Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Рахаев Анатолий Измаилович
Должность: И. о. Ректора
Дата подписания: 06.09.2026 11:23:16
Уникальный программный ключ:
b049feef759df6f58f67585b9bb2502ddf293921

Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«Северо-Кавказский государственный институт искусств»

Колледж культуры и искусств

УТВЕРЖДАЮ
Директор колледжа культуры и искусств
ФГБОУ ВО СКГИИ
А.Г. Хашукоева
«27»августа 2026г

Рабочая программа учебной дисциплины

МДК. 01.02.04 Методика преподавания фортепиано

специальность 53.02.07 Теория музыки

Квалификация выпускника: Преподаватель, организатор музыкально-просветительской деятельности.

Форма обучения - очная

г. Нальчик , 2026

Рабочая программа «Методика обучения игре на инструменте» разработана на основе Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 53.02.07 Теория музыки.

Обсуждено на заседании ПЦК «ФО»
Протокол № _____9____от_ 28.06.2026 г.

Председатель ПЦК Казанчева О.Х.

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ «МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ СОЛЬФЕДЖИО»…….…...…4

2. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ……8

3. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИР АБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ……...……..…….68

4. КОНТРОЛЬ И ОЦЕНКА РЕЗУЛЬТАТОВ ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ……..……...75

1. Паспорт рабочей программы

1.1. Область применения рабочей программы

Рабочая программа учебной дисциплины МДК 01.02. «Методика преподавания фортепиано» является частью образовательной программы в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования по направлению подготовки 53.02.07 «Теория музыки»

1.2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Учебно-методическое обеспечение учебного процесса

1.3.Цели и задачи дисциплины:

Целью изучения дисциплины является:

овладение теоретическими и практическими основами методики обучения игре на инструменте в объеме, необходимом для дальнейшей деятельности в качестве преподавателей ДМШ, ДШИ, в других образовательных учреждениях, реализующих программы дополнительного образования в области культуры и искусства.

Задачами изучения дисциплины являются:

развитие аналитического мышления, способности к обобщению своего исполнительского опыта и использованию его в педагогической работе;
последовательное изучение методики обучения игре на инструменте, педагогические принципы различных школ обучения игре на инструменте;
изучение этапов формирования отечественной и зарубежных педагогических школ;
изучение опыта выдающихся педагогов, роли педагога в воспитании молодого музыканта, приемов педагогической работы;
изучение способов оценки и развития природных данных;
иметь практический опыт: организации обучения игре на инструменте с учетом возраста и уровня подготовки учащихся;
организация индивидуальной художественно-творческой работы с детьми с учетом возрастных и личностных особенностей;
делать подбор репертуара с учетом индивидуальных особенностей ученика;

Требования к уровню освоения содержания дисциплины

Процесс изучения дисциплины «Методика обучения игре на инструменте. Фортепиано» направлен на формирование компетенций или элементов компетенций, содержащихся в ФГОС СПО по специальности 53.02.03.

В результате изучения обучающийся должен:

иметь практический опыт:

организации образовательного процесса с учетом базовых основ педагогики;
организации обучения игре на инструменте с учетом возраста и уровня

подготовки обучающихся;
организации индивидуальной художественно-творческой работы с детьми с учетом возрастных и личностных особенностей;
уметь:
делать педагогический анализ ситуации в исполнительском классе;
использовать теоретические сведения о личности и межличностных отношениях в педагогической деятельности;
пользоваться специальной литературой;
делать подбор репертуара с учетом индивидуальных особенностей обучающегося;
знать:
основы теории воспитания и образования;
психолого-педагогические особенности работы с детьми дошкольного и школьного возраста;
требования к личности педагога;
основные исторические этапы развития музыкального образования в России и за рубежом;
творческие и педагогические исполнительские школы;
современные методики обучения игре на инструменте;
педагогический репертуар детских музыкальных школ и детских школ искусств;
профессиональную терминологию;
порядок ведения учебной документации в организациях дополнительного образования, общеобразовательных организациях и профессиональных образовательных организациях.

ОК 1.	Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.
ОК 2.	Организовывать собственную деятельность, выбирать типовые методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.
ОК 3.	Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.
ОК 4.	Осуществлять поиск и использование информации, необходимой для эффективного выполнения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.
ОК 5.	Использовать информационно-коммуникационные технологии в профессиональной деятельности.
ОК 6.	Работать в коллективе, эффективно общаться с коллегами, руководством.
ОК 7.	Брать на себя ответственность за работу членов команды (подчиненных), результат выполнения заданий.

ОК 8.	Самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.
ОК 9.	Ориентироваться в условиях частой смены технологий в профессиональной деятельности.
ОК.10.	Использовать в профессиональной деятельности умения и знания, полученные обучающимися в ходе освоения учебных предметов в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом среднего общего образования.
ОК.11.	Проявлять гражданско-патриотическую позицию, демонстрировать осознанное поведение на основе традиционных общечеловеческих ценностей, применять стандарты антикоррупционного поведения.
ОК.12	Использовать знания по финансовой грамотности, планировать предпринимательскую деятельность в профессиональной сфере.
ПК1.1	Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в детских школах искусств, детских музыкальных школах, других образовательных учреждениях дополнительного образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях СПО.
ПК 1.2	Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.
ПК 1.3	Использовать базовые знания и навыки по организации и анализу учебного процесса, по методике подготовки и проведения урока в классе музыкально-теоретических дисциплин.
ПК 1.4	Осваивать учебно-педагогический репертуар.
ПК 1.5	Применять классические и современные методы преподавания музыкально-теоретических дисциплин.
ПК 1.6	Использовать индивидуальные методы и приёмы работы в классе музыкально-теоретических дисциплин с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.
ПК 1.7	Планировать развитие профессиональных навыков у обучающихся.

ПК 1.8	Пользоваться учебно-методической литературой, формировать, критически оценивать и обосновывать собственные приёмы и методы преподавания.
ПК 1.9	Осуществлять взаимодействие с родителями (законными представителями) обучающихся, осваивающих основную и дополнительную общеобразовательную программу, при решении задач обучения и воспитания.
ПК 2.2	Исполнять обязанности музыкального руководителя творческого коллектива, включающие организацию репетиционной и концертной работы, планирование и анализ результатов деятельности.
ПК 2.4	Разрабатывать лекционно-концертные программы с учётом специфики восприятия различных возрастных групп слушателей.
ПК 2.8	Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в процессе работы над концертными программами.
ПК 3.3	Использовать корректорские и редакторские навыки в работе с музыкальными и литературными текстами.
ПК 3.4	Выполнять теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения, применять базовые теоретические знания в музыкально-корреспондентской деятельности.

1.4. Объем учебной дисциплины и виды учебной работы

Объем дисциплины 60 часа
аудиторных- 40 ч.
самостоятельных- 20 ч.
Форма отчетности –экзамен – 6 семестр.

2. Структура и содержание учебной дисциплины. Тематический план

№ темы	*Наименование разделов* **и тем**	Кол-во аудит. час по семестр	Самостоят. работа студентов	Максим. учебная нагрузка студентов	Примечания
1	2	3	4	5	6
	Раздел I	**VI семестр**			
1.	Основные тенденции современной музыкальной педагогики	2			
2.	Начальное обучение	8			Лекция.
	Комплексные авторские методики (Артоболевская, Баренбойм)		5		Методические сообщения
	Обзор учебных пособий начального периода обучения		6		Игра с методическим анализом
3.	Развитие творческих навыков учащихся	2			
	Раздел II				
4.	Методы обучения игре на фортепиано	2			
5.	Учебно-воспитательные задачи педагога специального класса	2			
6.	Методика проведения фортепианного урока и организация самостоятельной работы ученика	2			
7.	Организация учебного процесса. Планирование педагогической работы. Обновление репертуара музыкальной школы	2			
	Произведения композиторов КБР в репертуаре учеников ДМШ		2		Игра с методическим анализом 3 - 5 классы ДМШ
8.	Музыкальные способности и их развитие в процессе обучения игре на фортепиано	6			
	Л.Маккиннон «Игра наизусть»		4		Методическое сообщение
	Раздел III				
9.	Работа над музыкальным произведением. Основные этапы. Педагогический репертуар. Средние классы ДМШ.	6			
	Г.Коган «Работа пианиста»		4		Методическое сообщение
10.	Воспитание навыков чтения с листа,	4			

	аккомпанемента и ансамблевой игры.				
11.	Работа над мелодией.	10			
	Педагогический репертуар. Пьесы. 5-7 классы ДМШ		5		Методический разбор и игра
12.	Воспитание навыков педализации	10			
	Шопен – новатор в области педализации.		2		Методическое сообщение
13.	Работа над полифонией.	8			
	И.С.Бах «Французские сюиты».		4		
	Итого:	**64**	**32**	**96**	

№ темы	**Наименование разделов и тем**	Кол-во аудит. час по семестр	Самостоят. работа студентов	Максим. учебн. нагрузка студентов	Примечания
1	2	3	4	5	6
		VI семестр			
13.а	Работа над полифонией. Продолжение	8			
	И.С.Бах «Французские сюиты».		3		Методический разбор и игра аллеманды (на выбор)
	Н.Копчевский. Вступительные статьи к сборникам И.С.Баха "Маленькие прелюдии и фуги" и "Инвенции". И.Браудо "Об исполнении мелизмов в клавирных произведениях Баха"		4		Методические сообщения
14.	Работа над техникой. Формирование основных аппликатурных принципов.	16			
	Черни- Гермер . Этюды. II часть.		3		Методический разбор и игра
	Раздел IV				
15.	Основные проблемы фортепианной педагогики.	16			
	Р.Шуман. "Домашние и жизненные правила для музыкантов"		2		Методическое сообщение
	К.А.Мартинсен. «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано».		3		-"-
	Г.Г.Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры».		3		-"-
	С.И.Савшинский. «Детская фортепианная педагогика».		2		-"-
	Итого:	**40**	**20**	**60**	
	Всего:	**104**	**52**	**156**	

Содержание дисциплины

Курс методики состоит из четырех разделов, включающих в себя 15 тем.
В первом разделе сделан акцент на проблемах начального обучения и изучении опыта работы с детьми выдающихся педагогов-музыкантов.
Второй раздел посвящен психологическим аспектам педагогического процесса:
- формы и методы педагогической работы;
- способы оценки и развития природных данных;
- методика проведения урока, организация и планирование учебного процесса.
В третьем разделе сконцентрированы темы, связанные с работой над музыкальными произведениями на разных этапах подготовки учащихся.
- исполнение произведений разных стилей и жанров, средства выразительности в музыке;
- воспитание навыков чтения нот «с листа», аккомпанемента и ансамблевой игры;
- техническое воспитание ученика;
- основные аппликатурные принципы.
В четвертом разделе дается краткий экскурс в историю фортепианной педагогики в России и за рубежом.

Раздел I

Тема 1. Основные тенденции современной музыкальной педагогики:
- включение музыки в общую систему гармонического воспитания личности; введение всеобщего музыкального образования;
- широкие репертуарные тенденции, обновление и обогащение репертуара благодаря привлечению старинной музыки, «забытых страниц» отечественной музыкальной культуры, современной музыки с использованием элементов композиторской техники XX века;
- опора на слуховое (или развитие слухо- ритмо- двигательных задатков);
- развитие творческих навыков учащихся;
- изменение возрастных рамок обучения, раннее музыкальное обучение с 3-5 лет; обучение родителей, сотрудничество с ними ;
- создание музыкальной среды для воспитания ребенка; особое значение просветительства; интенсификация педагогического процесса ;
- бережное отношение к традициям преподавания музыки предыдущими поколениями музыкантов.

Тема 2. Музыкальное развитие ребенка на начальном этапе обучения. Основное содержание первых уроков с детьми.

Начальное обучение игре на фортепиано – это часть общего учебно-воспитательного процесса работы с учащимися, имеющая, однако, свои специфические особенности. Работая с начинающими, педагог закладывает фундамент музыкального образования учащихся, учит их понимать музыкальные произведения, проникать в мир музыкальных образов. Все это

имеет существенное значение для отношения ребенка к музыке. *Заинтересовать, привлечь ребенка* к музыке, обогащать и развивать его музыкальные впечатления – вот что составляет основное содержание, так называемого вводного или "донотного" периода обучения.

На начальных уроках ученик учится петь, подбирать по слуху, а потом и транспонировать различные легкие детские песенки; слушает музыку, ее характеризует, постепенно знакомится с названиями клавиш, с клавиатурой и членением ее на октавы, получает сведения о регистрах, о соотношении звуков по высоте. Очень важно, чтобы вся эта информация вводилась постепенно и была связана с музыкальным опытом ребенка. Начиная занятия с 5-6 летними детьми, часто еще физически малоразвитыми, со слабенькими руками, педагог позволяет подбирать им на инструменте песенки почти *неорганизованной* рукой, считая, что знакомство с фортепиано нецелесообразно задерживать из-за отсутствия у учащихся навыков правильного звукоизвлечения.

Посадка, "организация руки", формирование основных навыков звукоизвлечения, нотная грамота.

Постепенно ребенок получает сведения о нотной грамоте (расположение нот на нотном стане, скрипичный, басовый ключи, длительности, альтерация и т.д.), что позволяет вводить в работу разбор и разучивание простейших пьесок по нотам.

Следует обратить серьезное внимание на его посадку за инструментом и налаживание элементарных двигательных навыков. Условно это называют *"постановкой" или организацией руки* и подразумевают под этим такое состояние руки и пальцев, которое предполагает собранность, упругость мышц и позволяет свободно управлять движениями на клавиатуре.

Понятие "организованная" рука исключает как излишнюю напряженность мышц, так и их вялость, пассивность.

Особенность и сложность фортепианного обучения заключается в том, чтобы научить ребенка уже на первых уроках слушать и исполнять из отдельных, естественно затухающих звуков, *мелодическую линию*. Лучше всего приобретение двигательных навыков начинать со штриха *non legato.* Ученику надо объяснить, что качество звука зависит от соответствующих движений. Полный, красивый звук связан со спокойным опусканием руки и кисти, с мягким и глубоким погружением округлого пальца в клавишу, "сухой и жесткий" – с напряженностью руки и пальцев. Сначала можно поиграть попевки 3-м пальцем, как наиболее устойчивым и развитым, потом вводить 2-й и 4-й пальцы, затем добавить терцию
1-3-м и квинту 1 и 5-м. Введение штриха *legato* потребует объяснения того, что сущность этого приема заключена в плавном переходе из одного звука в другой, и схема исполнения *legato* будет выглядеть следующим образом: рука мягко опускается на клавиатуру, палец "погружается" в клавишу. Те пальцы, которым предстоит брать следующие звуки, слегка приподняты и согнуты, они поочередно опускаются на "свои" клавиши. Кисть и запястье должны быть устойчиво-гибкими, пальцы переступают по клавишам.

Применяя оба приема звукоизвлечения, хорошо давать такой музыкальный материал, в котором одновременно используются эти штрихи, и мелодическая линия передается из одной руки в другую. В начальном детском репертуаре довольно часто встречается указание *staccato*, которое на данном этапе обучения надо понимать как игру на *non legato*. Даже и значительно позже не следует допускать излишне острого *staccato*, так как резкое и отрывистое движение от клавиши легко приведет к скованности кисти и предплечья у ребенка.

Нотная литература начального периода обучения.

Вводя одновременную игру обеими руками, лучше обращаться к пьесам с различными партиями правой и левой руки. Они могут быть изложены в виде мелодии и простейшего сопровождения, могут включать в себя элементы полифонии – имитацию, подголоски. Даже на самом начальном этапе обучения ученику надо обращать внимание на характер играемых пьес, точно исполнять все встречающиеся указания: динамику, аппликатуру, артикуляцию. Задавая совсем легкие детские пьесы или этюды, надо проигрывать их ученику, чтобы познакомить с характером звучания, с настроением, обратить его внимание на наиболее красивые мелодические обороты, созвучия, поиграть отдельно мелодию и сопровождение. В первые месяцы занятий ученик также знакомится и с элементами простейшей полифонии, очень важными для развития его слуха, основой его будущего полифонического мышления.

С того момента, когда ученик начинает играть по нотам, встает вопрос об исполнении наизусть музыкальных произведений. Ч*то в этом случае важно?:*

- чтобы ученик представлял строение произведения;
- точно знал текст каждой фразы по нотам;
- представлял характерные моменты пьесы;
- знал, как построена мелодия и аккомпанемент.

В репертуар ученика начального периода обучения необходимо включать не только медленные, напевные пьесы, но и музыкальный материал другого характера, требующий, соответственно и другого темпа. Но переход к более подвижному темпу педагог обязательно должен контролировать с тем, чтобы ученик не выходил за пределы доступного ему темпа, так как это может привести к тряске руки, к скованности и неровности звучания.

Несмотря на увеличение и усложнение изучаемых пьес, часть времени на уроке по-прежнему следует уделять подбору по слуху и транспонированию, полезно анализировать исполняемые произведения, чаще играть ансамблевые пьесы. Советы и рекомендации педагога в данном случае должны носить максимально *конкретный* характер.

Детская фортепианная педагогика 2-й половины XX в.
Опыт работы педагогов-пианистов Артоболевской, Баренбойма с детьми дошкольного и младшешкольного возраста.

