

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДОНЕЦКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ С. С. ПРОКОФЬЕВА»

Кафедра специального фортепиано



УТВЕРЖДАЮ
проректор по учебно-методической работе
Ю. В. Ляшенко
» август 2022 г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА
дисциплины
«МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ
НА СПЕЦИАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ»

Направление подготовки:	53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство
Профиль	Фортепиано
Образовательная программа:	бакалавриат
Форма обучения:	очная, заочная

Донецк 2022

Рабочая программа дисциплины «Методика преподавания игры на специальном инструменте» разработана в соответствии с требованиями Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 августа 2017 г. № 730 (с изменениями и дополнениями от 26.11.2020 г., 08.02.2021 г.), зарегистрированного в Министерстве юстиции Российской Федерации 26.08.2017 г., регистрационный № 47895.

Разработчик:
 профессор
 кафедры специального фортепиано

 Н. Ю. Чеснокова

Программа дисциплины рассмотрена и утверждена на заседании кафедры
 специального фортепиано

Протокол № «1» от «31» августа 2022 г.
 Заведующий кафедрой

 В. Г. Семькин

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета высшего образования
 «31» августа 2022 г.

 Л. В. Кнышева

Рабочая программа рассмотрена и переутверждена без изменений:

№ п/п	Учебный год	Протокол заседания кафедры №__ от__	Заведующий кафедрой (подпись)	Проректор по учебно-методической работе (подпись)
1		№__ от__		
2		№__ от__		
3		№__ от__		
4		№__ от__		
5		№__ от__		

Содержание

1. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ	4
1.1. Цель дисциплины	4
1.2. Задачи освоения дисциплины	4
2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ООП	4
3. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ	4
4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ	6
5. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	6
6. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ	25
6.1. Перечень учебной литературы, необходимой для освоения дисциплины	25
6.2. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине	25
7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА	25
8. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ	26
8.1. Методические рекомендации преподавателям	26
8.2. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы обучающихся	26

1. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ДИСЦИПЛИНЫ

1.1. Цель дисциплины

Воспитание высококвалифицированных музыкантов, владеющих современными методами музыкального воспитания и современными методиками преподавания на музыкальном инструменте и практическими навыками обучения игре на инструменте в объеме, необходимом для дальнейшей самостоятельной работы в качестве преподавателей в учреждениях среднего профессионального образования и дополнительного образования детей - детских школах искусств, музыкальных школах.

1.2. Задачи освоения дисциплины

- изучение методов развития музыкальных способностей обучающихся (музыкального слуха, чувства ритма, внимания, памяти);
- овладение ими видами техники игры на инструменте; освоение репертуара, традиционно используемого в работе с учащимися ДМШ и музыкальных колледжей;
- изучение методики проведения урока и подготовки обучающегося к концертному выступлению;
- обобщение и осмысление опыта выдающихся музыкантов-педагогов.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ООП

Б1.О.15 «Методика преподавания игры на специальном инструменте» относится к дисциплинам обязательной (базовой) части блока 1 «Дисциплины (модули)» учебного плана направления подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство, профиля Фортепиано.

3. ПЛАНИРУЕМЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ОБУЧЕНИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ

Процесс изучения дисциплины «Методика преподавания игры на специальном инструменте» направлен на формирование следующих компетенций:

Код компетенции	Содержание компетенции	Результаты обучения (ИДК)
УК–1	Способен осуществлять поиск, критический анализ и синтез информации, применять системный подход для решения поставленных задач	Знать: – основные источники для поиска необходимой информации; – основные методы критического анализа; – основные принципы системного подхода к решению поставленных задач.
		Уметь: – формулировать цели поиска и анализа информации; – выбирать источники информации; – представлять информацию как систему, состоящую из совокупности элементов.
		Владеть: – способностью определять перспективы развития системы, её элементов, давать оценку ее современного состояния и перспектив развития.
УК–2	Способен определять круг задач в рамках поставленной цели и выбирать оптимальные способы их решения, исходя	Знать: – основные принципы планирования в сфере профессиональной деятельности; – основные методы решения поставленных задач;

	из действующих правовых норм, имеющихся ресурсов и ограничений	<p>– методику поиска учебно-методических источников, регламентирующих решение поставленной задачи.</p> <p><i>Уметь:</i></p> <p>– прогнозировать проблемные ситуации и риски в преподавательской деятельности;</p> <p>– выявлять ресурсы, необходимые для решения поставленной задачи с учетом имеющихся ограничений.</p> <p><i>Владеть:</i></p> <p>– навыками постановки задач и определения перспектив профессиональной деятельности;</p> <p>– методами планирования поэтапного продвижения к намеченной цели;</p> <p>– навыками формирования алгоритма решения поставленных задач.</p>
УК-3	Способен осуществлять социальное взаимодействие и реализовывать свою роль в команде	<p><i>Знать:</i></p> <p>– основные принципы и условия эффективной работы в команде для достижения поставленной цели;</p> <p>– модели поведения в команде и условия формирования эффективных межличностных взаимоотношений;</p> <p>– методики выявления собственной роли в команде, в социуме.</p> <p><i>Уметь:</i></p> <p>– устанавливать контакты в процессе межличностного взаимодействия;</p> <p>– выбирать стратегию поведения в команде в зависимости от условий.</p> <p><i>Владеть:</i></p> <p>– методикой выявления целей и функций команды;</p> <p>– навыками анализа команды как системы, определения ролей членов команды</p>
ОПК-3	Способен планировать образовательный процесс, разрабатывать методические материалы, анализировать различные системы и методы в области музыкальной педагогики, выбирая эффективные пути для решения поставленных педагогических задач	<p><i>Знать:</i></p> <p>– различные системы и методы музыкальной педагогики;</p> <p>– принципы разработки методических материалов</p> <p><i>Уметь:</i></p> <p>– реализовывать образовательный процесс в различных типах образовательных учреждений;</p> <p>– находить эффективные пути для решения педагогических задач</p> <p><i>Владеть:</i></p> <p>– системой знаний о сфере музыкального образования, о сущности музыкально-педагогического процесса и способах построения творческого взаимодействия педагога и ученика.</p>
ПКО-4	Способен проводить учебные занятия по профессиональным дисциплинам (модулям) образовательных программ среднего профессионального и дополнительного профессионального образования по направлениям	<p><i>Знать:</i></p> <p>– лучшие отечественные и зарубежные методики обучения игре на музыкальном инструменте;</p> <p>– основные принципы отечественной и зарубежной педагогики;</p> <p>– различные методы и приемы преподавания;</p> <p>– методическую литературу по профилю.</p> <p><i>Уметь:</i></p>

	подготовки инструментального исполнительства осуществлять результатов дисциплин процессе аттестации	музыкально-инструментального и оценку освоения (модулей) промежуточной	– развивать у обучающихся творческие способности, самостоятельность, инициативу;
			– использовать наиболее эффективные методы, формы и средства обучения;
			– планировать учебный процесс, составлять учебные программы.
			<i>Владеть:</i>
			– навыками общения с обучающимися разного возраста;
			– методикой преподавания профессиональных дисциплин в учреждениях среднего профессионального образования и учреждениях дополнительного образования детей;
			– навыками воспитательной работы с обучающимися.

4. ОБЪЕМ ДИСЦИПЛИНЫ И ВИДЫ УЧЕБНОЙ РАБОТЫ

Очная форма обучения

Вид учебной работы	Семестры		Всего
	3	4	
Лекции	17	17	34
Практическая работа	17	17	34
Самостоятельная работа	38	74	112
Итого:	72	108	180
Кредиты	2	3	5
Вид промежуточной аттестации	Зач.	Экз.	

