

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ФАКУЛЬТЕТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

КАФЕДРА ОБЩЕГО КУРСА ФОРТЕПИАНО

**ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАНТА
В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО**

Методическая разработка для слушателей
факультета повышения квалификации

И. И. Прохорова

2. Пути формирования навыков импровизации на фортепиано (из опыта занятий с начинающими дирижерами хора в Ленинградском Хоровом училище)

Интерес музыкальной педагогики к искусству импровизации возрос за последнее время не случайно. Умение импровизировать не только развивает и обогащает будущего музыканта, но все чаще становится необходимым в его повседневной жизни. В XVIII веке музыканты просто обязаны были владеть этим искусством. Вот что писал об этом Ф.Э.Бах: "Мало того, что клавирист, как и любой другой инструменталист, должен легко и по всем правилам исполнять пьесы, написанные для клавира, от него требуется много большего: он должен импровизировать различные фантазии; без малейшей подготовки разрабатывать заданную тему, соблюдая самые строгие правила гармонии и мелодики; он обязан одинаково легко играть в любой тональности, сразу делая безошибочную транспозицию... для него обязательно безупречное владение генерал-басом ... умение исполнять по цифрованному басу произведение с любым количеством голосов по всем строгим законам гармонии..."^I

Однако, с бурным развитием исполнительских школ в XIX и начале XX столетия педагогические задачи стали замыкаться на тщательной и скрупулезной работе над художественным произведением, над виртуозностью, требующей поиска решения сложных технологических задач. Уделяя большое внимание слуховому развитию, работе над звуком, художественному восприятию и осмыслению исполнительского процесса, ведущие педагоги-пианисты как-то оставили в стороне

^I Цит. по кн.: Л. Баренбойм Путь к музицированию. Л., М., 1973 г., с. 49.

методические проблемы, связанные с навыками импровизирования. Воспитание пианиста как исполнителя-виртуоза шло в ущерб многостороннему музыкальному развитию. На современном этапе жизнь настоятельно требует формирования музыкантов широкого профиля, и педагогам-практикам приходится вести активные поиски методов обучения, путей и способов овладения навыками импровизирования на фортепиано, чтобы возродить этот интересный и полезный вид творчества.

Музыка - язык. Знакомство с музыкальным языком происходит не только в самом процессе обучения, но в этом принимает активное участие и окружающая музыкальная среда. Постигая язык музыки, обучающийся должен пытаться "разговаривать" на нем, т.е. импровизировать, используя свой музыкальный опыт, реализуя то, чему он научен, что закрепилось в его сознании, что выбрал он из усвоенного музыкального материала, проявляя этим свои симпатии к тому или иному стилю, форме, техническому или композиторскому приему.

Импровизирование - особый вид творческой исполнительской деятельности и требует определенных психологических предпосылок, одна из которых - смелость "заговорить". Если обратиться к учащемуся, уже владеющему навыками игры на фортепиано, с просьбой симпровизировать, то он, взяв один-два звука, как бы застывает на месте: не слышит куда можно повести мелодию, как развить гармонический ход и т.д. Если ему показать, как это делается, научиться, то пропадает боязнь, появляется необходимая смелость.

Конкретно-программная изобразительность, на мой взгляд, является той стороной музыкального языка, которая наиболее привлекательна для детей и активно стимулирует их музыкальное творчество. Исполнение педагогом таких пьес, как "Медведь" Д.Шостако-

вича, "Медведь в лесу" В.Блока, "Птичка" Б.Караманова, "Воробьи на солнышке" С.Вольфензона, "Дождик" В.Косенко, "Игра в мяч" Д.Кабалевского, "Утро" Р.Глиэра, "Пац" А.Гладковского и т.п. - вводит учеников в круг звучащих образов, подготавливает их к использованию в своих будущих импровизациях определенных фактурных и колористических приемов. Для того, чтобы они могли осознанно применить ту или иную звуковую находку, необходимо рассказать начинающим импровизаторам об акустических и технических возможностях самого инструмента, познакомить с характерным звучанием каждого регистра фортепиано, показать действие педали. Наряду с этим нужно познакомить с теми технологически и музыкально-исполнительскими средствами, которыми можно воспользоваться для создания того или иного художественного образа: артикуляционные приемы легато и стаккато, октавное удвоение, игра

и т.д. Наглядным примером могут послужить следующие или им. подобные импровизации:

"Радуга". Пример 1.

pp

Ped. - - - - -

"Космос". Пример 2.

pp

f

"Дождик" . Пример 3.