Главнейшая задача "детской" педагогики – это зажечь, "заразить" ребенка желанием овладеть языком музыки и в дальнейшем поддерживать этот огонек интереса, раздувая его в пламя любви. Основная задача педагога на этот период – сделать интересными и любимыми занятия музыкой. Необходимо при этом учитывать личность каждого ученика, хорошо знать его возрастные особенности. Например то, что у ребенка *дошкольного и младшешкольного* возраста слабо развита система торможения, отсутствует выбор, неясное восприятие, нет сосредоточенности, умения выбирать главное. Во всем этом призван помочь ему учитель. Приобщая ребенка к музыке, вести урок надо на самом высоком уровне. Темп урока должен быть исключительно высок, и педагог здесь обязан проявить полное владение материалом, проводить урок по заранее намеченному плану. Такие приемы работы на уроке, как чтение с листа, подбор по слуху, транспонирование повышают интерес и увлеченность ребенка, способствуют развитию его музыкальной культуры.

Развитие воли к памяти, умение анализировать играемые произведения, образность мышления, повторение пройденного – вот те пути, приводящие к достижению *наилучших результатов*. Занимаясь практической педагогикой, нельзя пользоваться только интуицией. Очень важно использовать в работе существующие научные методы, а для этого на протяжении всей педагогической деятельности необходимо следить за всеми открытиями и данными наук, относящихся к пониманию личности и поведения человека.

Тема 3. Воспитание и развитие творческих навыков учащихся.

I. К важным компонентам обучения музыке относятся занятия подбором по слуху, транспонированием и, в доступной для каждого ребенка форме, сочинением музыки. Современная педагогика придает этой работе большое значение, т.к. при умелом ее проведении она способствует формированию живого интереса к музыке, быстрому развитию музыкального слуха и мышления у детей, помогает им тоньше воспринимать и более художественно исполнять музыкальные произведения.

II. *Подбор по слуху* обычно начинают с несложных попевок и детских песен. В дальнейшем мелодии постепенно усложняются в интонационном отношении и дополняются различными видами сопровождения. Целесообразно на протяжении всего обучения давать ученику задания на воспроизведение по памяти отрывков различных произведений и приучать его при этом распознавать на слух гармонические последования и полифонические элементы музыкальной ткани.

III. *Транспонирование* на начальном этапе обучения является продолжением подбора по слуху знакомых мелодий от разных звуков. В дальнейшем следует транспонировать легкие пьесы, отрывки из разучиваемых произведений, кадансовые обороты. В процессе занятий транспонированием

необходимо следить за тем, чтобы оно протекало в условиях максимальной активизации слуха учащегося.
IV. Постепенно, по мере музыкального развития ученика, педагог стремится заинтересовать его такими заданиями, как завершение неоконченных мелодий, придумывание к мелодиям сопровождений различных видов, а затем *сочинение* собственных песен или небольших пьес.

Разностороннее развитие творческих данных учащихся целесообразно вести на протяжении всего периода обучения, но при этом исходить из их интересов и возможностей. Вся эта работа должна проводиться в тесном контакте с педагогами теоретического отделения в целях успешного осуществления комплексного воспитания учащихся.

Раздел II

Тема 4. Приемы и методы обучения игре на фортепиано.

В современных условиях, при большой загруженности детей, особенно важно использовать наиболее эффективные методы занятий, выработанные опытом педагогов-практиков и рекомендуемые современной наукой – педагогикой и психологией. Активизация слуха, обращение к музыкальному восприятию ученика, к его интеллекту, - это основные методы воздействия при обучении игре на любом инструменте, в том числе игре на фортепиано.

Приемы обучения: словесные пояснения педагога и исполнительский показ. Наиболее благоприятная ситуация возникает в тех случаях, когда педагог, используя традиционные методы воспитания, сочетает их с рекомендациями *теории развивающего обучения*.

Применительно к работе в классе фортепиано, это означает продумывание педагогом путей для максимальной активизации *самостоятельности* учащихся в решении тех или иных технических и художественных задач, которые перед ним возникают, т.е. это поощрение его творческой инициативы. Педагог должен разумно сочетать в своей практической деятельности различные методы и приемы обучения в зависимости от индивидуальности ученика, т.е. от его способности, характера, уровня развития и т.д.

Тема 5. Учебно-воспитательная работа педагога специального класса.

Обучение фортепианной игре – сложный и многогранный процесс, включающий в себя не только пианистическое, но и общемузыкальное развитие учащихся.

Необходимым его элементом является *воспитательная работа*, которая сводится к следующим *основным направлениям*:

1) воспитание мировоззрения и моральных качеств ученика;
2) воспитание воли и характера;
3) воспитание эстетических вкусов и любви к музыке (в том числе и к народной);
4) воспитание интереса и любви к работе за инструментом;

5) забота о здоровье и физическом развитии ученика.

Педагог по специальности должен быть для ученика, в первую очередь, учителем Музыки, а уже потом учителем фортепианной игры; он призван научить ученика любить и понимать музыку, самостоятельно мыслить, работать, добиваться поставленной цели, т.е. по словам Г.Нейгауза "стать как можно скорее ему ненужным". Авторитет педагога, опирающийся на его общую культуру, знания, человеческие качества – это важное условие полноценной воспитательной работы в классе.

Существуют различные формы воспитательной работы:

1. Урок, *как основная форма обучения* и воспитания, позволяющая педагогу использовать свои профессиональные знания и эрудицию в полном объеме.
2. Проведение музыкальных вечеров и концертов просветительского характера силами учащихся ДМШ в общеобразовательных школах.
3. Классные собрания с различной тематикой, позволяющие педагогу использовать эффективные формы коллективного воздействия на ученика.
4. Совместные посещения концертов, театральных спектаклей, открытых репетиций оркестра и хора с последующим обсуждением; встречи с известными исполнителями, композиторами, студентами училищ и консерваторий.
5. Проведение педагогом родительских собраний, посещение родителями уроков по специальности с целью контроля успеваемости своего ребенка.

Тема 6. Урок по специальности – основная форма организации занятий с учеником-пианистом. Самостоятельная работа ученика.

Урок по специальности представляет собой основную форму обучения и воспитания ученика-пианиста, это отдельное звено в общей цепи учебного процесса.

Общее назначение урока, при всем разнообразии целей, вытекающих из его конкретных условий, – *это проверка* состояния работы ученика на данный момент и обеспечение ее успешности в дальнейшем.

Структура урока:

Проверка домашнего задания, желательно при этом, чтобы педагог не прерывал игру ученика частыми комментариями. После прослушивания педагог должен остановиться на достоинствах и недостатках исполнения, стараться не перегружать своими замечаниями внимание ученика, лучше делать их поэтапно, а не все сразу.

Работа над разучиваемыми произведениями. Иногда целесообразнее остановиться на наиболее типичных для данного сочинения трудностях. Можно пройти все произведение, можно взять более трудные, "узловые" моменты и поработать над ними, при этом используя, наиболее эффективные в данный момент, методы работы. Это могут быть как *словесные пояснения*, так и *игровой показ* педагога.

Уходя с урока, ученик всегда должен знать конкретное домашнее задание. Младшим школьникам его необходимо записать в дневник и попросить еще раз прокомментировать.

Урок не обязательно начинать с гамм и этюдов, можно начинать с того материала, который в данный момент наиболее важен. В процессе урока, особенно, если педагог видит, что ученик устал, ему можно предложить почитать с листа.

Одна из важнейших проблем – взаимосвязь урока и домашних занятий учащихся. Успешной эта работа будет только в том случае, если учащийся приобретет не только желание, но и умение заниматься самостоятельно.

Самостоятельная работа ученика всегда основывается на музыкальной осмысленности, слуховой активности, отчетливом представлении конкретной цели занятий и на обеспечении *сознательного* к ним отношения. Длительное время следует показывать ученику, как надо работать над произведениями, чтобы в дальнейшем выработать у него интерес к *самостоятельным занятиям.*

Тема 7. Организация и планирование учебного процесса. Составление индивидуального плана ученика.

Современная музыкальная педагогика придает большое значение планированию работы учащегося. Оно должно исходить из разностороннего знания педагогом ученика и систематического анализа его музыкального развития. В начале учебного года педагог представляет на учащихся индивидуальные планы. *Индивидуальный план* – важный документ, характеризующий процесс развития ученика. При его составлении необходимо учитывать задачи комплексного воспитания. Помимо основных произведений годовой программы – полифонических (прелюдии, отдельные части сюит, инвенции, фугетты, фуги); крупной формы (вариационные циклы, рондо, сонатное аллегро, концерт); пьес, как кантиленного, так и виртуозного характера; этюдов, в план должны быть включены ансамбли, аккомпанементы, пьесы для *самостоятельного* изучения, для чтения с листа и транспозиции, гаммы и упражнения. В процессе обучения ребенок должен постепенно знакомиться с различными типами мелодики, гармонии, полифонии, метроритма, фактуры. Произведения подбирают с учетом постепенного возрастания их трудности, что способствует планомерному продвижению учащихся, но при этом необходимо исходить из индивидуальных особенностей и возможностей каждого ребенка.

В индивидуальных планах учеников, не склонных заниматься музыкой профессионально, можно сократить количество произведений крупной формы и полифонии, уделив больше внимания пьесам и ансамблям. Особенно следует продумать те произведения, которые будут изучаться *самостоятельно и в порядке ознакомления*, необходимо также уделять серьезное внимание современной музыке.

Индивидуальные планы следует приносить на все прослушивания. В них фиксируются полученные оценки и делаются краткие заметки о качестве исполнения, о достигнутых учеником успехах.

Методическая работа педагога ДМШ по повышению своего педагогического мастерства.

Для успешного выполнения всех сложных задач по воспитанию и обучению учащихся, педагогу необходимо систематически повышать свою квалификацию, изучать передовой опыт и уметь творчески его использовать в своей практической работе. Важный показатель профессионального роста педагога – расширение педагогического репертуара, включая произведения композиторов-классиков, современных композиторов и произведения композиторов своего региона. Важно, чтобы педагог уделял серьезное внимание исполнительскому мастерству – это залог успеха в воспитательной работе с учеником. Стимулом для повышения педагогом своей квалификации являются: открытые уроки, доклады, рефераты, участие в смотрах-конкурсах методических работ, исполнение новинок музыкально-педагогической литературы и т.д.

На заседаниях отделения необходимо обсуждать проблемы совершенствования педагогической работы, старшим педагогам следует помогать советами своим младшим коллегам, поддерживать их инициативу.

Тема 8. Музыкальные способности и их развитие в процессе обучения игре на фортепиано.

Музыкальные способности – это комплекс природных задатков в человеке, который необходим для полноценного восприятия музыки и для успешного обучения его игре на каком-либо инструменте. Говоря о музыкальных данных ребенка, начинающего заниматься музыкой, обычно имеют ввиду его музыкальный слух, память, ритм, а также его музыкальность.

Для проверки *звуковысотного слуха* ребенку предлагают спеть любую, знакомую ему песенку. Он может спеть ее сначала один, потом вместе с педагогом под аккомпанемент рояля. Можно также попробовать дать ему подобрать знакомую мелодию на инструменте.

Очень важно определить *эмоциональное* восприятие музыки ребенком, его *музыкальную память*. Его можно расспросить о впечатлениях, полученных после прослушивания той или иной музыки; можно попросить нарисовать рисунок и по нему определить какие художественные ассоциации вызывает у ребенка услышанная музыка; предложить ему ее охарактеризовать (громко-тихо, весело-грустно) и т.д.

Ритм можно проверить путем прохлопывания или простукивания ребенком несложных ритмических структур, а также, попросив его подвигаться под музыку, в которой меняется внезапно и темп, и ритм.

Музыкальный слух, его виды, приемы и методы для развития и улучшения.

Музыкальный слух – это способность человека полноценно воспринимать музыку, необходимая предпосылка для исполнительской и композиторской деятельности. Эта способность нуждается в постоянном совершенствовании. Умение *слушать музыкальную ткань* – движущая сила работы ученика, основа исполнения, способствующая в то же время дальнейшему углублению слухового развития. И, если в каких-либо случаях и на разных ступенях обучения, слуховые навыки ученика и их уровень не удовлетворяют преподавателя, то ему придется еще более систематично работать над этим.

Музыкальный слух – сложное понятие, включающей в себя звуковысотный, ладовый (мелодический и гармонический), темброво-динамический слух и др.

Успешному развитию *звуковысотного слуха* будет способствовать:

- пение коротких мелодических отрывков, транспонирование их в пределах доступного диапазона;
- пение целиком основных, наиболее существенных тем в музыкальном произведении;
- пение одного из голосов в 2-х, 3-х, 4-х голосной фактуре, с одновременным исполнением остальных на фортепиано;
- чтение с листа с одновременным определением на слух звукосочетаний.

Мелодический слух – это восприятие и воспроизведение мелодии как музыкальной мысли. Улучшается в процессе исполнения кантиленных произведений различных жанров и стилей. Используются следующие методы:

- выразительное интонирование мелодии отдельно от аккомпанемента;
- рельефная игра мелодии на фоне облегченного в динамическом плане аккомпанемента;
- игра аккомпанемента с одновременным пропеванием мелодии вслух, затем "про себя";
- детализированная работа над фразировкой и интонацией.

Гармонический слух – это музыкальный слух в его проявлении по отношению к созвучиям; можно развивать с помощью следующих методов:

- игра музыкального произведения в замедленном темпе, с одновременным вслушиванием в гармоническое сопровождение;
- игра отдельно аккомпанемента, с применением гармонического анализа;
- арпеджированное исполнение новых для учащегося аккордовых оборотов;
- подбор гармонического сопровождения к различным мелодиям.

Темброво-динамический слух – это музыкальный слух в его проявлении к тембру и динамике музыкального произведения. Развивается и улучшается в работе над произведениями композиторов-романтиков; *методы*:

- словесная характеристика краски, тембра, колорита звучания;
- мысленная "оркестровка" фортепианной фактуры;
- игра музыкального произведения с преувеличенной нюансировкой;

- игра в ансамбле;
- прослушивание оркестровых произведений.

Специфические проявления музыкального слуха.

Абсолютный слух – способность узнавать, определять и воспроизводить высоту звуков; иметь желательно, но не обязательно.

Относительный слух – способность узнавать, определять и воспроизводить интервальные отношения между звуками; необходимая предпосылка для успешных занятий музыкой.

Внутренний слух – способность к мысленному представлению музыкального произведения без помощи инструмента или голоса; важнейшая предпосылка при обучении игре на любом инструменте.

Успешному развитию внутреннего слуха будет способствовать:

- подбор по слуху на всех этапах обучения;
- игра музыкального произведения в замедленном темпе;
- игра способом "пунктира" – одна фраза "в слух"; другая – "про себя";
- беззвучная игра на клавиатуре;
- прослушивание музыкального произведения по нотам;
- исполнение произведения мысленно;
- выучивание наизусть мысленно.

Музыкальная память, ее виды, некоторые условия для успешного запоминания музыкального материала.

Музыкальная память – это способность к запоминанию, сохранению и воспроизведению музыкального материала; синтетическое понятие, включающее *слуховую, зрительную, логическую, двигательную* виды памяти. Психологически очень важно фиксировать внимание ученика не на возможности забыть музыкальный материал, а на проблеме наиболее *рационально* его запомнить, воспитывать в нем *произвольную* память, основанную на *осознанном* запоминании.

Некоторые условия для успешного запоминания музыкального материала:

- наличие интереса и чувства, испытываемого при исполнении музыкального произведения;
- структурный анализ произведения, знание всех элементов музыкальной ткани;
- установка на прочное и длительное запоминание музыкального произведения.

Музыкальный ритм. Метр и ритм в музыке. Воспитание художественно-исполнительского ритма у учащихся.

Музыкальный ритм – это ощущение выразительности временной организации музыки и её выявление в исполнении; тесно связан с метром. Это обстоятельство особенно важно учитывать при работе над произведениями, требующими при исполнении большой определенности метра. В таких случаях роль ритма при выявлении метрического начала становится особенно

значительной. При исполнении любого музыкального произведения необходимо всегда проявлять известную ритмическую гибкость. Воспитание "живого" подлинно художественного исполнительского ритма – *это главная задача педагога*, залог его успешной работы в ритмическом развитии ученика.

Успешному развитию музыкального ритма будут способствовать следующие методы:

- счет вслух исполняемого музыкального произведения;
- прослушивание или прохлопывание сложных метро-ритмических структур;
- дирижирование (рекомендуется для учащихся старшего возраста);
- учащийся искусственно делает остановки, громко и точно просчитывает 2-3 такта, затем возобновляет игру;
- конкретный игровой показ педагога;
- игра в ансамбле

Раздел III.

Тема 9. Работа над музыкальным произведением, условное деление ее на этапы.

Исполнительский и методический анализ сочинения.

Работа над музыкальным произведением занимает особо значительное место в решении задач воспитания и обучения учащихся. В процессе ее развиваются такие *важнейшие* качества исполнителя, как способность проникать в содержание изучаемых произведений и затем более художественно доносить его до слушателя.

Весь процесс работы над музыкальным произведением может быть условно разделен на следующие этапы:

- знакомство с произведением и разбор нотного текста;
- разучивание произведения, включающее в себя тщательную проработку его звуковых и технических деталей;
- целостное оформление и концертное исполнение музыкального произведения.