Заочная форма обучения

Вид учебной работы	Семестры			Всего
	3	4	5	
Лекции	4	4	4	12
Практическая работа	-	4	4	8
Самостоятельная работа	32	64	64	160
Итого:	36	72	72	180
Кредиты	1	2	2	5
Вид промежуточной аттестации		Зач.	Экз.	

5. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Содержание разделов дисциплины и распределение трудоемкости по видам занятий

Тематический план

Очная форма обучения

№ п/п	Наименование раздела дисциплины	Лекц.	Практ. занятия	Самост. раб. ст.	Всего час.
1.	Вводная лекция. Предмет и задачи курса методики	2	2	-	4

2.	Общепедагогические основы фортепианного обучения и воспитания. Музыкальные способности. Их выявление и развитие в фортепианном классе	2	2	6	10
3.	Психологические аспекты музыкального воспитания (возрастная психология)	2	2	7	11
4.	Как начинать учить. (Основные периоды начального этапа фортепианной подготовки)	2	2	6	10
5.	Формирование пианистических навыков у начинающих	4	4	6	14
6.	Вопросы изучения нотной грамоты и чтения нот с листа	2	2	7	11
7.	Подготовка, содержание и организация урока	4	4	6	14
8.	Об индивидуальном подходе к ученику	2	2	10	14
9.	Основные этапы и способы работы над музыкальным произведением	2	2	10	14
10.	Выразительные средства музыкального исполнения. Работа над звуком, кантиленой	4	4	10	18
11.	Работа над полифонией	2	2	12	16
12.	Работа над произведениями крупной формы. Вопросы аппликатуры	2	2	10	14
13.	Работа над пианистической техникой	2	2	12	16
14.	Психологические аспекты подготовки к эстраднему выступлению	2	2	10	14
	Всего:	34	34	112	180

Заочная форма обучения

№ п/п	Наименование раздела дисциплины	Лекц.	Практ. занятия	Самост. раб. ст.	Всего час.
1.	Вводная лекция. Предмет и задачи курса методики	0,5	-	-	0,5
2.	Общепедагогические основы фортепианного обучения и воспитания. Музыкальные способности. Их выявление и развитие в фортепианном классе	0,5	-	8	8,5
3.	Психологические аспекты музыкального воспитания (возрастная психология)	1	-	8	9
4.	Как начинать учить. (Основные периоды начального этапа фортепианной подготовки)	1	-	8	9
5.	Формирование пианистических навыков у начинающих	1	-	8	9
6.	Вопросы изучения нотной грамоты и чтения нот с листа	1	-	16	17
7.	Подготовка, содержание и организация урока	0,5	1	16	17,5

8.	Об индивидуальном подходе к ученику	0,5	1	-	1,5
9.	Основные этапы и способы работы над музыкальным произведением	1	1	16	18
10.	Выразительные средства музыкального исполнения. Работа над звуком, кантиленой	1	1	16	18
11.	Работа над полифонией	1	1	16	18
12.	Работа над произведениями крупной формы. Вопросы аппликатуры	1	1	16	18
13.	Работа над пианистической техникой	1	1	16	18
14.	Психологические аспекты подготовки к эстраднему выступлению	1	1	16	18
	Всего:	12	8	160	180

Содержание лекционных занятий

I. Вводная лекция

1. Предмет и задачи курса методики.
2. О роли музыкальной педагогики в жизни общества.

1. Методика: а) как практическая дисциплина (Римский-Корсаков); б) как теоретическая основа музыкальной /фортепианной/ педагогики, обобщающая практику исполнительства и достижения музыкантов-педагогов прошлого. Определение метода Б. Яворским. Комплексный характер методики, привлекающей для решения задач музыкального воспитания и обучения достижения в области общей педагогики, психологии, физиологии, социологии, философии, эстетики. Значение исполнительства как высшей ступени педагогики для формирования методических установок. Значение методики для практической деятельности педагога-музыканта: «Нет ничего практичнее хорошей теории» /Н. Бор/.

Следствия недооценки методики как основы практической деятельности. Следствия переоценки, слепой веры в могущество методики. Назначение методики как раздела педагогической теории – поднять уровень массовой фортепианной педагогики, музыкальной культуры общества.

Предмет курса методики:

- 1) знакомство с опытом поколений, накопленным в области музыкального воспитания и обучения;
- 2) освоение всего нового, передового, что есть в современной фортепианной педагогике;
- 3) познание специальных закономерностей, способов передачи знаний, путей формирования навыков и умений.

Задачи курса: заложить теоретическую базу для практической деятельности музыканта в качестве педагога-пианиста; вооружить системой знаний и умений, отражающей общие закономерности воспитания и обучения музыканта; пробудить психологические свойства личности, необходимые для музыкально-педагогической деятельности.

2. Универсальный характер педагогики как социальной категории. Содержание любой педагогической деятельности – усвоение и передача опыта общественной культуры. Значение педагогики в жизни общества (А. Луначарский). Роль музыкальной педагогики в становлении человеческой личности. Роль музыки в эмоциональном и интеллектуальном развитии человека, в формировании общих и творческих способностей

(В. Сухомлинский, Е. Фейнберг, Г. Суворов). Общекультурное значение музыкального воспитания.

Соотношение общего и профессионального музыкального образования (Нейгауз, Гёте). Издержки дисбаланса. Значение начального этапа музыкального обучения (А. Корто). Значение традиций для создания индивидуальных методик обучения. Разнообразие, богатство индивидуальных методик – благо для музыкальной педагогики. Каждый педагог сам должен творить свою методику. Соотношение нового и старого, традиций и новаторства (Н. Акимов, Л. Николаев). Значение инициативы, эксперимента в эволюции фортепианной педагогики (Я. Корчак). Влияние меняющихся социальных и культурных условий, художественных идеалов, достижений науки на изменения в структуре музыкального образования и методы обучения.

II.1. Общепедагогические основы музыкального воспитания и обучения

Педагогика как универсальная категория, пронизывающая все сферы деятельности человека. Единство основ и принципов, закономерностей передачи знаний, умений и навыков во всех областях обучения. Знание их вооружает учителя музыки ориентирами в сложной педагогической действительности, не позволяет погрязнуть в решении частных задач, углубляет профессиональный подход к частным проблемам и способствует повышению педагогического мастерства.

Основная цель воспитания – пробуждение человеческого в человеке. Преимущество музыкального воспитания в достижении этой цели. Но: человек = творец, художник. Вне творчества нет разумной жизни. Поэтому главная задача воспитания – пробуждение творца, выявление и развитие творческих способностей.

Цель обучения: как можно скорее стать ненужным ученику; развивая самостоятельность на основе выявления творческого начала, способствовать формированию умения учиться самому /педагогика Г. Нейгауза, Ф. Листа, А. и Н. Рубинштейнов/.

Соотношение метода и частных методик. Определение метода Б. Яворским. В основе всех эффективных методов:

- а) демократичность, доступность; неспособных людей нет;
- б) народная музыка как родной музыкальный язык; понимание того, что небрежение народным искусством ведёт ко многим искажениям в общественной жизни; все страны высокой музыкальной культуры стоят на культе народной музыки.

Основные принципы воспитания:

1. гармоничное сочетание всеобщего и профессионального музыкального образования;
2. гармоничное соотношение традиций и новаторства;
3. индивидуальный подход;
4. гармоничное соотношение интеллектуального и эмоционального начал;
5. опережающее развитие способностей: «ученик – не сосуд, который нужно наполнить знаниями, а светильник, который надо зажечь».

Основные принципы обучения /дидактические принципы/:

1. доступность объяснения;
2. наглядность;
3. последовательность;
4. систематичность;
5. опора на сознательное усвоение знаний, которые даются не для пересказа, а для руководства в деятельности;
6. воспитывающий и развивающий характер обучения;
7. проблемный характер обучения, формирующий активное отношение, интерес к занятиям.