"В лесу" . Пример 4.



Задачи первой стадии обучения импровизации - привить любовь к этому виду исполнительской деятельности, разбудить творческую фантазию интересными звуковыми находками, использующими акустический и звукоподрачательный эффект, познакомить с арсеналом технических средств для воплощения задуманного.

Технические приемы, предлагаемые для импровизаций, конечно, должны соответствовать уровню технических возможностей учащегося на данном этапе обучения. Обычно в работе с начинающими педагог использует упражнения, построенные на извлечении одного, двух и более звуков, интервалов и аккордов:

Пример 5.





На одном из первоначальных этапов полезно в качестве игры-шутки под названием "Ералаш" предложить исполнение произвольных комбинаций этих упражнений в любой последовательности. Пример 6.



Правда, о таких звуковых сочетаниях нельзя говорить как о создании какого-то художественного образа, однако, они дают определенный психологический навык—производить мгновенный отбор знаковых учащемуся средств звуковой выразительности в определенных

временных условиях ¹. Принимать мгновенные решения в отборе звуков при формировании мелодических линий, вида фактуры, технологических приемов и прочее - другая важнейшая способность, которая необходима при импровизировании за инструментом.

Используя отдельные упражнения, учащийся может самостоятельно симпровизировать "Этюд", если предварительно познакомить его с такими этюдами, как "Этюд" С.Ляховицкой или "Этюд" Е.Гнесиной, которые смогут послужить образцом для подражания.

Этюд С.Ляховицкой ²

Пример 7.



Этюд Е.Гнесиной ³

Пример 8.



1 Следует предостеречь педагогов от стремления искусственно укладывать данную импровизацию в строгую метрическую сетку, т.к. это помешает исполнителю "услышать вперед" задуманное. Этот навык - так называемое "предслышание" - особенно необходим при импровизации. Приведенная нами запись по тактам и определенными длительностями отвечает требованиям нотной записи, но не реальному звучанию, которое мы услышим в исполнении ученика

2 Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих. Сост. Ляховицкая С. и Варенбойм Л., 1977, ч.1, с.52.

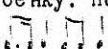




3 Николаев А. Школа игры на фортепиано. М., 1976.

Но наибольшую творческую радость маленьким импровизаторам приносит звуковое воплощение знакомых и близких из детской литературы образов из сказок К. Чуковского ("Бармалей", "Муха-цокотуха"), А. Толстого ("Золотой ключик"), народных сказок ("Гуси-лебеди", "Красная шапочка" и т. п.). Такие темы дают неограниченные возможности для проявления выдумки и фантазии учащимися за инструментом. Звучание их импровизаций обычно не укладывается в общепринятые нормы музыкальной композиции. Скорее всего, они будут атональны, если у начинающих еще не выработался ладотональный слух; они будут бесформенны — т. к. маленькие исполнители не имеют понятия о структурных закономерностях музыкального мышления. Задача педагога — не ограничивать свободы самовыражения, не торопиться исправлять то, что в их музыкальном воплощении не соответствует нашему представлению и вкусу, а чутко направлять поиски, поощряя выдумку, постоянно поддерживая интерес к занятиям импровизацией.

Выбирая путь, по которому надо пройти с учеником к конечной цели — ознакомлению с языком музыки и практическому воплощению этого знания — созданию звуковых композиций по всем правилам музыкального языка (а эти правила присущи музыкальному языку, как и всем другим языковым системам), мне показалось наиболее удобным проделать тот путь, по которому шла сама музыка в своем развитии I.

