

МУНИЦИПАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ  
ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ  
г. Фрязино

**Методическая работа**  
**преподавателя по классу фортепиано**  
**«Звук и музыкальный образ»**  
**(из личной педагогической практики)**

Фортепианное отделение

Автор(составитель): Егорова М.А.

г. Фрязино  
2012 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

### I. Введение.....3

Возрождение богатых музыкальных традиций – важная и актуальная задача нашего времени.

Музыка как важнейшее средство формирования разносторонне образованной, духовно богатой, творчески активной личности, развития ее нравственно-эстетических качеств.

### II. Звук и музыкальный образ.....5

Цель исполнителя – раскрытие музыкального содержания произведения. Музыкальный замысел композитора – организующее начало.

Звук как первое средство выражения содержания произведения.

Работа над качеством звука, тембровой окраской.

Выработка его певучести.

Нюансировка.

Создание звуковой многоплановости.

Работа над художественным образом - с первых шагов изучения музыки.

Развитие музыкальной фантазии, воображения. Роль образных ассоциаций, метафор, аналогий с явлениями природы и жизни.

О педализации.

Анализ некоторых музыкальных примеров из учебного репертуара (из личной педагогической практики), рекомендации к исполнению.

### III. Заключение.....24

Раскрытие личности ученика, развитие его талантливости, самостоятельности мышления, воспитание человека, способного к творческим поискам – одни из важнейших задач музыкальной педагогики.

### IV. Список литературы.....25

## **Об авторе**

Егорова Мария Алексеевна – преподаватель по классу фортепиано  
МОУДОД ДШИ г. Фрязино.

Окончила Уральскую Государственную консерваторию им. М.П.  
Мусоргского в г. Свердловск по специальности фортепиано.

Имеет высшую квалификационную категорию.

Стаж работы в ДМШ и ДШИ 51 год.

Среди учащихся Егоровой М.А. – Лауреаты и Дипломанты областных,  
зональных, межзональных, районных конкурсов учащихся ДМШ и ДШИ  
по специальности фортепиано, Всероссийского конкурса юных пианистов  
им. Я. Флиера.

Многие ее выпускники стали профессиональными музыкантами,  
работают в музыкальных школах, училищах, театрах России и за рубежом.

## **ВВЕДЕНИЕ**

Трансляция культуры – основа жизни на земле.

Но сегодня общество переживает серьезный духовный кризис.

С. Губайдулина с болью и горечью говорит о том, что «мы переживаем время, в котором умирает культура. Цивилизация становится враждебна культуре. Идут нападки на всё духовное...»

В наше время мы наблюдаем, как сказал Ст. Бэлза «торжество пиара над здравым смыслом». «Массовая культура» внедряется в сознание и души людей, особенно, молодежи, часто принося с собой дурновкусие и пошлость, формирует потребительское отношение к искусству.

Музыка – орудие культуры.

Поэтому в наше время вопрос возрождения богатых музыкальных традиций становится особенно актуальным.

Музыка – всеобщая человеческая речь, идущая без всяких преград от сердца к сердцу.

Перед нами, педагогами-пианистами, работающими с детьми в ДМШ и ДШИ, стоит задача научить детей слушать музыку, чувствовать ее, пробудить любовь к ней, вызвать эмоциональный отклик на музыкальные образы.

Нужно создавать предпосылки для развития музыкального воображения детей, их фантазии, самостоятельности мышления. Привыкая приводить в движение все духовные силы, ребенок распространяет эту способность и на любую другую деятельность. Дети, с малых лет воспитываясь на лучших, высоких образцах музыкального искусства, умножают культурный потенциал общества.

Музыка – важнейшее средство формирования разносторонне образованной, духовно богатой, творчески активной личности, развития ее нравственно-эстетических качеств, социальных идеалов, гуманизма,

воспитания тонкости, красоты и чистоты души человека, эмоциональной чуткости его сердца.

Еще композитор и педагог А. Флярковский в своей статье «Не подлежат сокращению» (Музыка в школе) в «Правде» 14.02.1988 г. писал: «Нет искусства, которое сравнилось бы с музыкой по силе непосредственного эмоционального воздействия. Она – могучий катализатор чувств, приводящий в движение всю человеческую душу, заставляющий испытать колоссальную гамму переживаний от экстатической радости до глубокого трагизма, от робкой нежности до героического порыва.