2. Музыкальные способности. Их выявление и развитие в фортепианном классе

Определение понятия «способность» (по Б.М. Теплову). Способности и задатки. Способности, необходимые для пианиста: общие /восприятие, память, внимание, воображение, трудолюбие, умение учиться самостоятельно и т.д./ и специальные /музыкальные, пианистические, психологические/. Возможность их развития. /«Немузыкальных людей нет»/. Проблема «псевдовундеркинда».

Определение способностей. Методы: тестирование, пробные уроки, индивидуальный опрос, коллективное музицирование. Способы: пение, повторение прослушанных мелодий; воспроизведение ритма знакомых мелодий и прослушанной незнакомой мелодии, определение активности метроритмического чувства с помощью движения под музыку. Проверка эмоциональной реакции на музыку разного характера.

Условность в определении музыкальных способностей. Позиция Римского-Корсакова в этом вопросе. Соотношение знаний, умений и навыков. Способность и одарённость, талант.

Ритм как природой данное чувство развиваться раньше других способностей. Связь с ритмом слова, стиха, движения. Роль ритма в организации временного пространства музыки. Работа над стабильностью метроритмической пульсации, «движущей» течение музыки.

Разновидности музыкального слуха: абсолютный – относительный, звуковысотный – мелодический и гармонический, «внутренний», ладовый, тембровый, динамический. Музыкальный слух как интонационно чуткий слух. Активизация слуха звуковысотного с помощью пения, сольфеджирования, подбора, транспонирования, чтения с листа, игры в ансамбле, аккомпанемента, импровизации, работы с нотами без инструмента.

Роль памяти в процессе исполнения. Виды памяти; комплексность их проявления при разучивании и эстрадном исполнении произведения. Способы развития видов памяти для быстрого, точного и прочного запоминания на основе произвольного и непроизвольного внимания при активном слуховом контроле.

Пианистические /моторно-двигательные/ способности – это не только координация, беглость, точность, лёгкость, пластика движений, но воспитание потребности к исполнительскому самовыражению, к яркому раскрытию своих художественных замыслов. Учёт индивидуальных физиологических особенностей.

Роль творческого воображения в исполнительском процессе. Пути формирования творческого отношения к работе, к исполнению музыкального произведения.

Музыкальность как способность «с чувством проинтонировать мысль» /Н.Перельман/; требует пробуждения эмоциональной реакции на музыкальный образ и восприятие смысловой стороны его содержания. Этому способствуют: высокохудожественный репертуар, умение педагога ярко раскрыть содержание музыкального произведения с помощью образных ассоциаций; активизация звукового воображения ученика; знакомство с лучшими образцами интерпретаций в концертах и звукозаписи; разъяснение роли разных средств исполнительской и композиторской выразительности в формировании художественного образа; яркий педагогический показ. Музыкальность как понятие качественное, а не количественное. Учёт индивидуальных особенностей, характера способностей.

III. Психологические аспекты музыкального воспитания (возрастная психология)

Чтобы понять, чему нужно учить ребёнка и как можно его научить, надо иметь представление о психологических особенностях учеников разных возрастных категорий. Какие знания, умения, способности, в какой момент и в какой форме надо сообщать и развивать, что по силам – физическим и духовным – ребёнку, определяют возрастные возможности внимания, особенности мышления, воображения, восприятия, памяти,

физической и эмоциональной жизни. Их качественное, а не количественное отличие от тех же свойств у взрослых. Природа эстетического чувства; факторы, движущие инстинктом деятельности в разные периоды.

В соответствии с психологическими особенностями, свойственными разным возрастам, принято деление развития ребёнка на несколько периодов.

Характеристика периодов, попадающих в сферу музыкального обучения

I период – от 6 до 8 лет: «период фантазии».

II период – от 8 до 12 лет: «период конкретного мышления».

III период – от 12 до 15 лет: «период абстрактного мышления».

Условность деления; неравномерность, неодновременность духовного и физического развития. Помнить: школа держится на «средняке». ДМШ – не профессиональные учебные заведения.

I период. Особенности фантазии как самого эффективного двигателя жизни. Чувственный характер восприятия. Деятельный характер воображения, реализуемого в игре, особенно коллективной. Подражание как школа жизни, и его значение для инструментального обучения. Лёгкая возбудимость внимания, но непродолжительность его концентрации – 5-10 минут (15 минут – показатель незаурядных общих способностей). Устойчивость внимания к тому, что интересует. Неустойчивость памяти в сравнении с предшествующим периодом. Неустойчивость воли, зависящей от настроения. Лёгкая внушаемость – для достижения ближайших целей. Благоприятное время для начала музыкального воспитания.

Физические характеристики: замедление темпов роста, частые болезни; окостенение хрящевых прокладок в суставах пальцев лишь к 11-12 годам.

Особенности эмоциональной жизни детей: необходимо считаться с «холодом» детской природы /В. Листова/. «Взрослые» эмоции – «закрытая книга» для них, так как эмоциональное напряжение «взрослого» искусства – это эмоциональный срыв для ребёнка. Беречь наивную детскую гармонию с миром, добиваться грамотного, корректного, объективно-уравновешенного исполнения.

Особенности эстетического восприятия. Ощущение красоты во всём, где есть упорядоченность, симметрия, замкнутые формы, мотивная повторность, квадратность. Основной вид музыкального проявления – одноголосное коллективное пение. Ладовые возможности: пентатоника, позже диатоника. М.2 «выпрямляет». Диапазон детского певческого голоса – Ч.4, Ч.5. /у «средняка»/. Легче воспринимается чётный размер. «Выпрямление» ритма при синкопе, пунктире. Охват 8-тактового периода. В мелодии без слов для него мало смысла, поэтому – подтекстовка. Значение программной музыки в этот период обучения.

Специфика работы в этот период с одарёнными детьми. Различие между вундеркиндом и псевдовундеркиндом. Три схемы развития музыкально одарённых детей. Педагогические возможности исправления дефектов развития. Особенности проведения занятий с одарёнными учениками, планирование работы.

II период. Изменения, происходящие в духовной жизни: более реальный характер восприятия; развитие наблюдательности; конкретность, аналитичность мышления. Укрепление памяти /исключение -11-тилетний возраст: провалы памяти/. Инстинкт деятельности служит теперь не фантазии, а достижению реальных целей. Усиление интереса к результатам деятельности, поэтому легче побудить доводить до конца начатое дело. Хорошо запоминает с помощью концентрации внимания /более продолжительной/, многократное повторение менее эффективно. Усиливается коллективный инстинкт на основе соревновательности: любят демонстрировать ловкость, силу, работоспособность, повышенную выдержку, точность движений, волевые качества. Очень благоприятный период для начала инструментального обучения – 8 лет, после двух лет общемузыкального воспитания. 11-12 лет – лучшее время для профессиональной работы над пианистическим аппаратом, «механикой» игры, которая вызывает большой интерес.

Физическое развитие в этот период более спокойное, пропорциональное; замедление темпов роста.

Эмоциональное пробуждение к 11-12 годам у девочек /у мальчиков – позже/. В основе эстетического восприятия – интерес к деталям, к тому, как «сделано» музыкальное произведение, к охвату формы. Преувеличение выразительности исполнения у девочек. Стабилизация ритмического чувства. Формирование гармонического слышания.

III период – критический. Бурное физическое и духовное развитие нередко утомляют ученика. Порой необычайное обострение всей духовной жизни. Неравномерность развития всех способностей. Усиление произвольного внимания, логического мышления приближающегося по своим качествам к взрослому. Склонность к фантазии получает выражение в эстетическом интересе. Оригинальные умозаключения и обобщения в художественном плане, яркие проявления индивидуальности. Память и внимание периодически ослабевают, а чувства становятся более постоянными и глубокими.