Основная и *самая важная задача* педагога ДМШ заключается в формировании у учащихся элементарных навыков анализа музыкального произведения и принципов работы над ним. По мнению Г.Г.Нейгауза, педагог "должен быть одновременно и историком музыки и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано". Работая над музыкальным произведением, можно рекомендовать *примерный план для его исполнительского и методического анализа*:

- *содержание* данного музыкального произведения. Характеристика музыкальных образов. Возможный круг ассоциаций и аналогий (с привлечением материала других музыкальных произведений или других видов искусств);
- *средства,* с помощью которых *композитор* создает эти образы (стиль, жанровость, ритмические и темповые особенности; строение мелодии,

тональный план, гармонические и ладовые особенности, форма сочинения, особенности ее развития, кульминационные зоны;
- *выразительные средства*, с помощью которых *исполнитель* реализует замысел композитора на *инструменте* (интонирование и фразировка; динамический план, агогические особенности, артикуляция, педализация и т.д.);
- основные исполнительские трудности и способы их преодоления. Обоснование целесообразности использования данного произведения в педагогической практике и определение примерного его уровня сложности.

Содержание I этапа работы – знакомство и разбор музыкального произведения.

Условное деление на этапы всего процесса работы над музыкальным произведением характерно только для учащихся старших классов ДМШ, в отличие от начинающих, у которых представления о стадиях работы стерты, и вся трудность состоит в самом разборе произведения. Ученики младших классов должны быть поставлены в такие условия, при которых фазы изучения и исполнения произведения максимально сближены. Для практического осуществления этой задачи серьезное значение приобретает целенаправленная работа с учащимся по ознакомлению с произведением, его разбору и усвоению, привитию элементарных навыков чтения с листа. Чем систематичнее педагог обучает начинающего навыкам разбора текста, тем самостоятельнее и продуктивнее ученик работает над ним в дальнейшем.

Приступая к разбору произведения учащиеся должны уяснить для себя *следующее:*
- характер основных компонентов музыкальной ткани – особенности мелодии, сопровождения, голосов и т.д.;
- смысл исполнительских указаний в тексте (динамика, артикуляция, темп и т.д.);

Наиболее часто встречаемые недостатки при разборе:
- несоблюдение альтерации, звуковысотная неточность;
- ритмическая неточность (укорачивание длинных нот и пауз, неумение играть пунктирный ритм, полиритмические элементы фактуры);
- неточность аппликатуры, артикуляции.

Ученика младших классов необходимо знакомить с такими музыкальными терминами, как цезура, фермата, реприза, акцент, каданс, секвенция, модуляция и др. Так же очень важная задача педагога при разборе – это подбор хорошей и наиболее подходящей для ученика *аппликатуры*.

Содержание второго этапа работы над музыкальным произведением. Разучивание.

На данном этапе работы происходит все большее углубление ученика в характер музыки и в связи с этим, совершенствование исполнения отдельных разделов формы и элементов музыкальной ткани. Внимание учащихся концентрируется на достижении нужной выразительности в интонировании

каждого голоса, на работе по соотношению звучности всех голосов, по преодолению ритмических и технических трудностей.

Все сложности, встречаемые в том или ином произведении, условно можно разделить *на 2 типа:*

- связанные с исполнением *медленной* музыки – это работа над качеством звука, интонированием, фразировкой, над соотношением мелодии и аккомпанемента. Главное здесь – научиться *певучему* звуку;
- связанные с исполнением *подвижной* музыки – это работа над трудностями моторного порядка, так как играть быстро, но вместе с тем отчетливо и чисто – довольно непростая задача.

В данному случае очень важно владеть медленным темпом, как совершенно *необходимым* на пути к техническому мастерству.

Главное условие беглости – автоматизация и минимальность движений.

Содержание третьего этапа работы. Целостное оформление и концертное исполнение музыкального произведения, как особая самостоятельная часть завершающего этапа работы.

Работа по освоению и выучиванию музыкального произведения, по преодолению технических и звуковых сложностей продолжается и на завершающем этапе – этапе целостного оформления. Теперь *главной* задачей становится *охват произведения в целом.* "Собрать" воедино отдельные его разделы помогает ощущение их роли в структуре целого, а так же выбор темпа, способствующего органичному сочетанию всех разделов друг с другом. В этот период работы педагогу следует чаще слушать исполнение всего произведения целиком. О том, что ученику удалось и над чем еще необходимо работать, следует сказать после окончания исполнения.

При подготовке ученика к публичному выступлению необходимо воспитывать в нем умение сосредоточиться, чтобы более проникновенно и убедительно передать характер исполняемой музыки, а также умение вызывать в себе чувство радостного состояния от общения со слушателями. После выступления исполнение следует обсудить с учеником на очередном уроке, подчеркнув, что выявилось на эстраде ярче, а что было утеряно. Такие обсуждения формируют критическое отношение учащихся к своим выступлениям, способствуют утверждению высокого авторитета оценки и замечаний педагога.

Среди других форм изучения музыкальных произведений существуют следующие:

- произведения, проходимые *эскизно,* т.е. *в порядке ознакомления*, которые не выучиваются наизусть, но обязательным условием которых является выявление *основного характера*;
- произведения, выученные учеником *самостоятельно.*

Различные формы изучения произведений позволяют расширить репертуар учеников, что очень важно для их всестороннего развития**.**

Работа над крупной формой в младших и средних классах ДМШ (сонатины, вариации)

Сочинениям крупной формы, в отличие от произведения малых форм, *свойственно*:

- большее разнообразие содержания;
- более протяженное развитие музыкального материала, требующего от ученика большего *объема памяти и внимания*.

Большое значение для его развития имеет работа над *сонатой*, одной из самых важных форм музыкальной литературы.

Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические *сонатины*, знакомящие учащихся с особенностями *музыкального языка* периода *классицизма*, воспитывающие чувство *классической формы и ритмическую устойчивость. Сонатина* (уменьшит. от "соната") – небольшая и технически нетрудная соната. Работая с учащимися над сонатиной, преподаватель должен обратить его внимание на различные по характеру темы, лежащие в основе *главной и побочной* партий, рассказать ему о структуре сонатины, постепенно знакомить с соответствующей терминологией (экспозиция, реприза, разработка, кода).

В сонатинах большую трудность представляет *сохранение единства темпа* при смене движения (замедление может происходить, например, в побочной партии лирического, напевного характера. Сонатины требуют тщательной работы над отдельными технически трудными местами, разучивания партий правой и левой руки отдельно, отчетливого выполнения динамических оттенков. Контрастный материал, на котором построена сонатина, обычно рассчитан на *разнообразные приемы звукоизвлечения* (legato, non legato, staccato), точное исполнение которых необходимо соблюдать.

Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре ученика видное место занимают *вариационные циклы*, своеобразие которых состоит в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы, поэтому работая над ними, ученик приобретает особенно разнообразные исполнительские навыки.

При работе над вариационным циклом важно подробно остановиться на *теме* – ее характере, строении, умении находить ее в каждой вариации. Это поможет осознанно работать над текстом и глубже проникать в художественное содержание исполняемой музыки.

Произведения малой формы в репертуаре ученика младших и средних классов ДМШ

Пианистическому воспитанию ученика, развитию его музыкально-слуховых представлений, образного мышления и эмоционального восприятия музыки способствует работа над пьесами. Умение "петь" на фортепиано, выражать своей игрой глубокие чувства, тонкие эмоциональные оттенки, внезапные смены настроения, выявлять жанровое начало той или иной пьесы – все эти задачи успешно решаются при изучении разнохарактерных музыкальных произведений. Большое внимание следует уделять пьесам

спокойного, *кантиленного* характера. Работа над ними развивает у ученика сосредоточенность и способность эмоционально откликаться на содержание музыки.

Большое значение в учебной программе младших и средних классов имеют произведения *программного* характера. Исполнение таких произведений потребует от ученика достаточно ярких образных представлений и определенного мастерства в передаче различных эмоциональных состояний. При исполнении пьес, отличающихся красочностью и разнообразием звучания, необходимо пользоваться *педалью*. При знакомстве ученика с техникой педализации следует учить его внимательно вслушиваться в звучание инструмента с педалью, так как ее использование позволяет расширить и обогатить художественные и исполнительские возможности.

Крупная форма в старших классах ДМШ

Если в средних классах ученик знакомится лишь в *самых общих чертах* с творческим обликом композитора. с жанром и формой исполняемых произведений, то в старших классах его знания углубляются и расширяются. В качестве крупной формы ученик проходит вариационные циклы зарубежных и отечественных композиторов, а также более легкие образцы *сонатного* творчества Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов. Относительная сложность репертуара и повышение общего уровня развития ученика вызывает изменение характера педагогической работы. Возникает необходимость *больших* обобщений по целому ряду проблем, связанных как с самим произведением, так и с его исполнением, позволяющим *более глубоко* раскрывать *стилевые* особенности того или иного художественного направления.

Художественное и пианистическое развитие ученика старших классов ДМШ в работе над произведениями малой формы

Одним из важных разделов учебной программы ученика старших классов является работа над *пьесами*, значительная часть которых носит *программный* характер. Это помогает педагогу в работе над *эмоционально-образным* восприятием музыки учащимся.

Выразительное исполнение основано на изучении композиторского замысла, на стремлении ученика проникнуться настроением музыки и с помощью своих эмоциональных возможностей передать образы данного произведения. Помощь педагога состоит в том, чтобы *направить* музыкальные способности ученика на выразительную передачу содержания музыкального произведения.

Чтобы научить понимать содержание музыкального произведения *необходимо*:

- сообщить ученику сведения о том или ином музыкально-историческом периоде, композиторе;
- научить разбирать форму произведения, правильно расчленять музыкальную ткань на крупные и мелкие элементы, периоды, предложения, фразы;

- научить выразительно исполнять музыкальную фразу: ощущать ее начало, подъем, кульминацию, спад;
- значительное внимание уделять овладению техники глубокой педали, полупедали, левой педали.

Одновременное выполнение этих условий поможет в достижении художественных задач исполнения любого музыкального произведения.

Тема 10. Чтение нот с листа. Аккомпанемент. Ансамблевая игра.

Свободное чтение нот с листа открывает перед учащимися широкие возможности для ознакомления с музыкальной литературой, игрой в ансамблях, аккомпанирования певцам и инструменталистам.

Чтобы научиться хорошо читать ноты с листа, необходима систематическая *работа*, по приобретению и закреплению этого навыка, которая осуществляется под контролем педагога.

Существуют основные положения по методике чтения с листа:

- мысленное опережение читающим того, что играется им непосредственно в данный момент и воплощение схемы: вижу – слышу – играю;
- неотрывность взгляда читающего от нотного текста и умение играть не глядя на руки;
- умение ориентироваться при игре по контурным очертаниям нотных структур и аккордовым стереотипам.

Для осуществления навыка чтения с листа необходимо учитывать следующие рекомендации:

- прежде чем читать музыку, следует с ней познакомиться *мысленно*;
- читая новое произведение, нет необходимости воспроизводить на клавиатуре каждый знак; так, например, текстовым сокращениям подлежат фоновые гармонические звукообразования;
- усилия должны быть направлены на то, чтобы придать игре осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску.

Игра в ансамбле, а также и в качестве концертмейстера играет большое значение для разностороннего музыкального воспитания ученика. *Следует отметить следующие важные качества, которые развиваются вследствие работы над различными ансамблями и аккомпанементами*:

- умение слушать не только себя, но и партнера, а также общее звучание всей музыкальной ткани произведения;
- умение увлечь своим замыслом товарища, а когда это необходимо, подчиняться его воле;
- развитие фантазии и творческого начала;
- повышение чувства ответственности за знание своей партии, так как совместное исполнительство требует свободного владения текстом;
- расширение музыкального кругозора;

Важнейшими требованиями совместной игры являются:

- одинаковые ощущения характера и темпа произведения;
- соответствие приемов звукоизвлечения;

- умение передавать партнеру мелодию, сопровождение, не разрывая при этом музыкальной ткани;
- умелая педализация, обеспечивающая художественное слияние ансамблевых партий в единое целое.

Тема 11. Основные задачи в работе над мелодиями различных типов

В большинстве музыкальных произведений *мелодия* является важнейшим выразительным средством, поэтому работе над ней необходимо уделять самое пристальное внимание.

В репертуаре ученика школы необходимо вводить мелодии самых различных типов – *песенные, танцевальные, скерцозные, маршевые, речитативного склада и др.* Чтобы ученик мог представить мелодию как органический сплав последовательности звуков, со своей логикой мелодического развития, движением мелодической энергии, интонационными тяготениями, фазами эмоционального напряжения и ослабления, кульминациями, педагогу необходимо работать длительное время.

Изучение различных мелодий раскрывает ученику интонационное разнообразие и гибкость музыкальной речи, способствует возникновению у него внутренних ритмических представлений. Например, ученик запоминает, что спокойная и певучая музыка построена на чередовании мерных длительностей, а для музыки решительного, смелого характера используются более короткие длительности, пунктирный ритм и другие выразительные средства.

Простейший анализ интонационного и ритмического содержания изучаемых мелодий обогащает музыкальное мышление ученика, расширяет его слуховые представления.

Работа над мелодией в произведениях кантиленного склада

Особое внимание следует уделить работе над *певучими* мелодиями, так как они являются лучшим материалом для развития навыков игры *legato.*

Главная цель в этой работе – почувствовать характер мелодии, понять ее выразительный смысл и найти исполнительскую форму. В искусстве слушания и ведения мелодической линии можно отметить *следующие важные моменты*:

- умение дослушать долгий звук и соединить его с последующим с помощью гибкой нюансировки;
- прослушивание широких интервалов; при помощи внутреннего glissando заполнить интервал и соединить далекие звуки, используя прием "раскрытия" руки;
- умение находить гибкость ритма и динамики в равномерно-подвижных мелодиях инструментального характера.

Научившись слушать и выразительно интонировать отдельно мелодию, выучив сопровождение, добившись в нем ровности звучания, пластичности, ритмической точности, можно переходить к *этапу соединения* мелодии и сопровождения.

В соотношении звучания главного (мелодия) и второстепенного (сопровождение) существуют свои динамические и ритмические

закономерности, из которых самая важная – это *разноплановость звучания*. Чтобы не заглушать мелодию, надо сопровождение играть тише, ритмически стройнее, без "заметных" нюансов. Ритмическая и динамическая дифференциация звучания мелодии и сопровождения особенно важна при *насыщенной фактуре* (когда оба ее элемента соединены в одной руке).

Различные виды фортепианного изложения в музыкальном произведений.

IV. *Мелодические фигурации и гаммообразные последования*

Задача: выразительное исполнение, хорошее legato, полный певучий звук при сохранении активности *пальцев*. Известную трудность для ученика при исполнении гаммообразных и других фигураций представляет подкладывание *1-го пальца*.

Способы работы:

- *специальные упражнения*, основанные на повторении того отрезка гаммы, где происходит подкладывание при сохранении аппликатуры, которой придется играть; переход к быстрому темпу осуществляется путем вычленения отдельных отрезков фигураций, постепенного их укрупнения и наращивания темпа;
- *ритмические варианты*, состоящие из чередования групп коротких и долгих звуков; могут принести пользу в том случае, если их правильно применять;
- *артикуляционные варианты*, приучающие к более точным и экономным движениям.

V. *Арпеджио. Гармонические фигурации.*

Задача в арпеджио: плавное подкладывание 1-го пальца, сохранение единства линии.

Способы работы:

- целесообразно использовать плавный перенос руки и следить, чтобы при опускании 1-го пальца на клавишу не возникало акцента;
- акценты в коротких и ломаных арпеджио необходимо делать с помощью бокового движения руки (вращение предплечья);
- гармонические фигурации в виде "альбертиевых" басов полезно учить медленно, используя вращательные движения предплечья, "открывая" 5 палец, освобождая запястье от излишнего напряжения при помощи очень экономных движений;
- широкие гармонические фигурации полезно учить плавным "объединяющим" движением; при быстрых непрерывных движениях, важно приучать руку освобождаться в процессе исполнения, насыщенно играя опорные звуки и сохраняя легкость общей звучности.

VI. *Аккорды.*

Задача:

- ровность и одновременность воспроизведения всех звуков;
- выделение мелодического голоса, особенно при исполнении его 5-м и 4-м пальцами.

Способы работы:

- научиться сосредоточивать вес руки на соответствующем пальце нужной клавиши, сначала извлекать верхний звук аккорда, а затем чередовать его с исполнением всего аккорда.

В старших классах ДМШ встречаются полнозвучные аккорды, требующие большей силы звучания, которые извлекаются "от плеча", как бы отталкиваясь от клавиатуры. Если многозвучный и исполняемый громко аккорд выдерживается, то после его взятия, руку необходимо *освобождать*, ослабляя *давление* пальцев на клавиши.

В быстрых аккордовых последованиях, чтобы рука не уставала, имеет большое значение умелое *распределение силы звучности*.

VII. *Октавы*.

Задача:

1) устранить лишние движения *в глубь* клавиатуры, для этого необходимо приучать ученика брать черные клавиши у переднего конца, а белые – ближе к черным;

2) устранить лишние движения *по вертикали*, для этого ученику необходимо представить октавные движения как *скольжение* по клавиатуре.