Музыка – средоточие эмоционального опыта человечества, без которого личность не может состояться...»

Педагоги-музыканты понимают, как важно пробудить в юных питомцах «страсть к тому напряженному, эмоциональному, умственному, нравственному труду, каким является постижение искусства, «труду души...».

«...Человек, не привыкший с детства размышлять, воспринимать сложные явления духовной культуры, изначально лишается чувства прекрасного, порой утрачивает само понятие человеческого достоинства...».

## **ЗВУК И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБРАЗ**

Перед исполнителем стоит цель: донести содержание произведения до слушателя, сделать так, чтобы исполнение произведения было затрагивающим, волнующим, интересным, доходчивым. Как говорил Г. Нейгауз, пианист должен так играть чудесную фортепианную литературу, чтобы она «...нравилась слушателю, чтобы она заставляла сильнее любить жизнь, сильнее чувствовать, сильнее желать, глубже понимать...» (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры» - Гос. муз. изд-во, М., 1961 г., стр. 36).

Все явления, объединяемые понятием «фортепианное исполнение», неразрывно связаны друг с другом.

Музыкальный замысел – организующее начало. Нужно осмыслить каждый элемент музыки, всему найти соответствующее место в общей картине. Художественный образ музыкального произведения – это сама музыка, живая музыкальная речь с ее закономерностями и составными частями, именуемые мелодией, гармонией, полифонией, формой, эмоциональным и поэтическим содержанием.

Но музыка – искусство звука, она говорит звуками. **Звук есть первое и важнейшее средство выражения поэтического содержания произведения, его гармонии (среди все прочих средств).**

Таким образом, первой и важнейшей обязанностью исполнителя является **работа над звуком**. Одни, бывает, недооценивают звук, другие – переоценивают. Нужно пользоваться необыкновенным динамическим богатством и звуковым разнообразием фортепиано, его способностью подражать другим инструментам (А. Рубинштейн – о фортепиано: «Вы думаете, это один инструмент? Это «сто инструментов»!»). Надо развивать слух, воображение, уметь себя слушать.

Те, кто переоценивают звук, слышат его «красивость» и не охватывают музыку целиком, т.е. «за деревьями леса не видят».

Красота звука – понятие диалектическое. «...Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает данное содержание. Может случиться, что звук или ряд звуков вне контекста, так сказать, в отрыве от содержания может показаться кому-нибудь «некрасивым», даже «неприятным» звуком...». Но примененные с определенной целью композитором, «...будут в контексте именно должными звуками, самыми выразительными и нужными» (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры», стр. 72-73).

Работа над звуком трудна, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика (известно: чем грубее слух, тем тупее звук).

Главной заботой пианиста должна быть выработка глубокого, полного, способного к любым нюансам, «богатого» звука со всеми его градациями по горизонтали и вертикали.

Г. Коган в своей книге «Работа пианиста» (Москва, Классика-XXI, 2004) пишет, что «...**работа над звуком** есть, прежде всего, работа над его **качеством, а первый план...** занимает выработка одного из качеств звука – его **певучести**».

Для лучших представителей русского и западноевропейского пианизма классической поры, как пишет Г. Коган, «...хорошие певцы являлись ...исполнительскими образцами, на которые они равнялись сами и советовали равняться другим пианистам. Еще Филипп Эмануил Бах рекомендовал...не следует упускать возможности послушать искусных певцов, так как от них выучишься мыслить [исполняемое] спетым. Затем очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому...» (Г. Коган «Работа пианиста», стр. 21).

Человеческий голос – лучший из инструментов. Слушая одухотворенных певцов, музыканты обогащают и свой собственный мир чувств, который у них становится живее, подвижнее, нежнее, а их произведения и исполнение – выразительными.

Ф. Шопен на уроках добивался от учеников больше всего того, чтобы рояль «пел» под их пальцами и убеждал их побольше слушать выдающихся певцов. Того же добивался от своих учеников и А. Рубинштейн, который, в свою очередь, научился многому у знаменитого Рубини, пению которого, по собственному признанию «старался даже подражать в своей игре» (А. Рубинштейн. Автобиографические воспоминания – изд-во ред. журнала «Русская старина», СПб., 1889 г.) – из книги Г. Когана «Работа пианиста», стр. 22.