В связи с бурным физическим ростом нередко приходится заново «ставить» руки, вносить изменения в посадку. Исключительно продуктивный период для работы над техникой, для профессиональной ориентации ученика: посещение концертов, чтение специальной литературы. При благоприятных условиях – огромный духовный и профессиональный рост.

IV. Как начинать учить (основные периоды этапа фортепианной подготовки)

Начинать учить – самое ответственное и сложное дело. От начала зависит всё дальнейшее музыкальное развитие ученика, его судьба в мире музыки. Поэтому для обучения начинающих нужны педагоги с высочайшим уровнем профессиональной подготовки.

Основной принцип начального обучения: «чтобы учиться было радостно, трепетно, победно». Вся тяжесть подготовительной аналитической работы должна лежать на плечах учителя, ученику надо оставить радость общения с музыкой.

Как не надо начинать учить? Пример М.Цветаевой.

Как надо начинать учить? «Комплекс вундеркинда» Моцарта.

Задачи начального этапа:

-пробудить интерес к музыке, развить способность её восприятия и понимание через развитие слуха и образного воображения, элементарных творческих способностей; знакомство с основными смыслами музыкального языка и элементами музыкальной речи;

-формирование умения свободно ориентироваться на клавиатуре;

развитие элементарных способностей воплощения музыки на фортепиано, освоение основных пианистических приёмов;

-изучение нотной грамоты; обучение чтению нот с листа, общению с музыкальным произведением.

Этим трём задачам соответствует деление первоначального этапа обучения на три периода:

I /период «доинструментальный» /условно/ подготовки, когда в центре внимания не инструмент, не ноты, а музыка;

II /инструментальный или донотный период, когда в центре внимания организация игровых движений, освоение клавиатурного пространства;

III /нотный период, обучение чтению нотного текста музыкального произведения.

I период. Содержание работы в этот период: слушание музыки, исполняемой педагогом, доступной для восприятия и понимания ученика; демонстрация возможностей музыки выражать, изображать, подражать; разучивание детских песен; беседы о характере, жанре исполняемых произведений и разучиваемых песен, о средствах музыкальной выразительности; выявление интересов, склонностей, вкусов, типа темперамента и музыкальных данных ученика. Первичный анализ, как «сделана» музыка.

Знакомство с устройством фортепиано, с названием звуков-клавиш; понятия «выше-ниже» на фортепиано.

Формирование ощущения тоники как основы развития ладового чувства. Ритмические упражнения. Подбор по слуху – на первых порах с помощью учителя. Транспонирование - по слуху и по «логике». Сложности: небольшой диапазон детского голоса, неумение управлять им; при невосприятии полутона лучше начинать с пентатонических мелодий. Введение аккомпанемента на «гудящей» квинте или при помощи I – IV – V ступеней. Игра в унисон /для лучшей ориентации на клавиатуре/.

Первичная установка относительно поведения руки на клавиатуре: собранная кисть, пружинящее запястье, близкое к клавиатуре. Подбор вторым или третьим пальцем с ощущением «раздавить вишню» на клавише. Если при подборе мелодий ученик стремится играть *legato*, не препятствуем этому, миримся временно с двигательными недостатками, чтобы не разрушить целостное восприятие мелодической линии.

Творческое оперирование звуками, ритмами /переритмизация мелодий, сочинение на тексты стихов своих песенок с обозначением *finalis`a*, «путешествие» по октавам и т.д./

Временные рамки «доинструментального» периода – 3-4 месяца, в зависимости от уровня музыкального развития, способностей ученика. Главное – не спешить, заложить прочные основы музыкальности, что в перспективе обучения проявится в более быстром и лёгком движении вперёд.

V. Формирование пианистических навыков у начинающих

Организация игровых движений маленького пианиста, освоение основных пианистических приёмов, развитие способности воплощения характера музыкального произведения – задача второго, доинструментального периода начальной фортепианной подготовки.

Основные установки:

- ученик многое берёт с показа, «обезьянничает», поэтому пианистические навыки наиболее формируемы подражанием;

- начальное должно быть элементарно прочно, поэтому нельзя спешить с закреплением первоначальных навыков; в учебных пособиях, фортепианных школах обозначены лишь вехи процесса обучения, поэтому необходимо привлекать разнообразные сборники в дополнение к базовому;

- рука ученика растёт, изменяется, поэтому нельзя «ставить» её раз и навсегда; отработку пианистического приёма лучше начинать с левой руки /у правшей/;

- поскольку развитию двигательной сферы в значительной степени способствует развитие слуха, продолжать решать на более высоком уровне задачи первого «доинструментального» периода; слуховой контроль, настройка слухового внимания совершенствует пианистический приём, так что по жесту, с каким ученик несёт руку к инструменту, можно определить, слышит ли он звук в воображении, несёт ли его «в руке», на кончике пальца. Учить слушать звук, т.е., следить за жизнью угасающего звучания, «слышать струну».

В центре внимания – связь движения с музыкальным образом, характером звучания и проблема двигательной свободы. Понятие «красивого» музыкального звука и организованной, управляемой свободы игрового аппарата должны стать нераздельными в сознании ученика.

К разрешению задач второго периода приступаем тогда, когда разрешены проблемы первого: сформированы внутренние слуховые представления, свободная ориентация на клавиатуре. Начинать с установки крупных частей игрового аппарата. Полезны подготовительные упражнения без фортепиано. Представление о пальцах – подпорках всей руки. Ощущение дна клавиши. Запястье и предплечье как инициаторы движения руки. Причины зажатости.

При подборе песенок в «доинструментальный» период не боимся попыток, пусть неумелых, игры *legato*, чтобы не разрушить целостного восприятия мелодической линии.

Но к отработке пианистических приёмов лучше приступать с *non legato*. В основе выполнения приёма – момент дыхания, активного движения запястья и собранная кисть. Ощущение в конце пальца – «раздавить вишню». Отработка приёма на упражнениях и на уже знакомом игровом материале. Первый аппликатурный принцип – пятипальцевая последовательность. Понятие положительного и отрицательного *non legato*. Основные способы контакта с клавиатурой. Творческая разработка тренировочного материала.

Staccato как укороченный приём *non legato*, при более экономном рессорном движении. Лучше начинать его освоение с отрицательного приёма.

Legato связано с умением «петь на фортепиано» и стоит в центре фортепианной фактуры. Более сложно по выполнению, но в основе приёма – момент дыхания, как и в *non legato*: объединяющее несколько звуков движение предплечья-запястья. «Бездыханная» игра – смерть музыки. Связь музыкального дыхания с пением, фразировкой, пластикой, динамикой, агогикой, артикуляцией. Формирование умения управлять мышечным напряжением. Типичные недостатки при выполнении приёма. Пути устранения погрешностей.

Работа над *legato* способствует формированию музыкального, т.е., интонационно-чуткого слуха, осмысленно-выразительного и эмоционального исполнения.

VI. Вопросы изучения нотной грамоты и чтение с листа

Умение читать с листа – основа музыкальной грамотности. Базовые навыки ученик получает в третий, так называемый «нотный» период обучения, на основе синтеза слуховых, двигательных и зрительных представлений, т.е., после того, как научится играть по слуху, сможет свободно ориентироваться на клавиатуре и освоит элементарные приёмы игры. Значение накопленного слухового опыта. Цель: формирование комплекса «вижу – слышу – играю».

Основные принципы:

- «разделяй и властвуй». Поэтапная отработка трёх пластов нотной записи: 1) метро-ритма; 2) звуковысотного компонента; 3) авторских исполнительских указаний;

- процесс нельзя форсировать, но сделать его нетрудным и увлекательным. Всё должно попасть в область творческой разработки (игровая форма, элементарное сочинительство с последующей записью, и т.д.) и выразительности;

- исключение (при изучении звуковысотной записи) ненужной речевой моторики.