Способы работы, приводящие к освобождению от излишних напряжений:

- игра отдельно каждого голоса октавного пассажа требуемой аппликатурой позволяет лучше наметить линию движения пальцев на клавиатуре;
- смена положения запястья (особенно часто употребляется при октавных репетициях);
- распределение силы звучности между *голосами* в октавах, между *отдельными октавами*, между партиями обеих рук.

VIII. *Двойные ноты*

Задача: научить ученика ясно слышать движение *двух* голосов, воспитывая большую самостоятельность пальцев.

Способы работы:

- играть одновременно оба голоса с различием по степени силы и характеру туше (верхний – громче, нижний – тише; верхний – legato, нижний – staccato;
- учить теми же способами, как и обычные пассажи.

Ладотональность и гармония, динамика и тембр, темп и метроритм

При работе над музыкальным произведением важно уделять самое пристальное внимание *ладотональным и гармоническим* средствам выразительности, которые будут способствовать развитию *ладогармонического мышления* ученика. С этой целью следует вводить в индивидуальные планы не только произведения, написанные в традиционных ладах, но и знакомить его с другими ладами народной и профессиональной музыки.

Также очень важно, чтобы ученик в каждом произведении вслушивался в *гармонию*, вникал в логику гармонического развития и стремился понять его выразительный смысл. Таким образом, у него активизируется слуховое восприятие гармонических средств выразительности.

По мере своего развития учащиеся имеют возможность знакомиться с самыми разнообразными гармоническими красками в творчестве композиторов *различных эпох и стилевых направлений*.

1) *Динамические средства выразительности* также служат раскрытию художественных задач исполнения; это может быть:

- выявления *динамических закономерностей стилистического порядка*, например, принцип контрастной динамики у Бетховена, с типичной для него *оркестральностью* мышления;
- *постепенные спады и нарастания звучности в произведениях композиторов-романтиков*.

Любые динамические изменения в звучании связаны с *тембром*, который в большей мере зависит от перемещения тематического материала в тот или иной *регистр*. В связи с регистровыми противопоставлениями, для усиления красочных контрастов полезно специально выделить *верхние или нижние звуки* в аккордах или октавах (это может быть бас в нижнем регистре, верхний голос – в высоком).

2) *Темп и метроритм* являются составляющими общей концепции интерпретации музыкального произведения, находятся в органичном взаимодействии со всеми другими элементами выразительности.

Во многих сочинениях (например, в классических сонатах), сохранение единого темпа при исполнении является необходимым условием. Основным средством сохранения единства темпа служит для учащегося ясное ощущение *счетной единицы*. Более подвинутым ученикам следует дать понятие о *ритмическом пульсе* – длительности, положенной в основу строения данного музыкального произведения. Единицу ритмической пульсации *не следует* смешивать со счетной единицей. Они могут совпадать, но могут быть и различны. Для того, чтобы в процессе игры не происходило *непреднамеренное изменение темпа*, ученику необходимо объяснить, в каких случаях это случается, добиться контроля и *правильного распределения его внимания*.

Агогика – небольшие отклонения от темпа, обусловленные теми или иными художественными задачами, придающие исполнению большую выразительность.

Изменения в темпе необходимы:

- для рельефного выявления наиболее значительных интонаций мелодии;
- для выявления характерных гармоний и новых тональностей;
- для показа фактурных изменений;
- для передачи в танцевальной музыке характерных движений.

Часто учащиеся сталкиваются с трудностями, играя музыкальные произведения, написанные в *сложных метрах*. При работе над такими сочинениями следует стремиться, прежде всего, как можно органичнее "войти"

в их метроритм. Для этого полезно вначале поиграть фрагменты пьесы, основанные на *однородном* ритмическом движении. Включая в индивидуальные планы ученика постепенно усложняющиеся пьесы в сложных размерах, педагог подводит его к исполнению наиболее трудных произведений этого рода.

Тема 12. Педаль, ее художественные функции. Методические указания и рекомендации по воспитанию навыков педализации у учащихся.

Педаль – деталь рычажного устройства, управляемая ногами. Фортепианная *правая педаль* изобретена в 1781 А.Бейером. Ее нажатие приподнимает все демпферы, благодаря чему струны свободно резонируют; это дает возможность:

- продлевать и связывать звуки;
- усиливать и обогащать звучание.

Левая педаль (una corda) у рояля сдвигает вправо все молоточки. Они ударяют в нижнем регистре по одной струне вместо двух, в среднем и верхнем регистрах – по двум струнам вместо трех, что ослабляет звучание; применяется в качестве *красочного* средства, а не для компенсирования недостаточно выработанного piano.

По *художественным* задачам правую педаль можно разделить на две категории:

- фактурно-необходимая (т.н. романтическая Ped);
- колористическая (красочная).

К функциям педали относятся:

- продление, усиление и обогащение звучания;
- связывание октав или аккордов на legato, когда это физически неисполнимо;
- удержание гармонии, когда одними пальцами это сделать невозможно из-за широты диапазона.

По степени нажатия педаль бывает:

- полная (полное нажатие и полное снятие);
- неполная (неполное нажатие и полное снятие);
- полупедаль, четвертьпедаль и т.д. (полное нажатие и неполное снятие).

Виды педали:

- *Предварительная*.

Берется сначала педаль, потом следует звукоизвлечение. Употребляется в тех случаях, где требуется особо мягкое и нежное звучание (при *p*).

f взятое на предварительной педали звучит полнее и объемней;

- *Прямая*.

Берется одновременно со звуком, возможна после паузы, везде, где нужен или допустим люфт (танцевальная музыка, марши).

- *Запаздывающая (связующая).*

Снимается в момент появления нового звучания и нажимается обратно.

Педаль можно включать в работу на довольно ранних стадиях обучения. Важный момент – чтобы нога свободно доставала до педали. Знакомить ребенка лучше всего с *запаздывающей педалью*:

- сначала следует показать, как бесшумно должна двигаться педальная лапка;
- первые упражнения – извлечение полнозвучных аккордов, подхватываемых педалью;
- игра гаммы одним пальцем на педали, затем ее хроматического вида;
- педализация звуков *различной* длительности.

Играя музыку в танцевальных ритмах, ученик использует другой вид педали – *прямую* педаль. Так же на ранних ступенях обучения ученика можно приучать и к *неполной* педали.

Очень важно с самого начала педальной игры добиваться от ученика *слухового контроля* в процессе исполнения. Для себя он должен усвоить следующее:

- педаль не должна заменять *пальцевое легато*, необходимое при исполнении тех или иных музыкальных произведений;
- работать над полифонией следует с минимальным использованием педали;
- заниматься технической работой необходимо без педали, так как она мешает точно услышать динамические и ритмические соотношения между звуками.

Тема 13. Полифоническая музыка в репертуаре ученика ДМШ. Виды полифонии

Работа ученика над *полифоническими произведениями* является обязательной частью обучения его на фортепиано.

Полифония – (поли – много, фон – голос) вид многоголосной музыки, основанной на одновременном звучании 2-х или более голосов.

Главная задача при исполнении полифонического произведения:

- умение слушать и вести каждый голос в отдельности (горизонталь);
- умение слушать всю совокупность голосов в их взаимосвязи (вертикаль).

Виды полифонии:

Подголосочная: в основе лежит развитие главного голоса. Остальные голоса возникают, обычно, как ответвления и обладают большей или меньшей самостоятельностью (обработки народных песен).

Контрастная: основана на развитии самостоятельных мелодических линий.

Имитационная: основана на проведении одной и той же темы в разных голосах. Имитация – от лат. подражание.

Трудности при изучении полифонических произведений и способы работы над ними.

Выдающийся педагог и исполнитель 1-й половины XX в. А.Б.Гольденвейзер отводил полифонии большую роль в воспитании музыканта-пианиста: "Для всех пианистов альфой и омегой должна быть полифония". В отличие от

других музыкантов, пианист практически всегда имеет дело с полифонией. Играя ее, он должен развивать такую несвойственную человеку способность как *проявление внимания к разным линиям*. Умение вести одновременно самостоятельные мелодические линии – *чрезвычайно трудная не только техническая, но и психологическая задача*!

1. Исполнительские трудности:

- умение во время игры слушать и вести самостоятельные мелодические линии, которые основаны, как правило, на *контрастной:*
  - артикуляции (верхний голос – легато; нижний – non legato)
  - фразировке (несовпадение кульминаций каждой фразы)
  - динамике (верхний голос – *f*, нижний – *p*)
  - ритмике (верхний голос - , нижний –).
- совмещение в одной руке 2-х и более голосов (для лучшего прослушивания голосов целесообразно их распределить между руками; верхний – правая рука; нижний – левая рука);
- распределение среднего голоса между руками (здесь важно добиться плавного перехода голоса из руки в руку необходимо при этом следить за *большим пальцем*.

Начиная знакомство с полифонией с первых лет занятий, ученик уже к старшим классам приобретает определенные навыки работы над полифонической музыкой.

Залог успешного исполнения полифонии кроется в умении "инструментовать" *каждый голос*, т.е. придать ему определенную окраску.

2-х голосие: *Верхний* голос играется более плотным звуком и legato.
Нижний голос – играется легко и non legato.

3-х голосие: *Верхний* голос играется ярко и выразительно.
С*редний голос* – тише и более приглушенно.
Нижний голос – негромко, но определенно.

Способы работы в 2-х голосной полифонии:

- каждый голос прорабатывается отдельно;
- знание наизусть каждого голоса *обязательно.*

Способы работы в 3-х – 4-х голосной полифонии:

- по паре голосов со сменой динамики;
- совместное проигрывание (с учителем) по голосам или по паре голосов на одном или на 2-х инструментах;
- пропевание вслух или про себя одного из голосов с одновременной игрой всех остальных (рек. Блуменфельд);
- исполнение вокальным ансамблем всех голосов (рек.Метнер);
- исполнение всей полифонической фактуры на *pp* при ведении на *f* одного из голосов (и так прорабатываются все голоса (рек.Гольденвейзер, Нейгауз).

Этим способом рекомендуется учить не только полифонические произведения, но и любые другие, в которых музыкальная ткань полифонична.

Музыка Баха – школа полифонии. Основные задачи при изучении клавирных произведений Баха

Изучение клавирных произведений И.С.Баха составляет неотъемлемую часть работы школьника-пианиста. *Нотная тетрадь А.М.Бах, маленькие прелюдии и фуги, 2-х и 3-х голосные инвенции* – все эти произведения несут *педагогическую направленность*, так как были предназначены для *домашнего* музицирования и *обучения музыке*, занимающих в эпоху Баха *значительное* место.

При изучении баховских клавирных сочинений необходимо принять во внимание два фактора, характерные для клавирной музыки нач. XVIII в.

1. *Особенность записи нотных текстов.*

Произведения Баха почти лишены каких-либо обозначений – темповых, динамических, артикуляционных. Все или почти все исполнительские указания принадлежат редакторам.

2. *Особенность инструментов, для которых эти пьесы предназначены*.

Клавир – это обобщенное название клавишного инструмента нач. XVIII в. Конкретно клавирные произведения Баха были предназначены либо для клавесина, либо для клавикорда.

Клавесин – звукоизвлечение производится задеванием струны перышком. *Звук* – острый блестящий, пронзительный, но отрывистый. Резкая смена динамики (*f–p*) достигается сменой клавиатур (мануалов).

Достоинство – звучный, блестящий инструмент.

Недостатки – невозможность передать динамические градации.

Клавикорд – звукоизвлечение производится задеванием струны металлическим наконечником.

Достоинство – возможность передачи звуковой гибкости, певучести.

Недостатки – глухой и слабый звук.

Средства выразительности клавирной музыки Баха:

- *Звук* – мужественный и крепкий.
- *Туше* – в большей степени это *легато*, достигаемое путем реального связывания звуков пальцами;
- *Динамика* – террасообразная, усиливается, как правило, в кадансовых оборотах, за счет уплотнения фактуры;
- *Темп* – все разновидности умеренного темпа, так как умеренность и сдержанность были основными эстетическими требованиями баховской эпохи;
- *Артикуляция и фразировка* имеют первостепенное значение.

Артикуляция – это способ произношения звуков (бывает связная и расчлененная). У Баха чаще всего она контрастная (legato – non legato или stoccato.

Фразировка – это разделение музыкальной речи на мотивы, фразы, предложения, согласно художественному замыслу.

Межмотивная артикуляция в произведения Баха графически обозначается: //, ∩, •.

Много внимания при изучении клавирных сочинений Баха приходится уделять вопросу *об украшениях* (мелизмах). И.С.Бах оставил таблицу расшифровки украшений, написанных для старшего сына Вильгельма Фридемана).

Некоторые основные выводы из этой таблицы:

- знаки ∿ , ∿̸ , *tr* – означают одно и тоже – трель;
- все трели следует начинать с верхнего вспомогательного звука;
- короткие трели ∿ (∿̸ ,), или то, что часто называют "неперечеркнутые" морденты). также исполняются с верхнего звука;
- исключение составляет случай, когда перед этим звуком в мелодии стоит верхний вспомогательный звук. Тогда трель и "неперечеркнутые" морденты исполняются с главного звука;
- групетто также следует играть с верхнего звука;
- перечеркнутые морденты исполняются с главного звука движением на ступень вниз, с возвращением к главному звуку.

Общие замечания по исполнению мелизмов:

- в пассажах их следует исполнять легко и с возможной быстротой;
- в певучих пьесах их исполняют спокойно.

Работа над полифоническими произведениями в младших и средних классах ДМШ

В младших и средних классах ДМШ учащийся знакомится со всеми видами полифонического письма – подголосочным, контрастным, имитационным – и овладевает элементарными навыками исполнения двух, а затем трехголосных полифонических произведений различного характера.

IX. Важную роль в полифоническом воспитании играют *обработки народных песен*, которые *помогают* легче осмыслить выразительное значение полифонии, *знакомят* с основными элементами полифонического письма, такими как *имитация, канон, стретта* и учат способности слышать самостоятельные голоса в их взаимодействии.

X. Подлинное приобщение к миру полифонической музыки, вершиной которой является творчество И.С.Баха – непременное условие гармоничного развития школьника-пианиста. С образцами полифонии *контрастного типа* ученик начинает знакомиться по пьесам *"Нотной тетради Анны Магдалины Бах"*, в основном танцевального характера (менуэты, полонезы), развивающими полифоническое мышление, звуковую палитру, воспитывающими чувство стиля и формы. Из многих задач, встающих на пути изучения этих полифонических произведений, *основной* остается работа над *певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса.*

Динамика направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса (полидинамика).

Особенность *ритмики* проявляется в использовании смежных (соседних) ритмических категорий (например, сочетание ♩ и ♪ или ♪ и ♩, требующих контрастных штрихов. Контраст в артикулировании соседних длительностей,

выявленный И.Браудо, назван "приемом восьмушки" и заключается в исполнении мелких длительностей *legato*, более крупных – non legato или stacc.

Два типа мотивов в полифонической музыке:

- ямбический, исполняющийся со слабой доли на сильную;
- хореический, начинающийся с сильной доли такта.

Трудность заключается в том, что границы мотивов часто *не совпадают* с границами такта.

Аппликатура исходит из своеобразных принципов композитора, который помимо *подкладывания большого пальца*, любил применять *перекладывание* (длинный палец через короткий) *перекрещивание, беззвучную подмену* пальцев на одной клавише, *скольжение* одним пальцем с клавиши на клавишу.

XI. *"Маленькие прелюдии и фуги"*, сборник не существовавший при жизни Баха, был составлен и издан только в 1848 году известным немецким музыкантом Ф.Грипенкерлем, также относится к *педагогическим* сборникам. *12 маленьких прелюдий* подобраны Грипенкерлем таким образом, что они располагаются в восходящем порядке по ступеням диатонической гаммы (*C, c, Dd, e, F, q, a*), 6 *маленьких прелюдий* расположены в аналогичном порядке (*C, c, D, d, E, e*), вероятно, самим автором. Пьесы сборника очень разнообразны по содержанию и полифоническому строению. Наряду с образцами контрастной полифонии здесь присутствуют пьесы *имитационного* склада, близкие по строению к инвенциям.

Трудность сборника заключается в соединении поразительного лаконизма с емкостью содержания. В нем также предоставлена возможность познакомить ученика с особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, объяснить ему такие важнейшие понятия теории полифонии, как *тема, противосложение, имитация* и др.

Работа над полифонией в старших класса ДМШ

В старших классах школы начинается непосредственная подготовка к исполнению самой сложной полифонической формы – *фуги*. Осуществляется она в основном на изучении фугетт и инвенций.

Фуга (от лат. "бег") – *высшая полифоническая форма*, основанная на имитационном проведении одной, реже двух и более тем во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану.

Фугетта (уменьшительное от фуги) – маленькая фуга.

Инвенция (от лат. "изобретение", "выдумка").

Очень важный момент в работе над полифонией заключается в том, что мелодика доклассическая существенно отличалась от мелодики последующих стилей. Т*ема в баховскую эпоху* играла совсем иную роль и преследовала совсем другие цели, чем в произведениях более поздних музыкальных стилей. Произведения старинного полифонического стиля *построены на раскрытии одного художественного образа* – темы, развитие которой и определяет форму произведения. Анализируя тему, прослеживая ее многократные превращения,

ученик развивается *интеллектуально* и может представить себе инвенцию как живой диалог "собеседников".