Первый этап работы — развитие звукообразной фантазии, использование звукоподражательных моментов, конкретной звукоизобразительности. Этот первый этап работы в какой-то степени можно приравнять к периоду первобытных музыкальных культур. Б. Асафьев пи-

I Этот путь становления музыкального языка в сознании ученика должен получить определенное оформление как процесс становления и формирования прежде всего его внутреннего слуха.

шет о музыкальной практике этого периода, как о "музыкальном искусстве, замкнутом в пределах темброво-ударных интонаций, диктуемых внемузыкальными "немными" стимулами (шаг, жест, мимика, танец)"¹. Это создание композиций, в которых используются ритмоинтонации знакомые, а потому понятные и близкие ребенку: подражание крику кукушки  и стуку дятла ; чириканье ; сигнал пингвина  и т.п. Сочинение пьес с использованием кластера  ("Лягушки").

Второй этап работы - приобщение к ощущению рядности звуков, их сопряженности друг с другом. Это игра звуковых последовательностей, в которых охватывается звуковое пространство вокруг одного опорного звука - ТОНИКИ ЛАДА. Лад же должен восприниматься не как простой ряд звуков, а как становление взаимоотношений - тяготения звуков друг к другу. На основе этих взаимоотношений складывается процесс ГОЛОСОВЕДЕНИЯ, который Б.Яворский определяет как "первый по времени возникновения стиль оформления звуковедения; когда внутренний слух "следит за каждым движением из звука в звук, объединяя такое движение в один процесс внимания"². Это - импровизация напевов в любом из семи ладовых наклонений, когда любой тон звукоряда может мыслиться тоникой, с которой соотносится звучание остальных тонов:

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. вторая "Интонация". М., 1947

² Протопопов С. (под ред. Яворского Б.) "Элементы строения музыкальной речи". Часть I. М., 1931, с.29.

Пример 9.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line with chords. The second system continues the melody and bass line. The third system shows the melody and bass line, with the text "и т.д." (and so on) written in the treble staff.

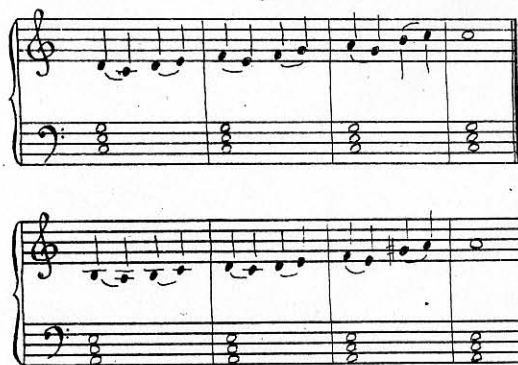
Через создание таких песнопений прошла как музыка Древней Греции, так и древнеславянская музыкальная культура. Однако же, главенствующее положение среди всех ладов к XVIII веку завоевали МАЖОР и МИНОР. Укреплению ладотонального слуха в этих двух ладовых наклонениях надо уделить большое внимание в работе с начинающими.

Познакомить учащихся с мажорными и минорными гаммами всех тональностей легче всего, если исполнять их одной аппликатурой, объяснив, что каждый звук является ступенькой своеобразной лесенки, которая и зовется ЛАДОМ.

Пример 10.



Из этих ступенек — ОСНОВНЫМИ, к которым тянутся все другие звуки, являются звуки I — III — V ступеней. Исполнение следующей последовательности во всех тональностях укрепляет в учениках ощущение НЕУСТОЙЧИВЫХ и УСТОЙЧИВЫХ звуков лада. Пример 11.



Не будет лишним в объяснении то, что II и IV ступени тяготеют к двум ступеням: вверх и вниз, а VI и VII только к одной: VI вниз к V-й, VII — только вверх к I-й ступени. В дальнейшем можно усложнить звуковые комбинации, использовать например, такой вариант I:

I
См. цит. изд. Л. Баренбойм "Путь к музицированию",
с. 75.