Существующие методики обучения нотной грамоте /К.Орф, М.Лонг, Б.Барток, одиннадцатилинейная система и т.д./. Привлечение зрительно-пространственных ассоциаций для охвата звуковысотного мелодического контура.

Этапы обучения игре по нотам:

1) чтение метроритмической стороны произведения /система К.Орфа, венгерская ритмизация, «французский счёт»/;

2) игра без знания нот, по направлению движения, на основе пятипальцевой аппликатурной позиции;

3) знакомство с нотами, закреплённое в переписывании исполняемого материала и записи подобранных или сочинённых мелодий;

4) освоение способов фиксации смысла и характера произведения с помощью авторских исполнительских указаний.

Умение читать с листа отличается от навыков разбора нотного текста, хотя и базируется на них. Комплекс необходимых навыков и умений: 1)предварительный анализ текста, чтение его глазами; 2)целостный охват и мгновенное запоминание небольших смысловых структур; 3)автоматизм в подборе аппликатуры; 4)умение играть, не глядя на клавиатуру; 5)навык «смотреть вперёд» и предвосхищать, на основе исполнительского опыта, дальнейшее развитие музыкальной мысли.

Для педагога важно выявить причину, тормозящую развитие у ученика навыка чтения с листа и предложить соответствующие способы работы для устранения недостатков.

Значение для развития умения читать с листа игры в ансамбле, аккомпанемента и переписывания нот. Подбор последовательной серии текстов для освоения различных типов фактуры.

VII. Подготовка, содержание и организация урока

Урок должен быть подготовлен: 1) в психологическом плане /вопросы воспитания/; 2) в конкретном плане (вопросы обучения).

1) Психологическая настройка. «Обучение музыке – общекультурное дело...» /Г.Нейгауз/. «Плохие ученики определяют достоинства метода хороших учителей...» /А.Корто/. «Осторожно – дети!» /В.В.Листова/. Смотреть на каждого ученика как на будущего Шостаковича; быть гибким, работать с большими допусками.

Знать основные положения психологии обучения: а) неспособных детей нет; способности развиваются в процессе обучения;

б) первые впечатления о каком-либо предмете или явлении – самые сильные и прочные. Поэтому не спешить с закреплением первоначальных навыков; элементарное должно быть элементарно прочно;

в) в способности должны быть задействованы через творческое претворение /эмоциональный компонент/. Интерес пропадает, когда слишком легко или слишком сложно;

г) что приобретается самим учеником, до чего он доходит своим умом, то запоминается прочнее /проблемный характер обучения/.

2) Выработка целей и задач /в зависимости от индивидуальности ученика, его возрастных возможностей/ ближайшего урока и на перспективу. Изучение педагогического репертуара; подбор программ; исполнительское овладение произведениями; изучение редакций, прослушивание грамзаписей; анализ ученических недостатков и проведённых уроков; знакомство с новинками методической литературы; посещение занятий коллег.

Планирование содержания работы на уроке исходя из решения ближайших задач и достижения отдалённых целей /профориентация/. Для поддержания активности, интереса ученика – смена видов работы расчленение урока. Виды работы на уроке: проверка домашнего задания и работа над произведением, с рекомендациями по самостоятельной работе; знакомство с новыми произведениями /проигрывание педагогом, разбор/; читка с листа; игра в ансамбле; повторение ранее разученных пьес /накопление репертуара/.

Содержание работы: знакомство с игровыми навыками; слушание музыки, расширение музыкального кругозора; знакомство с новыми теоретическими понятиями и сведениями из истории музыки; задания на развитие различных видов слуха. Основные методы воздействия: показ на инструменте, словесные пояснения, наведение.

Типы урока: индивидуальный, групповой, внеклассный, открытый (мастер-класс).

Виды индивидуального урока: комплексный, тематический, урок музицирования, урок совершенствования технического мастерства, репетиционный, урок накопления репертуара, контрольный урок.

Девять заповедей пианиста-педагога

/советы А.Корто по организации и проведению урока/

1. Постоянно следить за верной посадкой.
2. Не прерывать исполнения ученика, дослушивать до конца.
3. Приучать ученика самого указывать на недостатки исполнения; спрашивать его мнение об исполнении товарищей; развивать способность суждения.

4. Делая замечания, не касаться второстепенных деталей, а широко определять задачи исполнения, идти от общего к частному, чтобы не ограничивать инициативу ученика /позволить ему самому учиться/.

5. Быть терпеливым к исправлению ошибок, анализировать, разъяснять их причину, вместе искать пути их устранения.

6. Не утомлять слишком многочисленными указаниями. Образные формулировки более ценны.

7. В дневнике указывать не только то, что нужно сделать, но и как – способы работы над трудными местами. Начинаящим давать упражнения на дом нельзя, разучивать их только на уроке.

8. Этюды и упражнения на уроке спрашивать после пьес, чтобы техническая работа выглядела вспомогательной, а художественная – главной.

9. Различать, что больше – порицание или одобрение – стимулирует активность ученика в занятиях.

VIII. Об индивидуальном подходе к ученику

Индивидуальный подход к ученику как основа решения триединой задачи - пробуждения любви к музыке, воспитания её понимания, формирования умения передавать её сокровенную суть. Пренебрежение им ведёт к самым грубым, болезненным как для индивидуума, так и для общества ошибкам. Главная установка: педагог обязан приспособляться к ученику, а не наоборот. /Оправданная форма приспособления ученика к педагогу – копирование на стадии ученичества/. Уметь подметить ростки индивидуальности даже в малыше и всю работу подчинять её культивированию.

Индивидуальный подход предполагает:

- 1) учет возрастных – психологических и физиологических – особенностей ученика;
- 2) учёт уровня развития /общего и музыкального/ ученика;
- 3) учёт уровня пианистической подготовки;
- 4) учёт характера общих способностей, специфики музыкальных данных;
- 5) учёт психологического типа личности.

В чём и как реализуются эти подходы?

1) – в ориентации на особенности восприятия, внимания, мышления, памяти в разные возрастные периоды; в организации урока, режима труда, планировании учебного процесса;

2), 3), 4) – в подборе репертуара; в характере показа; в критериях оценки;

5) – в выборе методов воздействия; в построении урока; в подборе репертуару; в определении режима труда. Но: не развивать ученика односторонне, эксплуатируя его сильные стороны, а в пределах возможностей расширять область доступного, осторожно и постепенно способствовать развитию и укреплению недостающих качеств.

Принципы составления индивидуальных планов, экзаменационных и концертных программ

Индивидуальный план отражает прошлое и будущее ученика. В нём фиксируются индивидуальные особенности, возможности ученика и перспективы его развития. Его содержание составляют: характеристика ученика; изучаемый репертуар /по полугодиям/; программы и результаты выступлений на концертах, зачётах, экзаменах, с оценкой выступлений; календарный график посещения занятий.

Значение умело подобранного репертуара для успешного роста ученика, формирования его музыкального мышления и эстетического вкуса. Б.Яворский: «Репертуар организует и образует личность ученика». Проблема завышения трудности репертуара. Принципы подбора репертуара для экзаменационных /показ характера музыкальной одарённости ученика, степени продвижения/ и концертных /выявление

сильных сторон дарования, учёт склонностей ученика/ выступлений. Требования, которым должен отвечать репертуар:

- 1) индивидуальный подход;
- 2) всестороннее – художественное и техническое – развитие;
- 3) стилистическое и жанровое разнообразие;
- 4) преемственность по годам обучения;
- 5) перспектива роста.

Критерии оценки выступлений учеников. Оценка – важная веха в процессе обучения. Она отражает не только успехи, но и является сильным стимулом продвижения музыканта. Различие между отметкой и оценкой /Римский-Корсаков, Глазунов, Сафонов/. Условность и приблизительность оценки. Неодинаковость критериев при оценке учеников разных способностей, профессионалов и любителей. /Кому много дано, с того больше спросится/. Предмет оценки при поступлении в ДМШ, в музыкальное училище, при переводных экзаменах /Римский-Корсаков, Гендряков/.