В своих инвенциях Бах соединяет обучение на инструменте (одно из основных требований композитора-педагога – "добиться певучей манеры в игре", приобретение навыков одновременного исполнения нескольких самостоятельных голосов) с наставлением в композиции. Инвенции, несмотря на свою утилитарно-педагогическую целенаправленность, отличаются богатым образным содержанием и представляют собой шедевры музыкального искусства.

И.С.Бах 2-х и 3-х голосные инвенции. Редакции.

Известны 3 авторские редакции:

1-я редакция – 2-х голосные пьесы, назывались *преамбулами* и помещались отдельно от 3-х голосных, названных *фантазиями*.

2-я редакция – богаче орнаментированные пьесы размещались по тональностям. Каждой 3-х голосной предшествовала 2-х голосная пьеса в той же тональности.

3-я редакция – 2-х голосные пьесы размещались отдельно от 3-х голосных.

Первой *педагогической* редакцией является редакция К.Черни (1840), которая считается *неудовлетворительным* изданием и не рекомендуется для педагогической практики. *Для нее характерно*:

- удобное распределение средних голосов между руками, продуманная аппликатура с точки зрения техники;
- непрерывное legato и отсутствие живой фразировки;
- преувеличенно быстрые темы;
- большое количество отклонений от темпа;
- частые изменения в динамике.

Редакция Г.Бишофа – отсутствие в этой редакции ярких, убедительных исполнительских указаний препятствовало повсеместному ее внедрению в педагогическую практику.

Редакция Ландсхофа – Уртекст, академическое издание.

Редакция А.Гольденвейзера дает выверенный авторский текст, расшифровку украшений, подробно выписанную аппликатуру; характер исполнения указывается в общих чертах.

Редакция Ф.Бузони отличается ясной *педагогической* направленностью, ярко выраженной единой идейно-эстетической концепцией. Снабжена авторскими исполнительскими указаниями (фразировка, динамика, аппликатура) и обширными примечаниями. Большое значение уделяется *анализу формы.*

Среди недостатков:

- ограничивает свободу в исполнении мелизмов, выписывая их в нотном тексте;

- в некоторых случаях свободно относится к авторскому тексту, удваивает или переносит в другую октаву отдельные звуки (3-х голосные инвенции № 9, № 15);
- завышенные темпы в некоторых 2-х голосных инвенциях (№ 5, № 9, № 13).

Французские сюиты были названы так, по-видимому, учениками И.С.Баха. Название вызвано тем, что они написаны в манере, родственной французским клавесинистам XVII-XVIII вв.

Сюита (от франц. "ряд, последовательность") – одна из разновидностей *многочастных циклических* форм инструментальной музыки. Обычно, части сюиты *контрастны* по характеру, темпу, ритму, но объединены *тональным* единством, мотивным родством и т.д.

Строение Французских сюит Баха: аллеманда – куранта – сарабанда – жига – в точности соответствует строению произведений французских авторов; вставные – интермедийные танцы – французского происхождения.

Танцы, из которых состоит клавирная сюита XVIII века, приобрели в творчестве Баха совершенно особую, присущую каждому из них характерность.

Аллеманда – во Французских сюитах стоит всегда на *первом* месте. Это место предоставляется ей вследствие серьезного и глубокого характера, который этот танец приобрел в творчестве Баха, а также потому, что аллеманда – коллективный танец. Композитор заключает сюитный цикл также коллективным танцем – *жигой*, так что получается стройная и законченная картина: несколько сольных танцевальных и инструментальных номеров в обрамлении двух коллективных танцев. Коллективность подчеркивается полифоничностью изложения в аллеманде и фугированностью – в жиге.

Очень много ценного может извлечь учащийся-пианист, работая над этим циклом. Сборник представляет большую педагогическую ценность.

Тема 14. Формирование и развитие технических навыков учащихся. Виды фортепианной техники

Развитие технических навыков учащихся неотделимо от всей системы его музыкально-пианистического обучения. *Главная задача* – должным образом направлять развитие *двигательных навыков учащихся. Навык* – это комбинация взаимосвязанных движений, доведенных в ходе соответствующей тренировки *до автоматизма*. Накапливаясь в достаточном количестве, навыки переходят в новое качество и становятся *умениями*.

Двигательно-технические умения и навыки учащихся формируются и развиваются лучше всего в процессе работы:

- над этюдами и виртуозными пьесами;
- над гаммами и специальными техническими упражнениями.

Виды фортепианной техники:

- мелкая (пальцевая);
- аккордовая;
- октавная;
- двойные ноты.

Общие принципы работы над техникой. Проблема свободы пианистического аппарата

Работа над двигательной активностью должна начинаться с самого начала музыкального обучения учащегося; во многом зависит от его природных данных и включает в себя *2 основных направления*:

- формирование свободного и пластичного исполнительского аппарата;
- воспитание активных, цепких, независимых пальцев.

Фундамент фортепианной техники – это контакт исполнителя с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом.

Основные задачи в работе над игровым аппаратом:

- гибкость и послушность;
- согласованность всех его звеньев;
- борьба с пассивностью, приводящей к "недобиранию" звука и общей вялости;
- нахождение экономных, организованных движений, которые помогут освободиться от лишних напряжений.

Работая над техническим развитием ученика, педагог сталкивается с такими проблемами как *мышечное напряжение*, возникающее при игре, и *забалтывание*.

Внешние признаки напряжения:

- "тряска" руки;
- растопыренные пальцы;
- жесткое запястье;
- прижатые или чрезмерно отведенные локти;
- приподнятые плечи;
- кривящийся рот;
- неритмичное дыхание;
- отсутствие гибкости в спине.

Мышечное напряжение или зажим – это естественная реакция организма на трудности, возникающие при скованности тех или иных частей исполнительского аппарата.

Значительную пользу в борьбе с напряжениями могут оказать некоторые двигательные приемы:

- освобождение кисти во время игры;
- беззвучное проигрывание неудающегося пассажа или трудной фигурации.

Забалтывание – это результат неумеренного и неумелого использования быстрого темпа в процессе работы над техническим материалом.

Причины утомляемости и зажатости в руках заключаются в следующем:

- когда навыки медленной и крепкой игры с высоким поднятием пальцев автоматически переносятся на быстрый темп. Чтобы не уставать, надо научиться играть "близко", уметь отдыхать во время игры "на лету", особенно в тех пьесах, которые построены на непрерывном движении.

Воспитание основных аппликатурных навыков у учащихся ДМШ

Аппликатура – способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте, а также его обозначение в нотах.

Основные аппликатурные принципы:

- соблюдение естественной последовательности пальцев;
- соблюдение одних и тех же пальцев в секвенционных построениях;
- аппликатура подбирается при естественно-собранном положении руки;
- аппликатура подбирается исходя из естественных особенностей пальцев, каждый из которых обладает своим характером удара; сильные и слабые пальцы;
- соблюдение принципа подмены пальцев в местах, которые требуют пальцевого легато. При повторении несвязных звуков, когда они должны прозвучать с одинаковой силой, целесообразно, наоборот, применять одинаковые пальцы;
- аппликатура выступает в роли стилевого фактора, т.е. является элементом выразительности в работе над музыкальными произведениями.
- **Более сложные виды аппликатуры**

Постепенно учащихся следует знакомить с более сложными видами аппликатуры, которые используются для достижения *легато*:

- перекладывание длинных пальцев через короткие;
- беззвучная подмена пальцев на одной клавише;
- скольжение пальца с клавиши на клавишу;
- соответствие пальцев в обеих руках при *противоположном и параллельном движении*.

Одной из существенных исполнительских задач, связанных с аппликатурой, является *распределение голосов и элементов музыкальной ткани между руками*. Это допустимо, если авторский замысел не искажается.

Художественное значение аппликатурных принципов в музыкальных произведениях различных стилей и жанров

Самые ранние образцы аппликатуры для клавишных инструментов представлены в трактатах музыкантов *XVI века*. Характерной особенностью этой аппликатуры было использование лишь *средних пальцев*, тогда как крайние пальцы бездействовали.

Значительно большее развитие получила аппликатура на *клавесине*, который в 16-17 вв. был солирующим инструментом. Специфичность аппликатуры обусловлена кругом художественных образов клавесинной музыки.

Основные принципы:

- большой палец не использовался;
- подкладывание (4 палец под 3 палец);
- перекладывание 3 пальца через 4 палец;
- беззвучная подмена;
- скольжение с черной клавиши на белую.

Эти приемы аппликатуры систематизированы Ф.Купереном в трактате "Искусство игры на клавесине". Дальнейшая эволюция аппликатуры в эпоху барокко была связана с внедрением И.С.Бахом приема *подкладывания большого пальца*.

Появление рояля с репетиционной механикой, изобретение педали открыли перед пианистами технические и художественные возможности новаторского подхода к аппликатуре.

Совершается переход от *"трехпалой"* аппликатуры, ведущей свое начало от *Черни и Лешетицкого*, основными принципами которой было использование 3-х сильных пальцев (1, 2, 3), *к пятипалой* аппликатуре, идущей от Листа и его последователя Ф.Бузони, для которой характерно более равномерное использование всех пяти пальцев.

Новые принципы аппликатуры композиторов-романтиков основывались не столько на *"удобстве"* исполнения, сколько на внутреннем ее соответствии музыкальному содержанию, на возможности достичь с помощью соответствующей аппликатуры наиболее яркого звучания или колористического эффекта.

Значение гамм и упражнений в техническом воспитании ученика

Для успешного технического развития ученика важна планомерная работа *над гаммами* и над умело подобранными разнообразными *упражнениями*.

XII. *Упражнения.*

Чтобы эта работа протекала эффективно, ее следует сделать более привлекательной для ребенка. Необходимо, чтобы он ощущал в упражнениях определенный музыкальный смысл и стремился достигнуть нужного качества звучания, активности и определенности ритма, ловкости движений, координации всех частей руки. Полезно совместно с учеником придумывать к упражнениям какие-нибудь названия, побуждать детей самим создавать варианты к некоторым упражнениям. Важно использовать упражнения в виде различных *песенных попевок и мелодических фигур*. Для развития "независимости" пальцев очень полезны упражнения в виде различных мелизмов – мордентов, группетто, коротких трелей, которые следует играть в разных вариантах.

Если упражнение играется на должном качественном уровне, то оно приносит пользу не только *пальцам*, тренируя и укрепляя их, но оно также тренирует *психику* учащегося, его музыкальное мышление, сознание, внутренний слух.

XIII. *Гаммы. Арпеджио. Аккорды.*

Задачи при изучении гамм:

- достижение пальцевой беглости, ровности, выносливости;
- ладотональная ориентировка;
- воспитание аппликатурных навыков;
- освоение мажоро-минорной системы;
- овладение приемом игры – *певучее легато*.

Использование различных вариантов при работе над гаммами (ритмические, динамические, тембровые, артикуляционные). Сначала играют на протяжении 1-2 октав отдельно каждой рукой. При соединении 2-х рук лучше начинать с более легкого в аппликатурном отношении *расходящегося* движения. Переходя к параллельному движению, полезно некоторое время играть партии левой и правой руки на расстоянии *двух октав*, с тем, чтобы ученик лучше *услышал каждый голос*.

Арпеджио.

Виды – ломаные, короткие, длинные. Специфика каждого вида. Воспитание боковых движений с помощью локтя, формирование приема "раскрытия руки", "раскрытия ладони".

Аккорды.

Участие мышц локтя, плеча, спины. Проблема синхронности и выделения отдельных звуков. Ощущение опоры в клавиатуру в сочетании с активностью, цепкостью кончиков пальцев. Выработка привычки освобождать руку после взятия аккорда.

Основные задачи в работе над этюдом. Пути преодоления технических трудностей

Этюд – это музыкальная пьеса, предназначенная для совершенствования технических навыков исполнителя. Для полноценного технического развития ученика необходимо использовать этюды с разной фактурой. Индивидуальный выбор этюдов происходит в зависимости от его возможностей, способностей, стратегических и тактических задач на данный момент.

Основные задачи в работе над этюдом:

- структурный анализ;
- позиционный и ритмический анализ фактуры, аппликатура;
- осмысливание, выявление особенности фразировки;
- тщательная работа над партией каждой руки, над координацией и синхронностью;
- воспитание пианистической пластики, приспособление руки к особенностям рельефа;
- работа над технически трудными местами с применением *различных вариантов*, таких как: *изменение регистра, динамики, метроритма, артикуляции*.

Залог успешной работы над виртуозной пьесой и этюдом заключается в умении работать в *медленном темпе*.

Способы медленной игры:

- игра крепкими, активными, четкими пальцами на *f*, с усиленной мышечной нагрузкой (как бы выколачивая);
- певучая, т.н. "весовая" игра тяжелыми, вязкими пальцами при свободной, мягкой и гибкой руке.

Работа над этюдами в младших и средних классах ДМШ

Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении *типических* исполнительских трудностей, и что они сочетают в себе специально *технические* задачи с задачами *музыкальными*. Уже в младших и средних классах ДМШ необходимо уделять большое внимание таким важным *элементам техники*, как *гаммы, арпеджио, аккорды*. Для работы над ними используются различные этюды, в первую очередь *Черни*. Большинство многочисленных этюдов этого автора служат развитию *мелкой пальцевой* техники – быстроты, ровности и отчетливости исполнения. Особенно полезны они для тренировки в гаммах – в том виде техники, которому Черни придавал огромное значение. Не менее важную роль играет выбор этюдов для каждого ученика. При этом педагог должен учитывать постепенное и последовательное развитие и накапливание у учащихся разнообразных исполнительских навыков. Крайне важно, чтобы в индивидуальных планах учащихся были представлены этюды *различного* типа и характера на *разные* виды техники.

Работа над этюдами в старших классах ДМШ

Для работы над классическими видами техники в старших классах школы широко используются *этюды Черни ор.299*. Близкие по характеру этюдам сборника Черни-Гермер, они отличаются большей протяженностью, техническими сложностями, требующими от ученика необходимой *выдержки*. Работа над этюдами требует многократных проигрываний, в результате которых только и можно по-настоящему преодолеть все его трудности и приобрести выносливость.

Приступая к работе над этюдами с длительным непрерывным движением, ученик должен знать некоторые *правила для предохранения от усталости рук*:

- не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению в умеренном темпе;
- соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам;
- не перегружать общую звучность;
- применять "объединяющие" движения, следить за гибкостью запястья .

Раздел IV

Тема 15. Основные проблемы фортепианной педагогики

Обобщение опыта педагогики эпохи клавиризма (XVIII в.).
Ф.Куперен "Искусство игры на клавесине";
Ф.Э.Бах "Опыт об истинном искусстве игры на клавире".

В конце XV века в европейских странах получают известность два типа клавира – клавикорд и клавесин, которые используются не только для домашнего музицирования, но и для концертных исполнений и торжественных церемоний. Оба инструмента постепенно совершенствуются и в XVIII в. достигают высокой степени развития. Значительный интерес представляет педагогика и трактаты, созданные мастерами французского клавесинизма конца XVII – первой половины XVIII в. Ф.Купереном и Ж.Ф.Рамо.

В трактате "Искусство игры на клавесине", который вышел в 1716 г., Куперен излагает свои взгляды на обучение игре на клавесине. Большое место в его работе занимают вопросы посадки за инструментом, аппликатуры, орнаментики и расшифровки украшений. Педагогическая направленность характеризует и трактат Рамо "Методика пальцевой механики", посвященный техническому развитию ученика. Одной из крупнейших по своему значению методических работ в области клавирного искусства второй половины XVIII в. явился трактат Ф.Э.Баха "Опыт об истинном искусстве игры на клавире" (1753-1762 гг.), в котором автор отводит большое место вопросам теории музыки, творчества и искусства импровизации, а также проблемам исполнительства и техники игры на клавире. Трактаты во многом отражали связь методических воззрений их авторов с вопросами эстетики, стиля и характера музыки того времени, которую исполняли легкими, подвижными пальцами без активного участия движений всей руки, учитывая механику клавирных инструментов.

Фортепианная педагогика XIX в. и ее основные принципы.
Виртуозные школы Клементи, Гуммеля, Лешетицкого, Черни.

Появление нового инструмента – фортепиано (1709 г.) с молоточковой механикой, резко изменило представление о технике игры на нем. Клавиатура стала более тугой и требовала новых приемов игры, включения всей руки в активные игровые действия.

Одним из первых выдающихся музыкантов, овладевших техникой игры на фортепиано, был М.Клементи (1752-1832), крупнейший педагог, автор многочисленных фортепианных произведений, создавший свою, так называемую, "Лондонскую школу". Теоретических трудов по вопросам преподавания не писал, но стал автором первых в истории фортепиано инструктивных технических упражнений и этюдов, дающих представление о его методических принципах. К такого рода сочинениям относятся сборники: "Прелюдии и экзерсисы во всех тональностях мажора и минора"; сборник октавных этюдов. Наиболее важное место среди них занимает 2-х томный труд "Gradus ad Parnassum", включающий 100 различных произведений – этюды, прелюдии, фуги, каноны, пьесы в сонатной форме и др. сочинения.

Школа Клементи породила определенные традиции в фортепианной педагогике:

1) принцип многочасовых технических упражнений; 2) игра "изолированными" молоточкообразными пальцами при неподвижной руке; 3) строгость ритма и напряженная контрастная динамика.