Как же добиваться певучести звука? Надо не ударять по клавише, а, нащупав ее поверхность, постепенно погрузиться всей рукой в клавиатуру «до дна». Надо как бы «месить» клавиатуру или представить, что ставишь печать на воске.

К.Н. Игумнов говорил ученикам: «При исполнении **кантилены** пальцы следует держать как можно **ближе к клавишам** и стараться по возможности больше играть «подушечкой»..., стремиться к максимальному полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой... Нужно «примкнуть» к ней...» (Я. Мильштейн «К.Н. Игумнов о Шопене»: Сов. музыка, 1949 г. № 10, стр. 53). Следует переносить тяжесть руки с одного пальца на другой. Но концы пальцев при этом должны быть крепкими. А. Рубинштейн также считал, что «...наибольшая чувствительность – на кончиках пальцев..., на их «подушечках». Только этой частью пальцев можно создавать тончайшие краски, «звукотени» (Цитата из журнала «Советская музыка», 1996 г., № 12, стр. 130).

Хорошего звука можно добиться лишь при полнейшей гибкости, свободном весе руки, которая должна быть свободна от плеча до кончиков пальцев, прикасающихся к клавишам при хорошо организованных руке кисти, предплечье, плече, спине; уверенная и точная «...регулировка этого веса – от еле заметного летучего прикосновения (в быстрых легчайших звуках)... до огромного напора... с участием всего тела для достижения



предельной мощности звука» (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры», стр. 85).

Нюансировка не только мелодической линии, но и пассажей должна быть богата и гибка, чтобы ясно передать интонации исполняемой музыки, слышать взаимоотношения извлекаемых звуков. Быструю музыку полезно поучить в замедленном движении, чтобы увидеть, как под лупой или словно в замедленной киносъемке, все детали.

Для достижения **нежного, теплого, проникновенного** звука, нужно, как отмечалось выше, нажимать клавиши интенсивно, глубоко, но держать пальцы как можно ближе к клавиатуре.

Д. Фильд. Ноктюрн В-dur (начало)

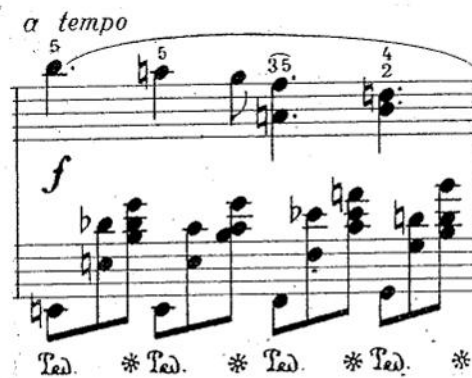
Д.Ж. ФИЛЬД  
(1782—1837)

**Andantino**  
*mf cantabile*

*legatiss.* \*Ped. \*Ped. \*Ped. \*Ped.

\*Ped. \*Ped. \*Ped. \*Ped. \*

А чтобы достигнуть большого, открытого, хорошо льющегося звука надо использовать всю амплитуду размаха пальца и руки – при полном, гибком legato, как, например, в этой фразе из Ноктюрна Шопена op.9 № 2 т.11, мелодия которой полна упоительного восторженного чувства.



Игра – постоянная смена напряжения и покоя. Надо учить мгновенному освобождению руки после взятия ноты, аккорда, добиваться соединения независимых пальцев с гибкой кистью и пластичной рукой. Для лучшего ощущения «дна» клавиши можно предложить упражнение на беззвучную подмену пальцев.

Огромную роль в создании музыкального образа играет аккомпанемент. «...Пренебрежение фоном – огромная ошибка» (А. Гольденвейзер «О музыкальном исполнительстве. Вопросы музыкального исполнительского искусства», вып. 2, стр. 5). Фон должен быть чутким, живым. Аккомпанемент не должен заглушать мелодию, чтобы она могла петь, литься, свободно «парить в воздухе», «освещаться», «высветляться», по словам Г. Когана, «подобно верхушкам деревьев при луне».

Создание звуковой многоплановости, перспективы – одна из самых благодарных, но и трудных задач. Многоплановая игра дает ощущение пространства, объема, воздуха. В музыке самых различных стилей множество ее примеров: 1 план – мелодия, 2<sup>ой</sup> – бас, 3<sup>ий</sup> – движение в среднем голосе. Надо почувствовать расстояние между голосами, всю музыкальную ткань надо прослушать интонационно и найти соотношение различных элементов фактуры: мелодии, баса, гармонии.