Как оценивать? Тактично и доброжелательно. Конкретно и доказательно. Прежде всего – хорошее. Особенно щадить начинающих. Уметь увидеть ростки будущего. Благожелательная критика недостатков мастерства – подлинно творческая работа. Невозможность исключить субъективность оценки в сфере искусства. Абсолютная однозначность восприятия нередко свидетельствует, что воспринимаемый так феномен не относится к разряду своеобразных явлений. Выбор между талантливым несовершенством и бесталанным благополучием.

Система оценки Горностаевой – Либермана по пяти параметрам по 10-тибалльной шкале: 1)качества способностей, характер одарённости; 2)трудность программы; 3)академические достоинства – музыкально-художественные; 4)академические достоинства – технические; 5)степень продвижения.

IX. Основные этапы работы над музыкальным произведением

Работа над музыкальным произведением – главное содержание урока; она движет развитие ученика. Все остальные виды работы – вспомогательные /этюды, упражнения, гаммы и т.д./. Оптимальная организация процесса работы над музыкальным произведением играет большую роль в достижении высоких художественных результатов. Как быстро, насколько эффективно будет протекать эта работа, зависит от способов её организации, методов и путей изучения, овладения музыкальным произведением.

Три условных этапа /с совпадением элементов одного этапа с работой на другом, с возвратом к решению задач более раннего этапа/:

- 1) ознакомление с музыкальным произведением; формирование первичного художественного образа;
- 2) работа над деталями произведения, над элементами исполнительского мастерства; поиски путей технического воплощения художественного образа, его уточнение;
- 3) целостное исполнение.

У больших мастеров иногда все три этапа слиты воедино /Лист, Рихтер/. Многие различают ещё этап подготовки произведения к концертному выступлению и этап работы над ним в ходе неоднократных эстрадных исполнений, внесение корректив в интерпретацию на основе отклика слушательской категории.

Значение первого этапа. Неопытные музыканты начинают иногда работу сразу со второго этапа, не придавая значения общему восприятию, формированию первичного музыкального образа. Пренебрежение общей логикой познания: синкретизм /нерасчлённый охват/ - анализ – синтез.

Характеристика трёх этапов А. Корто, Г.Нейгаузом; фазы по Шаляпину – Дранкову.

Содержание и методы работы на первом этапе. Общее ознакомление, первоначальное прочтение текста. Значение силы первого впечатления, его свежесть и нередко верность. Часто именно на первом этапе формируется исполнительский план. Первичный анализ и вытекающее из него общее определение характера, содержания произведения.

Способы ознакомления: показ педагога /типы показа/, прослушивание в грамзаписи, в концерте, разбор текста за инструментом, чтение глазами без инструмента.

Второй этап. Основной принцип – «разделяй и властвуй», но при сохранении, поддерживании целостного представления /опыт А.Артоболевской/. Работа над средствами исполнительской выразительности по методу Листа. Способы работы /советы Рахманинова, Метнера, Корто, Гофмана, Гизекинга/. Анкета Корто. Роль жизненных впечатлений для работы над произведением. Опасности второго этапа.

Третий этап. Вторичный синтез, охват, обобщение всех проработанных деталей. Определение места детали в целом. Методы работы. Значение автоматизации пианистических приёмов. Обратная сторона автоматизации – ослабление внимания. Смена объекта направленности внимания. Исполнение в темпе даёт материал для дальнейшей творческой работы мысли, воображения, эмоций. Эмоциональная часть исполнения не поддаётся автоматизации. Значение инкубационного периода для «созревания» произведения.

Х. Выразительные средства музыкального исполнения.

О работе над звуком, кантиленой

Краткая характеристика основных средств исполнительской выразительности. Системный характер их проявления в процессе интерпретации. Условность понятия «точности» авторских исполнительских указаний.

Связь понятия исполнительской творческой индивидуальности с индивидуальным звуковым образом фортепиано (Н. Метнер). Понятие «хорошего», «красивого» звука как средства для решения художественных задач, а не самоцели. Следствия переоценки и недооценки фонической красоты фортепианного звука; связь качественных характеристик звучания со слуховыми и душевными свойствами исполнителя (Г. Нейгауз).

Человеческая речь и пение как прообразы выразительного фортепианного звучания. Роль обертонов и призвуков в образовании фортепианного звука. Многообразие приёмов звукоизвлечения. «Положительные» и «отрицательные» приёмы. Обусловленность выбора характера звучания и приёмов звукоизвлечения индивидуальными качествами исполнителя, пониманием им духа произведения, стиля эпохи.

Особенности звукообразования на фортепиано как струнного инструмента. Трудности при обучении «пению» на фортепиано:

- 1) непродолжительность звучания струны, быстрое угасание звука;
- 2) деление звуковой шкалы на полутоны;
- 3) невозможность существенно влиять на характер звука после звукоизвлечения;
- 4) иллюзорный характер legato на фортепиано. Достоинства фортепиано в сравнении с другими инструментами: большой диапазон, динамическое, тембровое и регистровое богатство звучания, правая педаль.

Непродуктивность, бессмысленность работы над звуком вне смысла, характера сочинения; вспомогательная роль работы над упражнениями, техническими формулами, этюдами. Значение знакомства с искусством выдающихся мастеров-вокалистов для овладения фортепианной кантиленой. Интонация как исходная точка организации звука в процессе выразительного исполнения. Определение интонации Асафьевым как состояния тонового напряжения между звуками. Неисчерпаемость мира музыкальных интонаций. Связь музыкальной интонации с речевой: с семантическим смыслом слова /слабая и сильная доля/ и синтаксическим смыслом фразы / «казнить (,) не надо (,) миловать/. Самое

трудное в фортепианном интонировании – слуховой контроль и управление мышечным напряжением при вписывании в остаточное звучание предыдущего звука начала следующего на legato. Формирование руки, «слышащей» интервал.

Акустические и художественные закономерности динамической лепки фразы /дыхание, точки интонационного тяготения, организация кульминационных зон/. Понятие звуковой перспективы – по горизонтали и вертикали. Роль метроритмических факторов при выразительном интонировании в сочинениях разных стилей. Вопросы артикуляции /теория артикуляции И. Браудо/. Роль гармонии в развёртывании мелодии /формообразующая, энергетическая, колористическая/. Полифония как средство воспитания бережного обращения со звуком, развития слуха и пианистического мастерства. Романтическая фортепианная миниатюра как материал для работы над кантиленой.

XI. Работа над полифонией

Полифония как универсальная эстетическая категория /Бах/. Воспитательные функции полифонии. Её роль в общемузыкальном, слуховом и пианистическом развитии музыканта. Полифония как высшая школа музыкальной грамотности.

Специфика полифонического мышления: монологическая природа гомофонии и диалогическая – полифонии /Толстой и Достоевский/. Функциональная неоднородность голосов-линий в полифонической и гомофонической музыке: неравноправие с выразительной и технической стороны в гомофонии и наоборот – в полифонии. Рождение гармонии из полифонической вертикали. Роль полифонии в становлении ладотональности. /Маттесон. «О символике тональностей в связи с выражением аффектов», 1713г. Швейцер – Яворский/.

Зарождение полифонии в культовой музыке в григорианском хорале в процессе коллективного музицирования. Фуга как высшая полифоническая форма последовательности утверждения и раскрытия единой художественной идеи. Связь темы-тезиса и разработки-доказательства тезиса, углубляющего и разъясняющего её смысл, с приёмами церковной риторики /А.Должанский/. Становление как специфический объект полифонии; аналитическое рассмотрение-созерцание свойств темы в разработке. Проблема исполнительского воплощения процесса пребывания в одном состоянии, в отличие от сонатной формы /Бузони/.