Основателем венской школы фортепианного исполнительства стал И.Гуммель (1778-1837), ученик Моцарта, автор фундаментального пособия по развитию фортепианной техники "Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности" (1828 г.), посвященного вопросам начального обучения, аппликатуре, украшениям, а также вопросам настройки

инструмента и импровизации. В результате практической деятельности пришел к выводу: чтобы приобрести искусство выразительности, необходимо овладеть всеми видами туше, так как это окажет значительное воздействие на слух и постепенно может влиять на чувство исполнителя.

Сторонником педагогических принципов Гуммеля был К.Черни (1791-1857), автор "Систематического руководства по импровизации на фортепиано" (1828) и "Полной теоретической и практической фортепианной школы" (1846), в историю фортепианного искусства вошел не только как учитель Листа, но и как автор многочисленных этюдов, технических пьес и упражнений, как редактор произведений Баха и некоторых сонат Скарлатти. Как педагог К.Черни внес много нового в методику игры на фортепиано, развивая с помощью своих упражнений и этюдов беглость пальцев, свободное и гибкое движение кисти и предплечья; внес выдающийся вклад в область развития "художественности" этюдов и упражнений ("Искусство беглости пальцев", ор.740). Аппликатурные принципы основаны на максимальном применении 1, 2 и 3 пальцев.

Педагогика выдающегося польского музыканта Т.Лешетицкого (1830-1915), ученика Черни, одного из первых профессоров Петербургской консерватории, основывалась на рациональных принципах работы пианиста, подчиненных тщательному слуховому контролю, любая его техническая работа с учеником была направлена на достижение нужного художественного результата. В отношении аппликатуры придерживался системы К.Черни.

Таким образом, прогрессивно мыслящие педагоги так называемых "виртуозных школ" в своих методических трудах и педагогических пособиях, а также в активной педагогической деятельности стремились увязать вопросы техники игры с задачами художественного исполнения и музыкальным развитием учащихся.

"Анатомо-физиологическое" направление в музыкальной педагогике. Педагогические принципы Деппе, Брейтхаупта, Штейнхаузена.

Во 2-й половине XIX в. многие педагоги пришли к выводам о необходимости критического пересмотра методических установок занятий с учащимися пианистами. Назревала необходимость разработки каких-то новых путей овладения фортепианной техникой, которые освободили бы учащихся от мышечной скованности и бесконечных пальцевых упражнений, непреводящих практически ни к какому положительному результату. В связи с этим некоторые немецкие педагоги обратились к анатомии и физиологии, для того, чтобы раскрыть *правильные* пути развития фортепианной техники. Так зародилась наука о пианизме, которая получила название *анатомо-физиологической школы фортепианной игры*.

Основателем научной теории пианизма стал немецкий педагог, пианист, дирижер и композитор *Л.Деппе* (1828-1890), автор системы развития пианистических навыков, основанной на ощущении свободы движений и игре

всей рукой с участием плечевого пояса, предплечья и кисти; опубликовал единственную работу под названием "Болезни рук у пианистов".

Виднейшим лидером этого направления в музыкальной педагогике был *Р.Брейтхаупт* (1873-1945), автор капитального труда по теории пианизма "Естественная фортепианная техника", в котором он стремился разъяснить с позиций анатомии и физиологии ошибочность традиций старой школы, основанной на игре "изолированными" пальцами, приводящей к зажатости и напряжению мышц и, как следствие, к профессиональным заболеваниям рук. Также большая роль в анатомо-физиологическом направлении музыкальной педагогики принадлежала *Ф.А.Штейнхаузену* (1859-1910), врачу-физиологу, автору книги "Физиологические ошибки в технике игры на фортепиано и преобразование этой техники", в которой он также пытался разобраться в рациональной системе движений пианиста, основанной на научных данных.

Многое в учениях выше перечисленных авторов имело положительный смысл, например, критика педагогов старой механистической школы относительно игры только одними пальцами без участия всей руки от плечевого пояса до кончиков пальцев. Но главной методологической ошибкой как педагогов механистической школы, так и "анатомо-физиологического" направления было то, что их учения о различных приемах игры были оторваны от конкретных музыкально-исполнительских целей.

Педагогическая деятельность композиторов-романтиков (Шопен, Лист, Шуман).

Традиционная педагогика механистического направления фортепианной школы, связанная с усиленной тренировкой пальцев, приводящей к профессиональным заболеваниям рук, не отвечала требованиям исполнительства и не позволяла молодым пианистам справляться с техническими трудностями новой музыки. Говоря об этих недостатках, следует отметить, что великие композиторы-романтики Шопен, Лист, Шуман в своей *педагогической деятельности* далеко отошли от методических установок "старой" фортепианной школы. Взгляды на пианизм и развитие исполнительской техники были результатом их творческого, новаторского отношения к созданию фортепианной музыки, требовавшей богатства и разнообразия выразительных средств, а в связи с этим, нахождения новых приемов игры. Например, Шопен придавал огромное значение свободе рук и гибким движениям кисти, запястья, предплечья, предлагал использовать природные различия пальцев в соответствии с фразировкой и интонацией музыкального рисунка. Лист также требовал от пианиста игры всей рукой от плеча, полной свободы аппарата во всех суставах, вплоть до круговых движений в каждом. Шуман в своей педагогической деятельности уделял огромное значение развитию таких важных исполнительских факторов как внутренний слух, память, воображение, творческая воля ("Жизненные правила и советы молодым музыкантам").

Таким образом основной принцип фортепианной педагогики композиторов-романтиков, связанный с вопросами технического развития ученика-пианиста, становится единым и сводится к следующему: техника – это не самоцель, она должна целиком подчиняться художественным задачам исполнения.

"Психотехническое" направление в фортепианной педагогике. Педагогическая деятельность И.Гофмана, Ф.Бузони, К.Мартинсена (1-я пол. XX в.).

В первые десятилетия XX в. в фортепианной педагогике сложилось новое направление под общим названием *"психотехническое"*. Отвергая ориентацию фортепианной педагогики на физиологию как науку, прогрессивно мыслящие музыканты-пианисты, такие как И.Гофман (1876-1957), Ф.Бузони (1866-1924), К.Мартинсен (1881-1955) выдвинули на первый план в работе над фортепианной техникой *умственную*, аналитическую работу, подчеркнув роль психологического фактора в решении пианистических задач, подчинив все это главной цели – развитию того, что К.Мартинсен назвал "звукотворческой волей".

И.Гофман, автор широко известных книг "Фортепианная игра" (1907), "Ответы на вопросы о фортепианной игре" (1909), известного выражения "умственная техника".

К.А.Мартинсен, автор капитального труда "Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли" и практического дополнения к нему под заглавием "Методика индивидуального фортепианного преподавания" (1937), *посвященного ведущей роли слуха в воспитании музыканта-пианиста*.

Принципы так называемой "психотехнической школы" нашли свое отражение в трудах видных педагогов многих стран.

Русская фортепианная педагогика рубежа XIX-XX вв. Творческие принципы братьев Рубинштейн, В.Сафонова.

Центральное место в фортепианной педагогике России XIX-XX вв. отведено выдающимся музыкальным деятелям – братьям А. и Н. Рубинштейн и В.Сафонову (автору "Новой формулы"), заложившим *методические* основы русской школы пианизма. Главное место в их педагогической практике занимала работа над музыкальным произведением, требовавшая сосредоточенности, внимания, умения вслушиваться в исполняемую музыку. Большую роль при этом играли навыки анализа (гармонии, формы, фактуры), аппликатуры, педализации. Из этих задач вытекали проблемы развития *пианистической* техники, рассматриваемой в органической связи с *художественно-исполнительскими целями.* Их педагогические принципы имели огромное значение в решении таких важнейших проблем, как самостоятельная работа пианиста, развитие музыкальной памяти и художественного воображения. Педагогическая деятельность этих

выдающихся музыкантов получила свое дальнейшее развитие в советской школе пианизма.

Педагогика 1-й пол. XX в. Деятельность пианистов-педагогов Нейгауза, Гольденвейзера, Игумнова, Николаева, Фейнберга и др.

Главное значение советской пианистической школы заключалось в *педагогической деятельности* этих крупнейших мастеров. При всем индивидуальном своеобразии их исполнительского творчества объединяющим началом в *педагогической работе* было стремление сделать восприятие и понимание музыки *основой воспитания пианиста.*

Главное место в педагогическом процессе занимала работа *над художественными произведениями.* Именно связь *художественно-исполнительских и технических проблем* привела к большим успехам советскую фортепианную педагогику.

К *единым принципам* фортепианной педагогики относятся:

2) стремление к глубокому осмыслению нотного текста;
3) точная передача композиторского замысла (я в Музыке);
4) понимание стиля и характера исполняемой музыки, лежащих в основе ее интерпретации;
5) понимание задач педагога по фортепиано, в первую очередь, как *Учителя музыки.*

Примерный перечень тестов к текущей аттестации по учебной дисциплине «Методика обучения игре на инструменте. Фортепиано»

1. Как условно можно назвать один из периодов обучения начинающего музыканта:
   1) »докнижный»
   2) »донотный»
   3) »доучебный»

2. Каким пальцем в первую очередь дети учатся извлекать звук non legato,находясь на начальном этапе своего обучения:
   1)1
   2)3
   3)5

3. Обозначение «legato»,»staccato» относятся :
   1) к динамическим обозначениям
   2) к темповым обозначениям
   3) к основным способам звукоизвлечения

4. Какой режим работы для начинающих предпочтителен:
   1) заниматься лучше меньше, но чаще
   2) заниматься лучше больше, но реже
   3) заниматься лучше меньше и реже

5. Основные функции по обучению и воспитанию ученика в ДМШ возлагаются на:
   1) родителей
   2) педагога по специальности
   3) директора ДМШ

6. Педагог по специальности воспитывает ученика в ДМШ с помощью:
   1) особой системы наказания
   2) изучаемого репертуара
   3) компьютера

7. К музыкальным способностям относятся: слух, память, ритм, а также:
   1) физическое состояние ребенка
   2) умение быстро бегать
   3) музыкальность ребенка

8. Какой род деятельности в большей степени способствует развитию звуковысотного слуха у ученика?:
   1) танец
   2) пение
   3) регулярное чтение художественной литературы

9. Внутренний слух – это способность к мысленному представлению музыки:
   1) без помощи нот
   2) без помощи инструмента
   3) без помощи педагога

10. Абсолютный слух при обучении игре на фортепиано:
    1) иметь желательно, но не обязательно
    2) иметь совершенно необходимо
    3) лучше совершенно не иметь

11. Музыкальная память включает в себя следующие психические процессы: запоминание, сохранение , узнавание, а также…музыкального материала:
    1) воспроизводство
    2) воспроизведение
    3) воодушевление

12. По способу выучивания наизусть музыкальная память бывает непроизвольной и …:
    1) производной
    2) производственной
    3) произвольной

13. Что является основной формой педагогического процесса:
    1) родительское собрание
    2) посещение концертов
    3) урок по специальности

14. В структуру урока по специальности входят: проверка домашнего задания, работа над произведениями, а также:
    1) вызов к директору по какой-либо причине
    2) домашнее задание к следующему уроку
    3) разговоры ученика с педагогом о художественной литературе

15. Документ, в соответствии с которым ведется обучение ученика на уроках по специальности:
    1) календарно-тематический план
    2) общий план мероприятий ДМШ
    3) индивидуальный план ученика

16. Как условно можно назвать один из этапов работы над музыкальным произведением:
    1) разбор
    2) домашняя работа
    3) классная работа

17. Как лучше проигрывать музыкальное произведение, находящееся на этапе его целостного оформления:
    1) не допуская остановок, в полную силу, как на концерте
    2) разрешая себе останавливаться в процессе игры по тем или иным причинам
    3) не допуская остановок, но играя «без отдачи», в среднем темпе

18.При классификации техника может быть :

1) мелкой
2) средней
3) очень крупной

19.В чем заключается залог успешной работы над виртуозной пьесой или этюдом:

1) в умении работать в медленном темпе
2) в умении играть громко и быстро от начала и до конца
3) в умении играть каждый раз новой аппликатурой

20.При игре упражнений тренируются не только пальцы:

1) но и профессиональное мышление
2) эмоциональная сфера ученика
3) приобретаются навыки чтения с листа

21.Одна из основных задач при игре гамм:

1) научиться играть очень быстро
2) научиться громко играть на фортепиано
3) научиться играть хорошим legato

22.Преждевременная игра в быстром темпе может привести:

1) к забалтыванию
2) к запоминанию
3) к забыванию

23.Аппликатура (от латинского)означает:

1) извлекаю
2) прижимаю
3) изменяю

24.Почему исполнение полифонической музыки считается чрезвычайно трудной задачей для музыканта:

1) про причине трудности в запоминании наизусть нотного текста
2) по причине аппликатурной специфики
3) по причине повышенных требований к остроте слышания и к умению вести одновременно несколько разных голосов

25.Сколько известно авторских редакций инвенций Баха:

1) 2
2) 3
3) 4

26.Чья редакция инвенций И.С.Баха считается педагогической и наиболее оптимальной в работе с учениками:

1) Барток
2) Бузони
3) Ландсхоф

27.По художественным задачам педаль бывает фактурно-необходимой и …

1) колоритной
2) колористической
3) крайне неряшливой

28.Una corda-это обозначение:

1) темпа
2) характера произведения
3) левой педали

29.Вид педали, обеспечивающий связывание, соединение, т.н. Ped legato:

1) задерживающая
2) запаздывающая
3) запоминающаяся

30.Основные правила, характерные для полупедали:

1) полное нажатие и неполное снятие
2) неполное нажатие и полное снятие
3) полное нажатие и полное снятие

Примерный перечень вопросов для итогового тестирования на контрольном уроке

По учебной дисциплине «Методика обучения игре на инструменте. Фортепиано»

1.Основные функции по обучению и воспитанию ученика в ДМШ возлагаются на:

1) родителей
2) педагога по специальности
3) директора ДМШ

2. Задача педагога по специальности:

1) пробуждать интерес к музыкальной культуре
2) _”_ к физической культуре
3) _”_ к общественным наукам

3. Педагог по специальности воспитывает ученика в ДМШ с помощью:
1) особой системы наказания
2) изучаемого репертуара
3) компьютера

4. К музыкальным способностям относятся: слух, память, ритм, а также:
1) физическое состояние ребенка
2) умение быстро бегать
3) музыкальность ребенка

5. Цель педагога по специальности:
1) развить музыкальные способности ребенка
2) развить математические способности
3) развить способность к естественным наукам

6. Какой род деятельности в большей степени способствует развитию звуковысотного слуха у ученика?
1) танец
2) пение
3) регулярное чтение художественной литературы

7. Гармонический слух входит в понятие в понятие:
1) ладового слуха
2) неладового
3) вообще не имеет отношения к музыкальным способностям

8. Внутренний слух- это способность к мысленному представлению музыки:
1) без помощи нот
2) без помощи инструмента
3) без помощи педагога

9.Абсолютный слух при обучении игре на фортепиано:
1) иметь желательно, но необязательно
2) иметь совершенно необходимо
3) лучше совершенно не иметь

10. Музыкальная память включает в себя следующие психические процессы: запоминание,сохранение, узнавание, а также……музыкального материала:

1) воспроизводство
2) воспроизведение
3) воодушевление

11. По способу выучивания наизусть музыкальная память бывает непроизвольной и...
1) производной
2) производственной
3) произвольной

12. Каков основной фактор для успешного запоминания наизусть музыкального материала
1) наличие интереса и чувства к исполняемой музыке
2) растущее недовольство преподавателя работой ученика
3) наказание родителями ребенка

13. Организованная последовательность длительности звуков в музыкальном произведении
1) метр
2) темп
3) ритм

14. Термин "rubato" используется для обозначения:
1)динамики
2) темповой свободы
3) артикуляции

15. Как называются некоторые отклонения от темпа, не обозначенные в нотах и способствующие выразительности исполнения
1) агогика
2) акустика
3)аритмия

16. Что является основной формой педагогического процесса
1) родительское собрание
2) посещение концертов
3) урок по специальности

17. В структуру урока по специальности входят: проверка домашнего задания, работа над
произведениями, а также:

1) вызов к директору по какой-либо причине
2) домашнее задание к следующему уроку
3) разговоры ученика с педагогом о художественной литературе

18. Проверяя домашнее задание, как лучше вести себя при этом педагогу:
1) постоянно останавливать ученика и делать емузамечания, если тот допускает какие-либо неточности в нотном тексте

2) дать возможность ученику без остановок и замечаний сыграть все до конца, мысленно отмечая его ошибки и недочеты

3) возможно его вообще не проверять

19. Чтобы проводить урок на высоком профессиональном уровне, педагог должен:
1) всегда быть готовым к уроку, владеть методикой ведения урока
2) все время ругать ученика
3) использовать в своей практике метод "натаскивания"

20. Документ, в соответствии с которым ведется обучение ученика на уроках по специальности
1) календарно-тематический план
2) общий план мероприятий ДМШ
3) индивидуальный план ученика.