Пример 12.



Проигрывание во всех тональностях необходимо, чтобы не только была воспринята внутренним слухом и осознана ладовая функциональность, не только эмоционально прочувствованы и пережиты взаимоотношения устоев и неустоев, но, что не менее важно - слуховые реакции должны найти закрепление в моторных навыках. В результате этих упражнений становятся более осмысленными поиски песенно-речевых интонаций ^I, интонаций вопроса и ответа, например, при импровизации на сюжет сказки "Теремок": "Стоит терем-теремок. Кто в тереме живет?" А в звуковых последовательностях с более продолжительной мелодической линией уже яснее определяется заключительная цель движения мелодии - **ТОНИКА**.

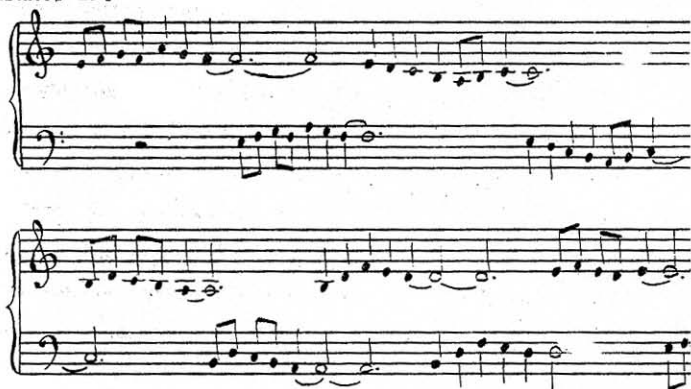
Бае, выполнявший сначала роль фундамента (будь то один звук - тоника или бурдонная тоническая квинта) для построения мелодической линии в правой руке, в последующих композициях

I

О построении мелодических линий песенно-речевого характера очень подробно изложено в работе Б. Шеломова "Импровизация на уроках сольфеджио". Л., 1977 г. Однако, фортепианная импровизация - это инструментальная импровизация со всеми вытекающими отсюда последствиями: особенностями музыкального языка, структурой создаваемого произведения и т.п. Но, поскольку в фортепианных композициях непременно будут использоваться и песенные интонации, проделать за инструментом работу по соотнесению словесного текста и звукового его воплощения необычайно важно и необходимо.

должен получить свое самостоятельное выражение и положить этим начало работы по освоению навыков импровизации в полифоническом стиле. Одна из главных задач, связанных с освоением полифонического стиля – формирование интонационно-выразительных мелодических линий в левой руке. Именно на это надо обратить особое внимание, т.к. чаще всего ей отводится банальная роль постоянного подыгрывателя лишь гармонических функций. Имитация – наиболее легкий способ активного включения левой руки в эту работу.

Пример 13. I



Используя этот прием, можно подтолкнуть фантазию ученика к созданию самых разных по характеру пьес: "Дразнилка", "Попугай", "Две обезьянки", "Эхо" и т.п. С другой стороны имитационный прием помогает поддерживать постоянно устойчивое слуховое внимание, которое формируется путем фиксации в сознании процесса комбинирования различных звукосочетаний. Звуковые комплексы, которые

¹ Тактовые черты мной не проставлены умышленно, чтобы они каким-либо образом не ограничивали звуковое движение. Уместно процитировать здесь немецкого музыковеда Э.Тетцеля, который в своей работе "Ритм и исполнение" пишет: "Признаком настоящей полифонии является безостановочно текущий поток, возникающий благодаря тому, что всегда там, где одно напряжение разрешается, в развитие вступает другое; когда завершение кажется достигнутым, имеется уже новое начало. Здесь ощущение метрической или тяжелой доли такта часто не имеет места". Цит. по: Музыкальное искусство и наука. Выпуск I. М., 1970, с.98

рования различных звуко сочетаний. Звуковые комплексы, которые надо удержать в памяти и вторично воспроизвести, не будут создаваться поспешно, а более тщательно проконтролируются и скоординируются слухом.