Полифоническая школа Баха. Высказывания Баха о характере «поведения» голосов в полифоническом произведении /Форкель/.

Типы полифонии. Виды имитационной полифонии и ключевая роль трёхголосия в освоении полифонической фактуры. Предварительные полифонические упражнения; упражнения Бланше. Проблема индивидуализации голосов /артикуляции, фразировка, динамика, туше/. Контраст тематизма – контраст артикуляционных приёмов. Артикуляция фоническая и мотивная. Динамическое преимущество выдержанных длинных звуков /«зачерпывание» ресурсов звучности/. Соотношение темы, противосложения и интермедии. Строгая fuga.

Приёмы работы над полифонией /разучивание по голосам; по парам голосов в различном сочетании, с перенесением одного из голосов в другой регистр; исполнение двухголосия в одной руке двумя руками, двух голосов – разными штрихами, отдельно партии каждой руки/. Значение работы над интонационной выразительностью темы. Выстраивание полифонического произведения по-горизонтали. Структурирование музыкальных фраз и мелодических линий, темпов и возможностей их видоизменения, динамической поддержки развития. Концепция тона и энергетики произведения; пианистическая разработка и личная интерпретация.

Уртекст и редакции. Специфические особенности наиболее распространённых в педагогической практике нотных редакций ХТК Баха /Черни, Муджеллини, Бузони,

Барток/. «Звучащие» редакции сочинений Баха /Николаева, Рихтер, Фейнберг, Юдина, Гульд/.

ХП. О работе над произведениями крупной формы.

Вопросы аппликатуры

1. О работе над произведениями крупной формы.

Работа над произведениями крупной формы (сонатный цикл, особенно сонатное allegro, рондо, вариации, сюитный цикл, концерт) ставит перед пианистом целый ряд новых проблем, в отличие от работы над фортепианной миниатюрой. Трудно подойти чисто психологически из-за «широкого пространства» крупной формы, поэтому – разный масштаб задач. Требуется специфический комплекс: умение ярко раскрыть каждый из многочисленных образов сочинения, быстрота эмоционально-смысловой, психологической перестройки и переориентировка пианистического аппарата; владение в больших по размеру сочинениях временем, широкими линиями развития, управление длительными динамическими нарастаниями и спадами; способность охвата сочинения и создания его образно-художественной целостности; баланс в соподчинении и взаимодействии деталей и целого. (С.Фейнберг: не высказываться в деталях с исчерпывающей полнотой).

Работа над крупной формой – источник формирования диалектического мышления, чувства формы как процесса взаимодействия противоположных начал. Влияние оперного (обилие персонажей) и симфонического (фортепианная инструментовка) творчества на становление сонатного цикла.

Скрепляющее начало исполнительской формы произведения – стабильность метроритмической пульсации и динамические контрасты (tutti – solo у классиков) в классических сочинениях и темповые контрасты – у романтиков. Важное значение – выбор оптимальной счётной единицы. Особая работа – над темпово устойчивым исполнением, дирижёрским началом левой руки. Типы сонатной драматургии.

Типы вариационных циклов: барочные вариации – basso ostinato, классицистские – на мелодию ostinato; романтические или свободные (вариант: русские), жанровые. Главное: выявить соотношение контраста и тождества в чередовании вариаций, определить меру прерывности и непрерывности в развёртывании цикла, осознать принцип группировки вариаций, продумать стыковки и расстыковки разделов.

В сюитных циклах – частично аналогичные проблемы, но закон единства важнее контрастов. Специфика барочных сюит и программных циклов романтиков.

Концертный жанр требует более яркой, виртуозной подачи материала, знание оркестровой партии; фортепиано – свободнее метроритмически у романтиков.

2. Вопросы аппликатуры.

Запись аппликатуры как важный информационный канал о намерениях композитора. Отличие понятий «верная аппликатура» и «верные пальцы». Роль аппликатуры в решении художественных и технических задач.

Причины, обусловившие изменения подходов к системе расстановки пальцев в разные эпохи: 1)эволюция композиторского творчества; 2)эволюция конструкции инструментов; 3)эволюция фортепианного исполнительства.

Особенности применения аппликатуры в разные эпохи.

1)Роль механического фактора в клавирную эпоху. Связь между аппикатурой и звуковым результатом (Куперен). Изменения в нумерации и использовании пальцев. Аппикатурные находки Скарлатти. Баховские аппикатурные принципы; связь с артикуляцией.

2)Аппикатурные принципы классицизма. Господство «трёхпалой» аппикатурной системы (Гуммель, Черни). Главенство принципа физического удобства руки.

3)Аппикатурные взгляды Бетховена. Связь аппикатуры с художественным результатом; господство легатной игры; связь с топографией клавиатуры и строением

руки; начало использования индивидуальных свойств пальцев. «Аппликатурные» упражнения Бетховена.

4) «Романтическая» аппликатура. Принцип индивидуального различия пальцев у Шопена и у Листа. Преодоление зависимости аппликатуры от рельефа клавиатуры (Брамс). Зарождение позиционного пятипалого аппликатурного принципа. Отход от мануального legato.

5) Аппликатурные принципы Дебюсси.

6) Аппликатурные подходы в XX веке (Прокофьев, Бузони, Шнабель). Развитие принципов листовской аппликатуры (Бузони): совпадение характера музыки и действия пианиста за инструментом. Запрограммированное выполнение художественных намерений с помощью аппликатуры (Шнабель). Возрождение клавирных аппликатурных принципов.

Понятие «наилучшей» аппликатуры. Место аппликатуры в системе музыкально-исполнительских выразительных средств. Функции аппликатуры в исполнительском процессе:

- 1) фразировочная;
- 2) артикуляционная;
- 3) фактурная;
- 4) динамическая;
- 5) ритмическая;
- 6) агогическая;
- 7) регистровая;
- 8) тембровая;
- 9) жестикационная;
- 10) виртуозно-техническая.

Педагогический аспект работы над аппикатурой. Закономерности формирования аппикатурной дисциплины на начальных этапах обучения.

ХIII. Работа над пианистической техникой

Что такое хорошая техника? (Нейгауз, Крамской). Техника в широком и узком смысле. Соотношение техники и виртуозности.

Историческая смена взглядов на технику. Ф.Э. Бах: «Опыт истинного искусства игры на клавире».

1. Механистическое направление; его представители; методы технической тренировки.

2. Анатомно-физиологическое направление. Его представители в пианизме. Разработка в теоретической литературе новых принципов исполнительской техники, методов работы над нею.

3. Психо-техническое направление. Понятие об исполнении и технике упражнения как психофизиологическом процессе. Роль Листа и Бузони в формировании современных взглядов на фортепианную технику.

Типы, виды и элементы техники.

Типология фортепиано-исполнительской техники на основе трёх эпох и направлений её развития (по К.-А. Мартинсену). Приёмы и типы движений, характерные для каждого типа техники.

Виды техники (по классификации А. Бирмак).

Четыре способа контакта с клавиатурой как основа классификации видов техники.

Виды:

- 1) техника *perle*;
- 2) техника *leggiero*;
- 3) техника *martellato*;
- 4) техника мелодического legato;

5) техника пальцевого glissando.

Разряды и элементы техники

Три разряда: мелкая, крупная и полифоническая техника. К первому разряду относятся: извлечение одного звука, пятипальцевая последовательность, гаммы, двойные ноты, арпеджио, трели, репетиции.

Ко второму разряду относятся: октавы, аккорды, тремоло, скачки. Способы работы над различными элементами техники.

Предпосылки хорошей техники:

- свобода игрового аппарата как «результат разумно сбалансированного напряжения» (Н.Перельман); умение управлять мышечным напряжением, знать максимумы и минимумы мышечной активности;
- ясное видение художественной цели;
- целесообразность пианистических движений;
- оптимально выбранная аппликатура.