21. На самых первых уроках по специальности педагог:
1) знакомит ученика с фортепиано
2) -"- с директором школы
3) -"- с другими педагогами школы

22. Как условно можно назвать один из периодов обучения начинающего музыканта
1) "докнижный"
2) "донотный"
3) "доучебный"
23. При посадке ученика за инструментом, в каком положении должны находиться плечи
1) спокойно опущены вниз
2) приподняты вверх

3) внимания на них вообще можно не обращать

24. Каким пальцем в первую очередь дети учатся извлекать звук на поп legato, находясь
на начальном этапе своего обучения
1) 1
2) 3
3) 5

25. Обозначение "legato", "staccato" относятся:
1) к динамическим обозначениям
2) к темповым обозначениям
3) к основным способам звукоизвлечения

2.6. Какой режим работы для начинающих предпочтителен:
1) заниматься лучше меньше, но чаще
2) -"- лучше больше, но реже
3) -"- лучше меньше и реже

2.7. Как условно можно назвать один из этапов работы над музыкальным произведением
1)разбор
2) домашняя работа
3) классная работа

28. Как лучше проигрывать музыкальное произведение, находящееся на этапе его целостного оформления

1) не допуская остановок, в полную силу, как на концерте
2) разрешая себе останавливаться в процессе игры по тем или иным причинам
3) не допуская остановок, но играя «без отдачи», в среднем темпе

29. Автор-книг "У врат мастерства", "Работа пианиста"

1) Нейгауз
2) Коган
3) Фейнберг
30. При классификации техника может быть:
1) мелкой
2)средней
3) очень крупной

31. Один из основных недостатков, тормозящий развитие технических навыков ученика:
1) маленькая рука
2) зажатая рука
3) небольшая растяжка между пальцами
32. В чем заключается залог успешной работы над виртуозной пьесой или этюдом
1) в умении работать в медленном темпе
2) в умении играть громко и быстро от начала и до конца
3) в умении играть каждый раз новой аппликатурой.

33. Значение гамм, упражнений и этюдов для ученика
1) в умении научиться чтению с листа
2) в формировании двигательно-технических навыков
3) в приобретении новых средств выразительности

34. При игре упражнений тренируются не только пальцы:
1) но и профессиональное мышление
2) эмоциональная сфера ученика
3) приобретаются навыки чтения с листа

35. Одна из основных задач при игре гамм:
1) научиться играть очень быстро
2) научиться громко играть на фортепиано
3) научиться играть хорошим legato

36. Преждевременная игра в быстром темпе может привести:
1) к "забалтыванию"
2) к запоминанию
3) к забыванию

37. Аппликатура (от латинского) означает:
1) извлекаю
2) прижимаю
3) изменяю

38. Один из аппликатурных принципов, который надо соблюдать, играя повторяющиеся ноты
на legato в медленном темпе:
1) подмена пальцев
2) одинаковые пальцы
3) не имеет значения как сыграть

39. Почему исполнение полифонической музыки считается чрезвычайно трудной задачей для музыканта

1) про причине трудности в запоминании наизусть нотного текста
2) по причине некоторой специфики в аппликатуре
3) по причине слышания и умения вести одновременно несколько разных голосов

40. Инвенции И.С.Баха относятся к какому типу полифонии:
1) контрастной
2) имитационной
3) подголосочной

41. Сколько известно авторских редакций инвенций И.С.Баха
1)2
2)3
3) 4

42. Чья редакция инвенций И.С.Баха считается педагогической и наиболее оптимальной в работе
с учениками?
1) Барток
2) Бузони
3) Ландсхоф

43. По художественным задачам педаль бывает фактурно-необходимой и...
1)колоритной
2) колористической
3) крайне неряшливой

44. Una corda - это обозначение:
1) темпа
2) характера произведения
3) левой педали.

45. Один из видов педали наиболее употребляемой в танцевальной музыке:
1) прямая
2) прямолинейная
3) продолжительная

46. Вид педали, обеспечивающий связывание, соединение, т.н. Ped legato:
1) задерживающая
2) запаздывающая
3) запоминающаяся

47. Какие основные правила, характерные для полу-педали:
1) полное нажатие и неполное снятие
2) неполное нажатие и полное снятие
3) полное нажатие и полное снятие

48. Если педаль необходима, когда ее лучше подключать к работе
1) когда произведение уже готово
2) с самого начала работы над произведением
3) стараться, по возможности, обходиться без педали

49. Правила по обучению игре на каком инструменте изложены в известном трактате Ф.Куперена:
1) на органе
2) на фортепиано
3) на клавесине

50. Автор трактата "Опыт истинного искусства игры на клавире":
1) Ф.Э.Бах
2) Ф.Рамо
3) Ф.Куперен

51. Излюбленный жанр французских композиторов - клавесинистов:
1) соната
2) миниатюра
3) инструментальный концерт

52. К какой школе фортепианного искусства принадлежал знаменитый композитор и педагог М.Клементи?
1) венской
2) парижской
3) лондонской

53. Автор первых в истории фортепиано инструктивных этюдов и технических упражнений:
1) Черни
2) Гуммель
3) Клементи

54. Кто из перечисленных композиторов известен еще и как редактор произведений И.С.Баха
1) Фильд
2) Лешетицкий

3) Черни

55. Какое событие в истории исполнительства вызвало появление новых приемов игры, требующих
от исполнителя включения всей руки в активные игровые действия

1) открытие Парижской консерватории

2) появление фортепиано

3) издание фундаментального пособия И.Гуммеля по развитию фортепианной техники.

56. Основной принцип методики преподавания педагогов механистического направления в истории
фортепианного исполнительства:

1) тренировка "изолированных" пальцев при неподвижной руке
2) участие всей руки в исполнительском процессе
3) воспитание культуры исполнения кантиленных произведений

57. Основной принцип в педагогике композиторов-романтиков, связанный с вопросами развития
техники:

1) техника формируется на инструктивном материале, путем развития силы, беглости и независимости пальцев
2) техника - не самоцель, она обязательно должна подчиняться художественным задачам исполнения
3) значение внешнего фактора в формировании исполнительского аппарата являлось основным принципом технического развития музыканта-исполнителя

58. Какие произведения, по мнению Р.Шумана, должны стать "хлебом насущным" для исполнителей-пианистов:

1) инструктивные этюды Черни
2) фуги Баха
3) сонаты Бетховена

59. Проявлял ли Ф.Шопен интерес к фортепианной педагогике и методике преподавания

1)нет

2) да

3) затрудняюсь ответить

60. Кто из перечисленных композиторов является автором книги о Шопене

1) Мендельсон
2) Шуман
3) Лист

61. Кто стоял у истоков формирования методических основ русской фортепианной школы
1) Дж.Фильд
2) С.В.Рахманинов
3) Братья Рубинштейн

62. Основной принцип русской фортепианной педагогики конца XIX века:

1) развитие техники по "Методе" Калькбреннера с использованием специальных аппаратов
2) подчинение техники художественным задачам интерпретируемой музыки
3) приоритет инструктивного материала, как важного фактора технического воспитания музыканта-исполнителя

63. Методические принципы выдающегося русского педагога рубежа XIX-XX вв. В.И.Сафонова представлены в его руководстве для "учащих и учащихся на фортепиано", названном:
1) Новейшая фортепианная метода
2) "Новая формула"
3) Школа игры на фортепиано
64. Основатель научной теории пианизма, т.н. анатомо-физиологической школы фортепианной игры:
1) Л.Деппе
2) Р.Брейтхаупт
3) Е.Тетцель.

65. Центром анатомо-физиологической школы была:
1) Англия
2) Франция
3) Германия

66. Главная методологическая ошибка педагогов анатомо-физиологической школы:
1) не уделялось должного внимания вопросам физиологии движений и борьбе с мышечным напряжением

2) слишком большое внимание уделялось физиологии и приемам, обеспечивающим свободу движения руки пианиста
3) учение о новых приемах игры было оторвано от конкретных музыкально-исполнительских целей

67. Кому из перечисленных исполнителей принадлежит выражение "умственная техника"
1) Ф.Бузони
2) И.Гофману
3) В.Гизекингу

68. Основной принцип методики преподавания педагогов психотехнического направления:

1) формирование и совершенствование исполнительской техники в процессе умственно-аналитической работы музыканта
2) технические принципы основаны на теоретических и абстрактных выводах из анатомии и физиологии
3) создание универсального руководства по формированию исполнительной техники

69. Выдающийся немецкий педагог-пианист I половины XX в. К.Мартинсен, совершенствуя
методику преподавания, направлял острие своей критики особенно:
1) против педагогики механистической школы
2) против педагогики психотехнической школы
3) против чрезмерного увлечения педагогическими принципами анатомо-физиологической школы

70. Главная задача фортепианной педагогики и методики обучения в XIX веке заключалась:
1) в обучении технике игры
2) в обучении основам композиции
3) в обучении педагогическому искусству

71. Основные принципы советской фортепианной педагогики строились на основе понимания
задач педагога:
1) как учителя Музыки
2) как учителя по обучению игре на фортепиано
3) как учителя-методиста

72. Главная задача советской фортепианной педагогики заключалась:
1) в оснащении ученика техническими приемами игры
2) в подготовке как можно большего числа слушателей классической музыки
3) в глубокой и творческой работе над музыкальным произведением, в решении задач интерпретации композиторского замысла

73. Выдающийся советский пианист-педагог С.И. Савшинский написал книгу о своем учителе, ярком и талантливом представителе ленинградской фортепианной школы. Речь идет:

1) о Игумнове
2) о Фейнберге
3) о Николаеве.

74. Кто из перечисленных педагогов первым поставил задачу отделения общего музыкального
воспитания от специальной подготовки к музыкально-профессиональной деятельности:
1) Нейгауз
2) Гольденвейзер
3) Игумнов

75. Выдающийся педагог, автор книги с таким посвящением: "дорогим коллегам, педагогам и
учащимся, изучающим искусство фортепианной игры"
1) Блюменфельд
2) Николаев
3) Нейгауз

76. В книге "Об искусстве» фортепианной игры" Г.Г.Нейгауз устанавливает классификацию:
1) различных видов техники
2) способов разучивания музыкального произведения
3) способов запоминания наизусть

77. Характерной чертой Метода преподавания Г.Нейгауза было:
1) высокое техническое развитие ученика
2) разностороннее развитие ученика
3) обучение ученика основам композиции

78. Книга известного пианиста-педагога С.Фейнберга, посвященная вопросам фортепианного исполнительства, называется:
1) Пианист и его работа
2) У врат мастерства
3) Пианизм как искусство

79. Учебное пособие "Первая встреча с музыкой" А.Д.Артоболевской направлено на определенный контингент учащихся:

1) на дошкольников и учащихся младшего школьного возраста
2) на учащихся средних специальных заведений
3) на студентов консерваторий

80. Какие основные качества, по мнению Артоболевской, должен иметь педагог, работая с начинающими:

1) высокую техническую оснащенность
2) большую исполнительскую практику
3) любовь к детям, творческую фантазию и выдумку, умение расположить к себе ребенка

81. Известный советский педагог-методист автор книги и нотного пособия для начинающих "Путь к музыке"

1) Г.Коган
2) Л.Баренбойм
3) Г.Цышш

82. Главное значение методики обучения игре на фортепиано, как учебной дисциплины, в современном среднем учебном заведении заключается:

1) в подготовке студентов к будущей педагогической деятельности
2) -"- к будущей исполнительской деятельности
3) -"- к будущей деятельности, как пианиста-аккомпаниатора.

Вопросы к контрольному опросу

1. Музыкальные способности и способы их развития в процессе обучения игре на фортепиано.
2. Начальный период обучения (посадка, организация рук, основные навыки звукоизвлечения, нотная грамота, репертуар).
3. Организация и планирование учебного процесса. Методика проведения урока по специальности.
4. Воспитательная работа в классе специального инструмента. Пути совершенствования педагогического мастерства.
5. Основные этапы работы над музыкальным произведением. Фактура, средства выразительности в музыке.
6. Основные задачи работы над мелодиями различных типов.
7. Педаль, её выразительные возможности. Воспитание навыков педализации у учащихся.
8. Чтение нот с листа, игра в ансамбле и в качестве концертмейстера – необходимые условия для всестороннего развития ученика –пианиста.

9. Формирование и развитие двигательно-технических навыков учащихся. Проблема свободы пианистического аппарата.
10. Преодоление технических трудностей в работе над этюдом.
11. Значение гамм и упражнений в техническом воспитании ученика.
12. Воспитание основных аппликатурных навыков у учащихся ДМШ. Художественное значение аппликатурных принципов в музыкальных произведениях различных стилей.
13. Полифоническая музыка в репертуаре ученика ДМШ. Воспитание навыков работы над полифонией.
14. Музыка Баха – школа полифонии. Проблемы исполнения клавирных произведений Баха в свете исследований, изданий и редакций.
15. Работа над полифонией в младших и средних классах ДМШ.
16. Работа над крупной формой в младших и средних классах.
17. Этюды в репертуаре учащихся младших и средних классов.
18. Работа над произведениями малой формы в младших и средних классах школы.
19. Работа над полифонией в старших классах школы.
20. Крупная форма в репертуаре учащихся старших классов (Сонатное Allegro, вариационные циклы, форма рондо).
21. Работа над этюдами в старших классах.
22. Художественное и пианистическое развитие учащихся старших классов в работе над произведениями малой формы.
23. Педагогика эпохи клавиризма, XVIII век (Ф. Куперен, Ф.Э. Бах).
24. Основные принципы фортепианной педагогики XIX века. (Виртуозные школы Клементи, Гуммеля, Лешетицкого, Черни.)
25. «Анатомо-физиологическое» направление в педагогике (Педагогические принципы Деппе, Брейтхаупта, Штейнхаузена).
26. Педагогическая деятельность композиторов-романтиков (Ф.Лист, Ф.Шопен, Р.Шуман).
27. «Психо-техническое» направление в педагогике (Педагогические принципы И. Гофмана, Ф. Бузони, К. Мартинсена).
28. Русская фортепианная педагогика рубежа XIX-XX вв. (А.и Н. Рубинштейн, В.Сафонов).
29. Деятельность выдающихся русских-советских пианистов-педагогов XX века (Г. Нейгауз, А.Гольденвейзер, К. Игумнов, Л. Николаев, С. Фейнберг).
30. Детская фортепианная педагогика 2-й половины XX века (А. Артоболевская, Л. Баренбойм).

Примерный перечень вопросов
итоговой государственной аттестации выпускников

1. Обобщение опыта педагогики эпохи клавиризма (XVIII в.). Ф.Куперен "Искусство игры на клавесине". Ф.Э.Бах "Опыт об

истинном искусстве игры
на клавире".

2. Фортепианная педагогика XIX в. и ее основные принципы. Виртуозные школы Клементи, Гуммеля, Лешетицкого, Черни.
3. «Анатомо-физиологическое» направление в педагогике. Педагогические принципы Деппе, Брейтхаупта, Штейнхаузена.
4. Педагогическая деятельность композиторов-романтиков Ф.Шопена, Ф.Листа, Р.Шумана.
5. «Психо-техническое» направление в фортепианной педагогике. Педагогическая деятельность И.Гофмана, Ф.Бузони, К.Мартинсена.
6. Русская фортепианная педагогика рубежа XIX-XX вв. Педагогические принципы братьев Рубинштейн, В.Сафонова.
7. Деятельность выдающихся русских-советских пианистов-педагогов: Нейгауза, Гольденвейзера, Игумнова, Николаева, Фейнберга и др.
8. Детская фортепианная педагогика второй половины XX в.(из опыта работы педагогов- пианистов Артоболевской А, Л.Баренбойма с детьми дошкольного и младшего школьного возраста)
9. Методика обучения игре на фортепиано. Возможности и задачи учебной дисциплины
в подготовке музыканта-педагога.
10. Воспитательная работа педагога в классе специального инструмента.
11. Приемы и методы обучения игре на фортепиано.
12. Музыкальные способности и способы их определения.
13. Музыкальный слух, его виды, приемы и методы для развития и улучшения музыкального слуха.
14. Музыкальная память, ее виды, некоторые условия для успешного запоминания музыкального материала.
15. Музыкальный ритм. Воспитание художественно-исполнительского ритма у учащихся.
16. Развитие творческих навыков учащихся (Подбор по слуху, транспонирование, опыты сочинения музыки).
17. Урок по специальности – основная форма занятий с учеником-пианистом. Организация самостоятельной работы ученика.
18. Планирование учебного процесса. Составление характеристики и индивидуального плана ученика.
19. Пути совершенствования музыканта-педагога.
20. Музыкальное развитие ребенка на начальном этапе обучения.
21. Посадка, организация руки, формирование первых навыков звукоизвлечения, нотная грамота.
22. Нотная литература начального периода обучения.
23. Работа над музыкальным произведением, её условное деление на этапы.
Примерный план методико-исполнительского анализа сочинения.

