольный размер имеет акцент на первой доле, и поиграть, сначала просто ровно три восьмых, а затем уже «восьмая – восьмая с точкой – шестнадцатая».

Необходимо развивать у учащегося навык самостоятельной работы над исполнением полиритмических сочетаний голосов. Полезно порекомендовать учащемуся поочередно поиграть каждый из голосов с тем, чтобы научиться исполнять в одну временную единицу различное количество звуков в партии правой и левой руки, когда движение станет в значительной мере «автоматичным» в обеих руках, соединить их в подвижном темпе.

Необходимо воспитывать у учащегося навык внимательного отношения к аппликатуре. Задача педагога объяснить ученику ее закономерности, например, ноты подряд – пальцы подряд, ноты через одну – пальцы через один.  Аппликатуру нужно выбирать сознательно – это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний пьесы или этюда многим не до аппликатуры, во время занятий в медленном темпе – тоже, так как в медленном темпе «все равно», какими пальцами играть. И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу, обнаруживается непригодность аппликатуры. Начинается переучивание пальцев – работа, отбирающая немало нервной энергии и времени. Поэтому аппликатуру необходимо выбирать в какой-то начальной стадии работы над произведением.

Чтобы приучить систематически фиксировать внимание на аппликатуре, полезно, например, давать учащемуся самостоятельные задания по расстановке пальцев в новых сочинениях, где аппликатура не проставлена.

Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформулированные Г.Г.Нейгаузом. Он считает лучшей ту аппликатуру, «…которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом…». Другим принципом, считает Г.Г.Нейгауз, будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с ее индивидуальными особенностями».

Многие учащиеся проявляют аппликатурную «неграмотность» в аккомпанементах вальсового типа. Если бас в подобных аккомпанементах нужно играть (чаще всего) 5-м пальцем, то нижний звук аккорда следует играть, по возможности, не 5-м, а 3-м или 4-м пальцем.

Учащиеся неохотно употребляют 5-й палец на черных клавишах в басах, боясь не попасть на них. Это заблуждение! Необходимо разъяснить, что на черные клавиши попасть легче, чем на белые, если ставить палец поперек черной клавиши.

Широко распространена аппликатурная небрежность учащегося при исполнении отрывков staccato. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит, многие не удосуживаются обдумывать аппликатуру и играют случайными пальцами. Как следствие, игра в темпе становится корявой, суетливой, быстрый темп не удается.

Необходимо воспитывать у учащегося навык аккуратного, внимательного отношения к аппликатуре в произведениях с различной фактурой. Умение найти ее приходит с опытом и осознанием необходимости правильного ее выбора, что в свою очередь, накапливается в процессе сознательной работы.

В педагогической практике часто встречаются случаи, когда учащийся не может выдержать «единого» темпа на протяжении произведения и, не замечая того, недопустимо ускоряет или замедляет движение. Для предотвращения этого следует приучить учащегося контролировать темп исполнения. Надо объяснить ему, где чаще всего возникают непреднамеренные изменения темпа и какие построения поэтому следует держать под неослабным контролем внимания. Например, часто в классических сонатах и сонатинах темп репризы не совпадает с начальным темпом. Или, например, замедляются технически трудные и певучие места.

Важно приучить во всех построениях этого рода время от времени сравнивать темп с начальным, играя их непосредственно после первой фразы произведения.

Как известно, слабые ученики прибегают очень часто при усилении звука к ускорению темпа, при ослаблении его – к замедлению. Понятия crescendo и accelerando, diminuendo и ritardando ими отождествляются. Необходимо добиваться полного разграничения этих понятий и соответствующих действий, научить учащихся вслушиваться в свое исполнение, чтобы не совершать подобных ошибок.

В каком темпе надо упражняться?

Темп должен обусловливаться задачами, стоящими перед исполнителем. Надо учить в таком темпе, который создает наиболее благоприятные условия для того, чтобы ученик отчетливо услышал все детали своей игры и преодолел имеющиеся недостатки, это необходимо разъяснить учащемуся. Как правило, на первоначальном этапе работы над произведением используется медленный или умеренный темпы. Благодаря медленной игре пальцы учащегося приобретают уверенность, внимание и концентрируются на всех «объектах» текста, произведение выучивается.

Если это произведение подвижного характера (исполняется в быстром темпе), необходимо будет переходить к быстрому темпу. И чаще всего учащиеся этого делать не умеют, у них нет самостоятельных навыков в этой области. Как правило, учащиеся от медленного темпа резко переходит к быстрому и результаты такого перехода совсем не положительные – многое звучит неровно, недостаточно четко, где-то вылезает 1-й палец, оказываются слабыми 4-й и 5-й. А дело все в том, что сознание учащегося, его руки не приспособлены к условиям быстрого темпа. Навыки медленного темпа – высокий подъем пальца, сильный удар – были механически перенесены в быстрый темп.

Необходимо довести до сознания учащегося, что способы игры в быстром темпе должны претерпевать существенное изменение по сравнению с медленным. К быстрому темпу надо переходить не сразу. Произведение, исполняемое в быстром темпе, следует учить небольшими отрывками в подвижных темпах, но не слишком быстрых. По мере выучивания увеличивать продолжительность отрывков, а также темп.