Например, в Ариетте Э. Грига:

## Poco Andante e sostenuto.

1.

*p*

Ped.

Мелодию светлого, мечтательного, романтического характера следует, на мой взгляд, играть очень чистым, ясным, светлым звуком, во 2ом предложении становящемся более теплым, с искренними, доверительными интонациями.

Бас – основа гармонии, он должен звучать ясно, так чтобы остальные звуки гармонии слышались на фоне его звучания; нижний голос должен хорошо прослушиваться, но не отяжелять общую звучность.

Очень большое значение в создании музыкального образа имеет гармонический фон 16<sup>мх</sup> среднего голоса, создающего атмосферу тишины и поэтического настроения. Его надо играть очень мягко, приглушенно, ровно, «подушечками» пальцев близко к клавиатуре.

По выражению А. Рубинштейна, 5<sup>мк</sup> пальцы – «кондуктора», ведущие музыку, нижняя и верхняя границы звучания – как рама для картины. Надо укреплять мизинец. В октавах 5<sup>мк</sup> палец должен превалировать над 1<sup>мк</sup>.

Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 9 № 2, тт30-32



произведениями музыкантов и публики и принесли композитору огромную известность.

Ноктюрн – это певучая музыкальная пьеса, лирического, мечтательного характера, как бы навеянного ночными образами

*Moderato e molto espressivo*

The musical score is presented in three systems. Each system contains a piano (piano) staff and a bass (basso) staff. The tempo and expression markings are *Moderato e molto espressivo* and *p*. The piano part features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 3, 2, 1, 3). The bass part features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs, marked with "Ped." and asterisks. The score is in 3/8 time.

Начало ноктюрна пропитано настроением меланхолии, нежности, мягкой печали. Красивую мелодию, окрашенную проникновенным лиризмом, следует играть очень цельно, но одним дыханием, слушая как тянется и поет каждый звук, плавно вливаясь один в другой, стараясь приблизиться к одухотворенному звучанию человеческого голоса. Линия баса представляет собой самостоятельный голос, порой очень выразительный (т.т. 5 – 7), но внутренне он слит с мелодией, являясь гармонической основой и поддерживая мелодию в ее развитии.





соотношение различных элементов фактуры. Гармония окрашивает мелодию, влияет на интонирование фразы. Нужно стремиться к тонкому владению фортепианными красками, богатству и разнообразию звуковой палитры. «...Одним из средств окраски аккорда является тонкая градуировка силы звуков, входящих в него: одни могут слегка или более рельефно выделяться, другие, наоборот, приглушаться, браться...неглубоким прикосновением к клавише...» (Г. Коган «Работа пианиста», стр. 74).

Многое зависит от богатства слухового воображения исполнителя.

Э. Григ. Элегия, ор. 47, т.т. 17-24

Очень важна в создании музыкального образа партия левой руки. Нисходящие по хроматизму интонации среднего голоса, прерываемые паузами, диссонирующие гармонии (с б<sub>7</sub> и тритонами) словно служат выражению щемящей боли и тоски.

Волшебное средство выражения – педаль, это – душа рояля. По выражению Бузони, «...педаль – лунный свет, льющийся на пейзаж».

Вопросы художественной педали неотделимы от вопросов создания музыкального образа. Как и звук, педаль управляется слухом. Только при

содействии правильной педализации можно добиться нужного звукового результата, создать определенную звуковую картину, должно динамическое равновесие.

Не брать «санитарную педаль».

А. Скрябин. Мазурка op.3 № 6, т.т. 53-60

Несмотря на спускающуюся по полутонам мелодию, диссонирующие гармонии, педаль следует держать в течение трех тактов – на одном басу, и во второй фразе – в течение двух тактов.

Э. Григ. Элегия, op. 47, т.т. 33-38

Педаль берется и держится почти 5 тактов, когда на педальной «дымке» звучит чисто, тонко и одиноко мелодия, спускающаяся, как



«подраненная птица», из верхнего регистра в средний с секундовыми, «стонущими» интонациями.

Левую педаль брать, когда требуется изменение тембра.