Продолжая работу над самостоятельностью звуковых построений в левой руке, можно предложить ученику сыграть не точное повторение партии правой руки, а видоизмененное, т.е. варьированное. Вариационность - один из первых более простых способов внутреннего развития мелодии, с которым надо познакомить учащихся и показать приемы варьирования: повторность некоторых звуков, замена одних звуков другими при сохранении общего ритмического рисунка мелодии, заполнение скачков проходящими звуками, замена тональности на одноименную, изменение способов артикулирования. Эту работу удобнее проводить как сочинение мелодических вариантов к одной фразе. Пример 14. I



При создании разных по характеру музыкальных образов (напр. "Стрекоза и муравей", "Слон и Моська" и т.п.) можно использовать метод контраста.

В последующих заданиях, продвигаясь постепенно к главной цели работы - умению вести мелодические линии обеими руками одновременно, можно предложить учащимся заполнять пустые такты

I

Все нотные образцы в настоящей разработке даны в До-мажоре для удобства восприятия, хотя исполнение импровизаций предполагает использование в равной мере всех тональностей без исключения.

проходящими звуками, формируя таким образом непрерывное голосоведение в каждой руке. Однако, поскольку для начинающих импровизаторов это пока еще очень трудная задача – прослушивать и осмысливать звуковые построения двух одновременно движущихся голосов, все-таки удобней поочередно уделять внимание то одному, то другому голосу. Дальнейшие импровизации можно облечь в форму ФУГЕТТЫ. (Название, конечно, слишком громкое для тех композиций, которые будут выходить из-под пальцев учеников). Фугообразное изложение как раз и предполагает в большей степени сконцентрировать внимание и интонирование ТЕМЫ, нежели противостояния. Форма фуги позволяет включить в задание элемент ОБИЗАТЕЛЬНОГО и СЛУЧАЙНОГО. Сочетание в детских композициях этих двух элементов дает возможность воспитать весьма гибкое отношение импровизирующего к процессу собственного сочинительства: свободного использования как сиюминутно созданных воображением звучаний, так и заранее заданных тем. Так, при создании пьесы в форме фуги, сформировав тему, обусловив точное ее воспроизведение сначала одной, потом другой рукой – всю остальную музыкальную ткань предоставить возможно ученику симпровизировать на ходу. Пример 15.



В дальнейшем можно усложнить задание, добавив исполнение двухголосной линии в одной руке, которое наиболее удастся начинающим, если движение голосов происходит в пределах позиции руки:

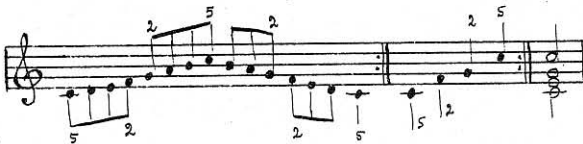
Пример 16.



В этих детских сочинениях будут присутствовать и параллелизмы, и жесткость звучаний, пока не оформится музыкальный слух, не сформируются критерии отбора и не укрепятся на их фундаменте четкие двигательные-моторные рефлекссы.

В отличие от мелодий свободного полифонического склада, когда любой элемент ее конструкции живет самостоятельной звуковой жизнью в каждый момент ее движения, при гомофонно-гармоническом стиле изложения мелодическая линия всегда опирается на определенное гармоническое сопровождение. Знакомство с гармоническими функциями - следующий этап работы.

Если при исполнении гамм вслед за ними добавлять игру Т-IV-V ступеней и тонического аккорда в конце - это даст не только слуховое закрепление, но и моторный навык определения и фиксации ГЛАВНЫХ ступеней лада. Запомнить их облегчает то обстоятельство, что вторые пальцы прямо указывают на эти ступени. Пример 17.



Познакомив учащихся с техникой построения трезвучий на каждой ступени лада и объяснив, что наиболее часто употребляются трезвучия главных (I-IV-V) ступеней, можно предложить им исполнение "Вальса":

Пример 18.