Учащемуся необходимо разъяснить, что не следует путать работу в быстром темпе с преждевременной игрой в быстром темпе. Последнее часто приводит к «забалтыванию», а работа – никогда, так как ведется над небольшими отрывками, под неослабленным слуховым контролем, слух требует от рук хорошей, четкой игры.

При преждевременной быстрой игре большими разделами произведения на возникновение небольших неточностей, учащиеся, как правило, внимания не обращают. Маленькая ошибка, даже замеченная, пока не исправляется, при дальнейших проигрываниях неточность повторяется, ошибки и неточности становятся привычными, автоматизируются, рука привыкает играть небрежно. Исправить «заболтанное» место помогает медленная игра, при которой усилием сознания снимается ошибочная автоматизация и постепенно налаживается правильная. Таким образом, учить в быстром темпе отдельными отрывками нужно, а проигрывать бездумно целиком – нельзя.

Старая истина «повторение – мать учения» является законом для учащихся, как для самых слабых, так и для самых сильных. Известно, что Ф. Лист по сто раз повторял какое-нибудь трудное место, С. Рихтер мог по два часа повторять трудное место. Повторение дает великолепный результат, если качество исполнения с каждым новым проигрыванием улучшается. Поэтому, к каждому проигрыванию надо относиться учащимся очень внимательно. Необходимо отдавать себе отчет в том, каково было предыдущее проигрывание и стремиться сыграть лучше прежнего. Нам это кажется вполне естественным, но на это важно обратить внимание учащегося. Повторение тогда будет успешным, когда будет выполняться обдуманно, а не механически.

Необходимо научить учащегося, как сделать трудное легким и доступным. Одним из способов «облегчения» сложной фактуры является метод технической фразировки или группировки. Словесный пример: «укб-укб-укб» – группируется в «ук-бук-бук». И. Крамер. Этюд №1 Сdur. Учащегося надо научить находить удобную техническую фразировку, для этого они должны ясно осознавать, что не получается, какому пальцу трудно. Попробовать взять «дыхание» руки, перенести ее «центр тяжести» и начать группу как раз с того пальца, который «подводит». Если учащиеся будут искать техническую фразировку, то они научатся находить ее.

Еще один способ, как сделать трудное место доступнее. Г.Г.Нейгауз советовал создавать из трудностей, в которых учащийся увязает, полезные упражнения, и играть их до тех пор, пока трудное не станет легким.

Почти все учащиеся рано или поздно, в большей или меньшей степени сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук. Утомленная рука теряет точность, подвижность, силу. Учащиеся должны быть знакомы с причинами утомляемости рук:

* неэкономная игра. Расходование мышечной энергии в быстром темпе не отличается от расходования энергии в медленном темпе.
* попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также все, что недостаточно прочно выучено зажатыми руками. Играющему кажется, что так легче попасть на нужную клавишу или аккорд, додержать длинный звук в полифонии. Это психологическое заблуждение. Опыт показывает, что наши руки «попадают» гораздо точнее и лучше «запоминают» различные движения именно в пианистически-свободном состоянии.

Сначала нужно предложить учащемуся научиться в среднем темпе свободными руками попадать на нужные клавиши, не запутываться в сложных пассажах. А затем, уже повторяя эти свободные движения неоднократно, можно рассчитывать, что прочно запомнит нужное движение и сможет верно воспроизводить звуки. Контролировать свои мышечные ощущения, не допуская зажатости – непременное условие самостоятельных занятий. Зажатость необходимо искоренять, иначе она станет привычной манерой игры.

Закончить методическую работу хотелось бы словами Г.Г. Нейгауза: «…как бы далек ни был ученик по слабости и неумению от верного художественного исполнения, как бы ни увязали еще его достижения в тине первичных «ремесленных» преодолений, он все-таки должен знать и помнить о «стратосфере», в которую ему когда-нибудь надлежит проникнуть, должен угадывать отделенную путеводную звезду, пусть еще скрытую туманами и облаками, к которой он будет беспрерывно стремиться. Тем более об этом должен помнить учитель…».

Преподаватель игры на фортепиано должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть ее разъяснителем и толкователем. Он должен донести до ученика не только, так называемое, «содержание» произведения, не только заразить его музыкальным образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, то есть он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии и игры на фортепиано.

**Список использованной литературы:**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано, М., Музыка, 1978
2. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением, М., Классика-XXI, 2004
3. Коган Г. Работа пианиста, М., Классика-XXI, 2004
4. Коган Г. У врат мастерства, М., Классика-XXI, 2004
5. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора, М., Музыка, 1963
6. Натансон В.А. Вопросы музыкальной педагогики, М., Музыка, 1984
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры, М., Дека-ВС, 2007
8. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста, М., Советский композитор, 1989
9. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано, М., Просвещение, 1984
10. Халабузарь П.В. Методика музыкального воспитания, М., Музыка, 1990
11. Щапов А.П. Фортепианная педагогика, М., Советская Россия, 1960