**Работа над художественным образом** начинается с **первых шагов** изучения музыки и инструмента. Добиваемся, чтобы ребенок даже простейшую мелодию играл выразительно, чтобы характер этого первого исполнения точно соответствовал музыкальному содержанию данной мелодии; чтобы были затронуты душа и воображение ребенка. Надо стараться **глубже проникнуть в замысел автора**.

Нужно развивать музыкальную фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогии с явлениями природы и жизни, чтобы в воображении играющего возникали образные ассоциации, жили более чувственные и конкретные звуковые образы, многообразные тембры и краски.

Приведу еще несколько примеров из личной педагогической практики.

А. Томази. Музыкальная табакерка

Andantino [Не спеша]

8

8

8

Что характерно для этой пьесы?

Чем она отличается от других?

А в том, что пьеса передает, как музыку не человек играет, а воспроизводит механизм, заключенный в музыкальной табакерке. Здесь – механически точный ритм, темп, звучность легкая, прозрачная. Мелодия светлая, как перезвон легких колокольчиков. Аккомпанемент более приглушенный. Пьесу следует играть с педалью. Дети заворуженно слушают эту музыку и с удовольствием играют. Следует обратить внимание, чтобы они не перебивали длинные ноты мелодии звуками аккомпанемента.

К. Сорокин. Грустная песенка

Умеренно, напевно

К. Сорокин

В этой пьесе тоже нужно добиваться звуковой многоплановости. В партии левой руки – скрытое двухголосие. Предлагаю ученикам поучить ее двумя руками, добываясь более ясного звука в восьмых, отмеченных штрихом *tenuto*, и более приглушенного, мягкого звука в повторяющихся нотах.

Мелодия – певучая, передающая состояние грусти, задумчивости. Средняя часть исполняется живее – это как бы взволнованное переживание того, что произошло.

А. Живцов. В пещере

А. Живцов

Умеренно

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with a tempo marking of 'Умеренно' (Moderato) and a dynamic of *pp*. The right hand plays a melodic line with slurs and fingerings (1-2-3-4-5), while the left hand provides accompaniment with tenuto marks and fingerings (2, 1, 2, 3, 4, 5). The dynamic shifts to *mf*. The second system features a decrescendo (*dim.*) and continues the melodic and accompanimental lines with various fingerings and tenuto marks. The third system includes a ritardando (*rit.*) and returns to a *pp* dynamic. The piece ends with a final chord in the right hand.

Музыка этой пьесы будоражит воображение и завораживает детей таинственным характером, звучанием необычных гармоний, которые постоянно меняют свою окраску, словно сталактиты и сталагмиты, окрашенные минеральными примесями в разные цвета. словно перед осторожно пробирающимся человеком открывается неповторимый пещерный пейзаж, удивительные чудеса открываются взору. А сверху «тихо падают капельки воды». В аккордах следует яснее играть звуки, придающие гармонии характерность, красочность.

Ю. Блинов. Вальс Снегурочки

Grazioso [Грациозно]

Что характерно для этой пьесы? Что говорит о том, что это не просто Вальс, а Вальс Снегурочки? Как и в чем это проявляется?

Уже первая, вступительная фраза, идущая сначала по хроматизму, затем взлетающая и останавливающаяся на «особенной» гармонии (вместе

с сопровождением – это увеличенное трезвучие), рисует воображению образ сияющей Снегурочки, с появлением которой словно влетел легкий холодный ветерок.

Фактура пьесы многоплановая. Здесь и мелодия, и сопровождение, и фигурации восьмых, часто идущих по хроматизму – в среднем голосе, например. Нередко возникает трехголосие. Эти фигурации – словно морозные узоры на стеклах окон от холодного дыхания Снегурочки, легкая метель. Рука должна быть готова к любым перемещениям по клавиатуре. Играть легко и свободно. Вначале – тонко, грациозно, звуки должны сиять, как снежинки кристальной чистоты. В середине пьесы – звучание более насыщенное.

Э. Григ. Элегия, ор. 47, т.т.25-32

Мелодия здесь звучит со все большим эмоциональным напряжением, повторяется один и тот же мотив на нарастании звука и ускорении движения. Музыка звучит так, как будто птица бьется в силках, стараясь вырваться из них на свободу.

Развитие музыки приходит к яркой звучности, расширению диапазона звучания.



П.И. Чайковский. Апрель. Подснежник

Голубенький, чистый  
Подснежник - цветок!  
А подле сквозистый,  
Последний снежок...