Для большей наглядности на первых уроках можно разрешить более простое соединение IV и V ступеней, (допуская использование параллельных квинт) и лишь потом, исполняя эту гармоническую последовательность во всех тональностях, рассказать о правилах голосоведения. (При соединении IV с V ступенью необходимо избегать параллельных квинт; V с I при данном расположении голосов вводный тон обязательно разрешается вверх в тонику).

Пример 19.



Каждую функцию, на мой взгляд, полезно исполнять дважды: один раз она закрепляется в сознании ученика, при вторичном исполнении он уже должен как-бы предсказывать переход к следующей функции и т.д. Одновременно происходит знакомство с обращениями трезвучия и их названиями: СЕКСТАККОРД и КВАРТСЕКСТАККОРД. Исполнение следующего или подобного ему упражнения во всех тональностях укрепит свободу пользования любым из них при импровизации.

Пример 20.

Example 20 is a piano exercise in 6/8 time, consisting of three systems of two staves each (treble and bass). The first system shows a melodic line in the treble and a bass line with eighth notes. The second system continues the pattern with some chords marked with '+' signs. The third system concludes the exercise with a final chord.

Нагнать определенное однообразие этих подготовительных упражнений поможет постоянная перемена предлагаемой педагогом фактуры изложения. Например

Пример 21.

Example 21 is a piano exercise in 2/4 time, consisting of one system of two staves (treble and bass). The treble staff features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes.

Пример 22.



Обычно дети с легкостью усваивают правила "генерал-баса", когда левая рука "командует", указывая тот звук, от которого нужно строить трезвучие. Закрепив исполнение главных функций во всех тональностях, можно перейти к следующему этапу работы - формированию мелодий в рамках заданных гармонических функций. Сначала надо лишь поменять исполнительские задачи рук:

Пример 23.



И если учащиеся начинают терять ориентацию на клавиатуре, а их еще несформировавшийся внутренний гармонический слух не может направить поиски, то достаточно обратить внимание на то, что теперь правая рука выполняет роль "генерал-баса", показывая основной звук строящегося трезвучия.

Если ребенка не затрудняет исполнение этих начальных гармонических последовательностей, то можно постепенно начать усложнение заданий: добавить VI ступень: I-VI-IV-V-I; потом ввести U_7 - аккорд: I-VI-IV-V- U_7 -I; далее познакомить со второй ступенью и использованием II_6 вместо IV ступени или вслед за ней, и, наконец, объяснить кадансовое построение с I_6 - аккордом:

I-VI-IV- 1_{64} -V-V 7 -I

Построение мелодической линии предполагает знакомство с ее метроритмической и звуковысотной структурой. В двудольном такте возможны следующие простейшие ритмические сочинения:

Пример 24.



Можно предложить ученикам исполнить их комбинации на одном звуке, а потом и с использованием всех трех звуков аккорда.

Пример 25.



Пример 26.

Дальнейшее усложнение мелодических линий происходит за счет проходящих звуков, предъёмов и задержаний, а так же - скачков в мелодии на неаккордовые звуки; усложнения ритмических комбинаций.

Пример 27. ^I

Каждое такое мелодическое построение должно координироваться слухом с учетом внутрифункционального тяготения. Звуки, из которых строится мелодия, как бы подвергаются оценке внутренним слухом на их совместимость и несовместимость с данной функцией и,

^I В этом примере присутствуют все виды мелодической фигурации:
 1 - проходящая нота, 2 - вспомогательная нота, 3 - задержание,
 4 - предъём, 5 - комбинация.

в результате отбора, приводятся в согласованность не только с ней, но и с основной тональностью. Поэтому мелодическое построение в рамках I ступени будет отличаться по звучанию от аналогичной музыкальной фразы в рамках IU и U ступеней I.

Пример 28.