24. Содержание первого этапа работы – разбор музыкального произведения.
25. Содержание второго этапа работы над музыкальным произведением. Разучивание произведения, игра наизусть.
26. Содержание третьего этапа работы. Целостное оформление и концертное исполнение музыкального произведения.
27. Чтение нот с листа, игра в ансамбле и в качестве концертмейстера – необходимые предпосылки для всестороннего развития ученика-пианиста.
28. Основные задачи работы над мелодиями различных типов.
29. Работа над мелодией в произведениях кантиленного склада.
30. Виды фортепианного изложения в музыкальном произведении. Общие принципы работы над фактурой.
31. Средства выразительности в музыке. (лад и гармония; тембр и динамика, темп и метро-ритм)
32. Педаль, её выразительные возможности. Воспитание навыков педализации у учащихся.
33. Формирование и развитие двигательно-технических навыков учащихся. Виды фортепианной техники.
34. Общие принципы работы над техникой. Проблема свободы пианистического аппарата.
35. Пути преодоления технических трудностей в работе над этюдом.
36. Значение гамм и упражнений в техническом воспитании ученика.
37. Воспитание основных аппликатурных навыков у ученика ДМШ.
38. Более сложные виды аппликатуры.
39. Художественное значение аппликатурных принципов в музыкальных произведениях различных стилей.
40. Полифоническая музыка в репертуаре ученика ДМШ. Виды полифонии.
41. Некоторые трудности при изучении полифонических произведений и способы работы над ними.
42. Музыка Баха – школа полифонии. Основные задачи при изучении клавирных произведений Баха.
43. Полифонические произведениями в младших и средних классах ДМШ.
44. Сонатины и вариационные циклы композиторов-классиков, романтиков, советских композиторов в репертуаре ученика младших и средних классов ДМШ.
45. Работа над этюдами в младших и средних классах ДМШ.
46. Произведения малой формы русских, советских, зарубежных композиторов, композиторов КБР в репертуаре ученика младших и средних классов школы.
47. Работа над полифонией в старших классах ДМШ.

48. Работа над крупной формой (сонатное allegro, форма рондо, вариационные циклы) в старших классах ДМШ.
49. Этюды в репертуаре ученика старших классах ДМШ.
50. Художественное и пианистическое развитие ученика старших классов ДМШ в работе над произведениями малой формы.

3. Условия реализации рабочей программы учебной дисциплины

3.1.Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.

Основная профессиональная образовательная программа обеспечивается учебно-методической документацией и материалами по всем дисциплинам, междисциплинарным курсам, видам практик.

Реализация основной профессиональной образовательной программы обеспечивается доступом каждого обучающегося к базам данных и библиотечным фондам, формируемым по полному перечню дисциплин, междисциплинарных курсов основной профессиональной образовательной программы. Во время самостоятельной подготовки обучающиеся обеспечены доступом к сети Интернет. Каждый обучающийся обеспечен не менее чем одним учебным печатным и/или электронным изданием по каждой дисциплине профессионального цикла и одним учебно-методическим печатным и/или электронным изданием по каждому междисциплинарному курсу (включая электронные базы периодических изданий).

Библиотечный фонд укомплектован печатными и электронными изданиями основной и дополнительной учебной литературы по дисциплинам всех циклов, изданными за последние 5 лет, а также изданиями музыкальных произведений, специальными хрестоматийными изданиями, партитурами, клавирами оперных, хоровых в объеме, соответствующем требованиям ООП.

Каждому обучающемуся обеспечен доступ к комплектам библиотечного фонда, состоящим не менее чем из 5 наименований отечественных журналов.

Образовательное учреждение предоставляет обучающимся возможность оперативного обмена информацией с отечественными образовательными учреждениями, учреждениями и организациями культуры, а также доступ к современным профессиональным базам данных и информационным ресурсам сети Интернет.

3.2.Материально-техническое обеспечение дисциплины.

Минимально необходимый для реализации рабочей программы перечень материально-технического обеспечения включает в себя:
Учебные классы, оснащенные фортепиано (роялями и пианино) и стульями для преподавателя и студентов.

Аппаратура для прослушивания звукозаписей: проигрыватель виниловых пластинок с динамиками, CD-проигрыватель, DVD – проигрыватель, телевизионный аппарат для просмотра видео-записей. При использовании электронных изданий образовательное учреждение

обеспечивает каждого обучающегося рабочим местом в компьютерном классе в соответствии с объемом изучаемых дисциплин.

3.3. Методические рекомендации преподавателям.

Изложение теоретического материала курса направлено на усвоение студентами среднего специального учебного заведения необходимых знаний для последующей педагогической деятельности. В соответствии с задачами курса составляется его тематический план, в котором уделяется внимание вопросам начального обучения; проблеме развития самостоятельности ученика и организации его домашних занятий; основным принципам работы над музыкальными произведениями различных стилей и жанров ;вопросам развития исполнительной техники, аппликатуры и др.темам.

Основой обучения являются учебники, их необходимо дополнять новейшими учебно-методическими пособиями, в которых нотный материал излагается вместе с методическими комментариями, обращенными и к учителю, и к ученику.

Усвоение студентами знаний и навыков, приобретение ими опыта педагогического творчества осуществляется в определенных формах обучения, которые условно можно разделить на групповые и индивидуальные. К групповой форме обучения относится традиционный урок. Это может быть лекция или практическое занятие.

Его дополняют индивидуальные формы выполнения заданий под руководством педагога :

1) изучение и конспектирование первоисточников;
2) подготовка устных рефератов;
3) разработка индивидуальных планов и характеристик учащихся, другие виды работ.

В хорошо подготовленной лекции очень много сходства с музыкальным произведением. В ней соединяются две сферы: логическая и эмоциональная.

В отличие от музыкального произведения, ведущей здесь является логическая- ясность и выстроенность мысли, так как сухое чтение , не отрываясь от конспекта; медленный или слишком быстрый темп; невнятная дикция, сумбурная речь- всё это может резко снизить качество лекции.

Изложение теоретического материала тесно связано с изучением студентами педагогического репертуара ДМШ, а также с работой в секторе педагогической практики.

Эффективной формой практических занятий служит прослушивание учеников сектора практики с последующим подробным обсуждением.

3.4.Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов.

В ходе освоения курса студенты должны владеть не только основным учебным материалом, изложенным преподавателем на уроке, но так же дополнять этот материал самостоятельным изучением рекомендованной педагогом литературы и прослушиванием аудиозаписей.

Цель самостоятельной работы:

- изучение первоисточников и составление конспектов, подготовка методических сообщений – устных рефератов - для приобретения более глубоких теоретических знаний по той или иной проблеме фортепианной педагогики;
- более углубленное изучение некоторых авторских методик и методико-исполнительский анализ авторских сборников;
- практическое освоение хрестоматийного педагогического репертуара с включением произведений композиторов Кабардино-Балкарии;
- теоретическая и практическая подготовка к Государственному междисциплинарному экзамену.

При составлении конспекта первоисточников студенты должны руководствоваться теми задачами, которые ставит перед ними преподаватель. Главная из них заключается в умении вычленить основные мысли автора и кратко их записать.

При подготовке к методическому сообщению учащимся рекомендуется составить план ответа и кратко письменно его изложить. В конце тезисов составляется список литературы по данному вопросу.

При устном выступлении важно следить за свободой речи, грамотностью построения предложений, пользоваться профессиональной лексикой.

При подготовке к зачету или экзамену так же следует учитывать необходимость устного изложения материала, для чего рекомендуется письменно составлять план ответов в виде тезисов.

3.5.Перечень основной учебной литературы.

Основная литература

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Изд.3 – М.:Музыка, 1978.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М.: Сов.комп., 1985.
3. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Л.: Сов.комп., 1989.
4. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Изд.3. Л.: Музыка, 1979.
5. Вопросы фортепианной педагогики. Под ред. В Натансона. Вып. 1-4. М., 1963, 1967, 1971, 1976.
6. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. Сост. И ред. С.Хентова. М.-Л., 1966.

7. Голубовская Н.И. Искусство педализации (о музыкальном исполнительстве). Л.: Музыка, 1985.
8. Калинина Н.П.. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. М.: Музыка, 1974.
9. Коган Г. Работа пианиста. М., 1979.
10. Коган Г. У врат мастерства. М., 1977 .
11. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М., 1966.
12. Кременштейн Б.Л. Педагогика Г.Г Нейгауза. М.: Музыка, 1984.
13. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М.:Музыка, 1971.
14. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1982.
15. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Москва, 1977.
16. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Сост. М.Гурвич, Л.Лукомский. М., 1979.
17. Милич Б.Е. Воспитание пианиста. Киев: Музична Украіна, 1964.
18. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд.5. М.: Музыка, 1988.
19. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М.: Музыка, 1980.
20. Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961.
21. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947.
22. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М.:Сов.комп., 1989.
23. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1968.
24. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969.
25. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Музыка, 1984.
26. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. М. «Академия» 1999.

Школы, сборники, учебно-методические пособия, рекомендуемые в ходе изучения курса

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М.: Сов. Комп.,1985
2. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке. Л.Сов.комп.,1988
3. Барсукова С.А. Азбука игры на фортепиано .Ростов н/Д:Феникс,2003
4. Барсукова С.А. Пьесы, сонатины, вариации и ансамбли. 1-2 классы ДМШ, вып.2. Р н/Д:Феникс,2003
5. Бах И.С. Нотная тетрадь А.М.Бах ,М:Музыка,1985
6. Бах И.С. Маленькие прелюдии и фуги. М.,:Музыка,1985
7. Бах И.С. Инвенции. М.,:Музыка1991
8. Бах И.С. Французские сюиты ,М.,1975
9. Ветлугина Н. Музыкальная азбука М.,:Сов.комп,1976
10. Гнесина Е, Фортепианная азбука М.,:Сов.комп,1976
11. Дебюсси К. Детский уголок. Прага,1971

12. Игнатьев В.,Игнатьева Л. Я музыкантом стать хочу, ч.1,2Л.,:Сов.комп,1929
13. Кончаловская Н. Нотная азбука М.:Малыш,1976
14. Любомудрова Н Хрестоматия педагогического репертуара 1-2 кл., М,:Музыка,1980
15. Ляховицкая С, Баренбойм Л. Сборник фортепианных пьес , этюдов и ансамблей, ч.1,2 Л,:Музыка,1979
16. Мендельсон Ф. Песни без слов М,: Музыка 1975
17. Милич Б. Маленькому пианисту Киев,1985
18. Моцарт В. 6 сонатин Л.: Музыка 1986
19. Моцарт В. Сонаты для фортепиано т.1,2 Л.:Музыка,1983
20. Народная музыка Кабардино-Балкарии. Нальчик, «Эльбрус»,1983
21. Николаев А. Фортепианная игра М.:Музыка,1994
22. Соколова Н. Ребенок за роялем М,:Музыка ,1981
23. Хрестоматия педагогического репертуара. Пьесы, сонатины, вариации и ансамбли 5-7 кл. Р н/Д,:Феникс, 2005
24. Чайковский П. Времена года М,:Музыка,1973
25. Черни К. Этюды для начинающих М,:Музыка,1979
26. Черни К. Школа беглости, ор.299 Польша ,1970
27. Школа фортепианной техники (ред. Натансон) 1-4 классы М,:1963

Дополнительная литература для самостоятельного изучения

1. Алексеев А.Д. Методические указания по организации учебно-воспитательной работы в инструментальных классах ДМШ,ДШИ, М., 1990
2. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство Л.,1974
3. Браудо И. Артикуляция Л.,1973
4. Брянская Ф.Д. Формирование и развитие навыков игры «с листа» в первые годы обучения. Методические материалы М.,1986
5. Булатова Л.Б В творческой мастерской Г.Нейгауза М.,2007
6. В классе А.Б.Гольденвейзера (ред.Благой Д.) М.,1986
7. Вопросы педагогики и исполнительства М.,1961
8. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением М.,1968
9. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М.,1961
10. Карась С. Метод формирования образа- представления в работе над полифоническими произведениями. Методическая разработка М.,1989
11. Ляховицкая С О педагогическом мастерстве Л.,1963
12. Маккинон Игра наизусть Л.,1967
13. Мильштейн Я.И Очерки о Шопене М.,1987.
14. Савшнский С.И. Работа пианиста над техникой Л.,1968
15. Савченко Е.Н. Изучение советского и зарубежного педагогического репертуара музыкальных школ. Методическая разработка М.,1990

16. Смирнова Н.М. Активные формы подготовки пианиста- педагога. Методическое пособие С.,1988
17. Тургенева Э.Ш. Начальный период обучения игре на фортепиано. Методические разработки для преподавателей ДМШ и ДШИ М.,1989
18. Фейгин М. Музыкальный опыт учащихся М.,1969
19. Фортепианная педагогика и исполнительство Сборник статей М.,1978
20. Юрова Т.В. Об особенностях работы над современным репертуаром с учащимися фортепианных классов ДМШ у.м.п М.,1976

Методические разработки преподавателей ПЦК «Фортепиано» ККИ СКГИИ

1. Серебрякова Г.М. «К.Черни и его этюды»,2008
2. Серебрякова Г.М.»Некоторые аспекты работы над педагогическим репертуаром в процессе музыкально- ритмического воспитания ученика»,2009
3. Созаева Д.А. Б.Барток »Микрокосмос», метод. исп. анализ,2008
4. Теуважукова А.А. Дж.Хаупа. «6 пьес для фортепиано, ор.1 метод. исп. анализ»2001
5. Теуважукова А.А С.Прокофьев «Детская музыка», метод. исп. анализ.2003
6. Теуважукова А.А В.Купревич «Фортепианные пьесы», метод. исп анализ сборника
7. Теуважукова А.А «Фортепианная музыка композиторов Латинской Америки в репертуаре ученика «
8. Темирканова И.Б. Рабочая программа по учебной дисциплине«Изучение педагогического репертуара ДМШ»
9. Терушкина Е.Е. Рабочая программа по учебной дисциплине «История исполнительства»
10. Шпильберг Л.С. «О педализации. Функции. Типы. Стилистика. Автореферат,1999

Список аудиоматериалов, рекомендуемых для прослушивания в ходе изучения курса

1. Бах И.С. ХТК, т.II исп. С. Фейнберг винил
2. Бах И.С. Инвенции исп. Г.Гульд CD
3. Бах И.С. Французские сюиты исп. Г.Гульд CD
4. Бах И.С. Английские сюиты исп. Г.Гульд CD
5. Гендель Сюиты для клавира CD
6. Гнесина Е. Открытый урок на тему «Ф.Мендельсон «Песни без слов» винил
7. Дебюсси К. Детский уголок исп.Д.Липатти CD
8. Мендельсон Ф. Песни без слов исп. Л.Баренбойм CD
9. Моцарт В. Сонаты A dur ,К331,B dur, К281 исп. Э.Фишер CD
10. Мясковский Н. Две пьесы из цикла «Причуды»,соч.25 исп. С.Прокофьев винил

11. Прокофьев С. Две пьесы из цикла»Сказки старой бабушки» соч 31 исп. С.Прокофьев винил
12. Прокофьев С. Девять пьес из цикла «Мимолетности «, соч 22 исп. С.Прокофьев винил
13. Рахманинов С. Мелодия E dur ,соч.3 № 3 исп. Гольденвейзер CD
14. Скарлатти Д. Сонаты для фортепиано исп. Р. Кирпатрик CD
15. Чайковский П. Детский альбом исп. М.Плетнев винил
16. Чайковский П. Времена года исп. М.Плетнев CD
17. Чайковский П. Ноктюрны F dur , соч. 10, №1,cis moll,соч 19 №4 исп. Гольденвейзер винил
18. Шопен Ф. Мазурки ор 59 №1-3 a moll,As dur ,fis moll исп. С.Рихтер CD

4. Контроль и оценка результатов освоения учебной дисциплины

В результате аттестации по учебной дисциплине осуществляется комплексная проверка следующих умений и знаний, а также динамика формирования общих компетенций:

Таблица 1.1

Результаты обучения: умения, знания и общие компетенции	**Показатели оценки результата**	**Форма контроля и оценивания** *Заполняется в соответствии с разделом 4 УД*
Уметь:		
У. 1. Читать с листа музыкальные произведения.	Умение грамотно читать с листа музыкальные произведения.	*Практическое занятие.*
У. 2. Использовать технические навыки и приемы, средства исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста.	Владение техническими навыками и приемами, средствами художественной выразительности для грамотной интерпретации и исполнения нотного текста.	*Практическое занятие* *Устный опрос* *Самостоятельная работа*
У. 3. Психо-физиологически владеть собой в процессе репетиционной и концертной работы.	Умение психо-физиологически владеть собой в процессе репетиционной и концертной работы.	*Практическое занятие* *Устный опрос* *Самостоятельная работа*
У. 4. Использовать слуховой контроль для управления процессом исполнения.	Умение использовать слуховой контроль для управления процессом исполнения.	*Устный опрос*
У. 5. Применять теоретические знания в исполнительской деятельности.	Уметь применять теоретические знания в исполнительской деятельности.	*Устный опрос*
У. 6. Пользоваться специальной литературой.	Уметь пользоваться специальной литературой.	*Устный опрос*
У. 7. Согласовывать свои исполнительские намерения и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле.	Уметь согласовывать и договариваться о своих исполнительских намерениях и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле.	*Практическое занятие.* *Устный опрос*
Знать:		
З. 1. Сольный репертуар, включающий произведения основных жанров.	Знать сольный репертуар, включающий произведения зарубежных и отечественных композиторов.	*Практическое занятие* *Устный опрос* *Самостоятельная работа*
З. 2. Художественно-исполнительские возможности инструмента.	Владеть художественно-исполнительскими возможностями инструмента.	*Практическое занятие* *Устный опрос*

З. 3. Основные этапы истории и развития теории исполнительства на данном инструменте.	Знать основные этапы истории и развития теории исполнительства на данном инструменте.	*Практическое занятие. Устный опрос.*
З. 4. Закономерности развития выразительных и технических возможностей инструмента.	Знать закономерности развития выразительных и технических возможностей инструмента.	*Практическое занятие. Устный опрос.*
З. 5. Профессиональную терминологию.	Знать и владеть профессиональной терминологией.	*Устный опрос.*