Последние слёзы  
О горе былом,  
И первые грёзы  
О счастья ином...\*)

А. МАЙКОВ

Подвижно и чуть свободно  
**Allegretto con moto e un poco rubato**

Характер музыки, ее настроение хорошо передает ее эпиграф.

Средства выразительности, которые использует композитор, помогают создать образ этой музыки: обновление природы, зарождение новой жизни, тянущейся к теплу, свету, солнцу. Короткие фразы мелодии трепетно устремляются вверх, к вершине, с нарастанием звучности. Играть это надо на одном дыхании, цельно. Педаль берется на сильную долю такта, подхватывая каждую гармонию; снимается к концу такта. В партии левой руки – трепетная аккордовая пульсация. Звучание гармоний с секундами, тритонами, а также паузы придают – в нашем воображении – «сквозистость» рыхлому, подтаявшему снегу, рисуют картину природы ранней весной, с ее проталинами, хрупкими, нежными первыми цветочками, устремляющимися к солнцу.

В первом периоде окраска звука светлая, «холодноватая». Мелодия должна звучать прозрачно. Аккорды в левой руке надо играть очень

близко к клавиатуре, собранной кистью с настороженными концами пальцев, не отрывая пальцы от клавиш, не позволяя им подняться доверху, пока длится гармония, создавая трепетный фон.

«...Для людей, одаренных творческим воображением, вся музыка целиком в одно и то же время и программна (и так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже), и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своем языке все свое содержание...» (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры», стр. 40).

### Д. Скарлатти. Ария

Andante

*P cantabile*

The musical score is presented in four systems. The first system begins with the tempo marking 'Andante' and the dynamic 'P cantabile'. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth-note patterns, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes. The second system introduces a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a repeat sign. The third system continues the melodic development with various fingering indications (1-4) and dynamic changes. The fourth system concludes the piece with a final cadence, marked with a piano (p) dynamic.

Эта музыка не нуждается в программе. Мягкая, нежная, светлая, одухотворенная, возвышенная по характеру мелодия верхнего голоса, проникнутая печалью и мольбой о чем-то бесконечно дорогом, чистом,

течет на фоне аккордов и голосов левой руки, звучащих строго, сосредоточенно, несколько приглушенно и протяжно, словно исполняются на органе. Следует добиваться пения, хорошего legato, чтобы один звук очень плавно вливался в другой, и правильного соотношения звучности в голосах.



## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Чтобы овладеть инструментом, надо много часов проводить за ним. Важно, чтобы все приемы работы помогали быстрее и точнее воплотить слуховые представления, вели к осмысленному исполнению, а не превращались в зубрежку, которая притупляет слух, убивает свежесть восприятия музыки.

Повторения нужны в поисках нужного звучания, призванных улучшить звуковой образ. Надо понять, в чем заключаются трудности. Нужно верить в возможности ученика, вера удесяттеряет силы, укрепляет волю ученика, способствует внутреннему раскрепощению, помогает раскрыть его личность, способности. Надо поддерживать его попытки самостоятельности, инициативы, присматриваться к нему, прислушиваться, изучать его.

«...Укреплять и развивать талантливость ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким...» (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры», стр. 37).

Развивая самостоятельность мышления ученика, мы должны стремиться воспитать человека, способного к творческим поискам. Это является важнейшей задачей и нашего времени, и искусства.

## *СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ*

1. Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры» - М.: Государственное музыкальное изд-во, 1961 г.
2. Г. Коган «Работа пианиста» - М.: Классика XXI, 2004 г.
3. О. Виноградова «На уроках Игумнова» / Вопросы музыкальной педагогики, вып. 5. - М., Музыка, 1984 г.
4. В. Хорошина «Заметки педагога» / Вопросы музыкальной педагогики, вып. 5. - М., Музыка, 1984 г.
5. А.Г. Флярковский «Не подлежит сокращению – музыка в школе». Статья в «Правде» от 14.02.1988 г.
6. Материалы лекций профессоров Российской Академии музыки имени Гнесиных И.В. Малининой, А.В. Малинковой, доцента РАМ им. Гнесиных Д.А. Бурштейна на курсах повышения квалификации при НМЦ ГАОУ СПО МО «Московский областной колледж искусств» (2004, 2012 г.г.).