Происходит двойная слуховая координация. Для воспитания этой слуховой координации полезно строить тождественные музыкальные фразы в сфере разных функций. Но такое многократное повторение хоть и очень выразительных мелодий следует воспринимать лишь как упражнения, т.к. назойливое повторение их не создает условий для дальнейшего развития звукового процесса. Умение придать композиции определенную музыкальную форму является следующим необходимым качеством для успешного импровизирования. Характеризуя процесс формотворчества Б. Асафьев пишет: "Всякая самая простейшая интонация предполагает наличие двух моментов: звукопроявление и отношение этого звукопроявления к последующему. Это последующее звукопроявление вступает с предыдущим в ряд отношений". Первооснову музыкальной формы Асафьев видит в повторнос-

I Правда, это различие обнаружит себя только в случае употребления характерных звуков. Например для До-мажора это "си" в IU ступени и "фа" в U ступени. Длительное же пребывание в звуковой сфере IU ступени может создать иллюзию перехода в другую тональность - "фа" лидийский; в U-ой - "соль" миксолидийский.

ти. Всякое отклонение от тождества приводит к ощущению контраста. "Процесс восприятия музыки, — пишет он, — является сравнением и различением повторных и контрастирующих моментов. Усвоение и запоминание музыки основывается на этой деятельности сознания". Поэтому простейшая музыкальная конструкция, по Асафьеву, предполагает такой путь: "через сравнение и выяснение тождества и контраста ... к дальнейшему продвижению звуков". И далее: "Первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний — уже являются окристаллизовавшимися звукосопряжениями, т.е. формами. "Это форма $a+a+v$ — одна из возможных форм музыкального ПРЕДЛОЖЕНИЯ. (См. главные темы сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена). В композициях, созданных по этой схеме так же полезно сочетать элементы обязательного и случайного: тему зафиксированную в I-й ступени повторить в IV-ой, V-ую же и I-ую дать возможность сформировать ученику свободно. ПЕРИОД состоит из двух предложений, во втором, чаще всего в последней фразе, происходит модуляция.

Употребление других функций, усложнение функций за счет альтерированных звуков, использование более сложных видов фактурного изложения, знакомство с техникой модуляций — задачи дальнейшей работы по развитию навыков импровизации.

К занятиям фортепианной импровизацией учащиеся обычно проявляют живой интерес. Для многих это является тем "лакомым кусочком", который они с большим нетерпением жаждут получить в конце урока. Некоторые не любят играть гаммы, не вслушиваются в их звуковую последовательность, однако, если поставить перед учеником задачу: в конце урока сочинить мелодическое построение в этой тональности, восприятие гамм активизируется. Кому-то из учеников кажется скучным и малоинтересным разучивание этюдов,

но если этюд сочинил сам, с теми же техническими задачами, то рабочий тонус ученика меняется. Гибкое сочетание во всех заданиях обязательных моментов и случайных (подлинно импровизационных) дает возможность организовывать процесс звукотворчества и направлять в нужную сторону развитие. Если на уроках регулярно уделять 5-7 минут импровизированию, давать небольшие по объему, но конкретные задания, то, со временем, "вруках" ученика накапливается значительный звуковой материал, которым он сможет распорядиться при создании своих композиций. Одни - менее одаренные - будут пользоваться ими как кубиками, "заготовками", другие - более одаренные - создавать оригинальные комбинации, в которых проявится самобытность их музыкального мышления.

Исходя из концепции развивающего обучения, целью которого является всестороннее развитие способностей учащихся, знакомство с приемами и способами фортепианного импровизирования содействует более широкому общемузыкальному образованию будущих музыкантов различных специальностей. Их будущая профессиональная деятельность будет заключаться в исполнительском овладении музыкальным произведением, а это не только технически-игровое овладение им, но и постижение его смысла, его внутреннего устройства. Обучающийся, познакомившись в своей практической деятельности с правилами музыкального сочинительства, будет быстрее узнавать и запоминать элементы музыкальной речи разучиваемого произведения, улавливать его закономерности, постигать смысл музыкальной композиции. Таким образом, занятия импровизацией в какой-то мере уменьшат разрыв между обучением исполнительству, воспитанием игровых умений и общим музыкальным развитием, которое заключается в становлении художественного сознания.