Принципы работы над техникой.

Условия, обеспечивающие эффективность работы над нею.

1) Вне работы над звуком никакой работы над техникой быть не должно.

2) При технической тренировке упражняются не столько пальцы, сколько мозг.

Лист: «Упражняться – значит анализировать, обдумывать, размышлять, приходиться к выводам». Эффективность работы над техникой зависит от умения анализировать ошибки и находить пути их устранения.

3) Связь технически полезного с музыкально прекрасным. Значение эмоционально окрашенного материала для успешной работы над техникой в музыкальной школе.

4) «Разделяй и властвуй». Отделение технической работы от художественной. Но: связь с решением технических и художественных задач в разучиваемом произведении. Материал для работы над техникой: этюды, упражнения, технические формулы. Методы работы над техникой в старых русских консерваториях.

5) Последовательность.

6) Систематичность.

Методы технической тренировки. Их значение.

1) Метод вычленения.

2) «Медленно и сильно», крепко.

3) Метод вариантов – исходя из художественной необходимости (ритмических, артикуляционных).

4) Метод «возведения трудности в квадрат». (Годовский, Корто, Бузони).

5) Метод акцентировки.

6) Метод накопления.

7) Перегруппировка позиций. Распределение пассажа между двумя руками.

8) Метод технической фразировки.

Типичные ошибки и недочёты в работе над техникой.

1) Недостаток музыкальности.

2) Неясность представления о художественном образе, содержании музыкального произведения.

3) Неверная психическая установка («слишком сложно!»), психическая зажатость.

4) Слишком высокий уровень технической или художественной трудности произведения.

5) Неверная аппликатура.

6) Неумение соединить гибкое запястье с активными пальцами.

7) Непригодность для быстрого темпа приёма, найденного в медленном темпе.

8) Неверные способы тренировки (не тот вид техники); бездумное заимствование у других приёмов работы.

- 9) Неумение вписать в контекст произведения обрабатываемые пассажи, забалтывание окончаний пассажей.
- 10) Нецелесообразное использование игрового аппарата, игра одними пальцами.
- 11) Неавтоматизированный приём.
- 12) Излишнее давление на пассивные, неопёртые пальцы, задерживание пальцев на клавишах, неумение быстро подбирать их.

XIV. Психологические аспекты подготовки к эстраднему выступлению

Двойная проблема: психолого-педагогическая. Только в единстве с профессиональной подготовкой и на основе её должно быть создано состояние психологической готовности к эстраднему выступлению.

Педагогический аспект связан с формированием уверенности исполнения путём разрешения в процессе работы над музыкальным произведением художественных и технических проблем, когда автоматизированы пианистические приёмы и приходит импровизационная свобода, слушательское восприятие собственной игры. Римский-Корсаков: «Эстрадное волнение обратно пропорционально степени подготовки». Значение инкубационного периода: растормаживание отрицательных рефлексов и навыков.

Но бывает, что при отлично подготовленной программе эстрадное выступление бледно, невыразительно, скованно. Важно: а) выявить причины; б) суметь организовать психологическое обеспечение этапа непосредственной подготовки к концертному выступлению.

Факторы, способствующие созданию творческого эстрадного самочувствия в процессе работы над музыкальным произведением.

Не всякое произведение учебного репертуара «выносятся» на сцену. Важно с самого начала работать с эстрадной установкой. Её созданию способствуют:

- выбор произведения для эстрадного выступления в соответствии со склонностями и возможностями ученика, условиями эстрадного выступления;
- установление срока выступления (с небольшим запасом времени). Уметь подвести к пику формы. Антипедагогична и непродуктивна установка «Когда выучим пьесу, тогда решим, играть её в концерте или нет»;
- формирование целей и мотивов выступления.

Мотивация – важный могучий психологический механизм деятельности. Она в значительной степени обеспечивает успешность выступления, будучи тесно связанной с воспитанием вкусов, интересов, потребностей, ценностной ориентации.

Три типа мотивации: 1)узколичностная отрицательная, непродуктивная; 2)узколичностная положительная, продуктивная; 3)широкая социальная.

1) Узколичностная отрицательная мотивация связана со стремлением к успеху, к хорошей отметке, к получению аттестата – порой при отсутствии интереса к учёбе, с желанием получить поощрение родителей, избежать неудачи.

2) Узколичностная положительная мотивация связана с увлечённостью творчеством композитора, произведением, желанием раскрыть его содержание, красоту; со стремлением самоутвердиться, раскрыть лучшие стороны своего дарования, показать совершенствование своего исполнительского мастерства.

3) Широкая социальная мотивация связана с желанием оказать художественное воздействие на публику, доставить ей удовольствие; с просветительскими побуждениями.

Причины волнения, неудачного выступления.

Отрицательные доминанты: чувство страха перед публикой, угнетённое состояние вследствие неудачи предыдущего выступления; неуверенность (техническая и художественная) в исполнении; неадекватная (заниженная или завышенная) самооценка; иная обстановка, акустика, непривычное освещение, мало публики; неосторожные разговоры о волнении; неуместная резкая критика на последних репетициях; замечания – в последний момент – идущие вразрез с выработанным планом исполнения.

Устранить отрицательные эмоции помогает формирование положительной доминанты: создание состояния «волнения в образе», когда задачи и эмоции, возникающие при исполнении музыкального произведения, должны заполнить всё сознание и не оставить место деструктивному «волнению вне образа», мыслям о себе. «Сверхзадача»: исполнитель – слуга музыки.

Лучшее средство избавиться от волнения – репертуар. Произведения завышенной трудности, с неразрешёнными до конца проблемами, не выносятся на эстраду. Позиция Столярского.

Проблемы забывания (причины волнения у крупных артистов и учеников) на сцене – отдельная тема: Маккиннон. Игра наизусть.

Период непосредственной (за одну-две недели) подготовки к выступлению. Необходимость гармоничного сочетания работы и отдыха. Младших учеников «вести за руку» вплоть до дня, часа выступления. Старшим – предоставить свободу, право на самостоятельность. На уроках и в домашних занятиях чередовать проигрывание целиком, в темпе с «прочистением» текста в медленном и среднем темпах, с работой над отдельными деталями произведения и средствами музыкальной выразительности.

На репетициях «не выкладываться»; знакомиться с инструментом, с акустикой, пробовать фрагменты. Старшим ученикам в день выступления можно не играть, поберечь эмоции. Но: отношение к репетициям – индивидуально (опыт Зверева, Сафонова, Гофмана).

Учить умению сосредотачивать внимание, мобилизовать сознание путём погружения в характер произведения («волнению в образе») за несколько минут до выхода на сцену: представить структуру, темп, важные фрагменты произведения, мысленно начинать его исполнение ещё до выхода на сцену. Приёмы разогревания рук, успокоения пульса, повышения физического тонуса.

При психологической настройке и подготовке ученика к выступлению учитывать состояние здоровья, сиюминутное настроение, особенности характера, возрастные и индивидуальные возможности. Искать косвенные пути воздействия. Насилие и принуждение в эмоциональном плане отрицательно сказываются на успехе эстрадного выступления (А.Рубинштейн – Н.Рубинштейн, Глинка).

Содержание практических (семинарских) занятий

1. Разбор и критический анализ пособия по «доинструментальной» подготовке.
2. Разбор и критический анализ пособия по донотной подготовке.
3. Разбор и критический анализ пособия для начинающих пианистов.
4. Разбор и критический анализ современной фортепианной школы.
5. Анализ современной частной методики фортепианного обучения (по выбору).
6. Упражнения для начинающих пианистов (сборник или подборка).
7. Этюды для начинающих пианистов (сборник).
8. Эстрадно-джазовые произведения для 1-4 классов ДМШ (сборник или собственная подборка).
9. Инструктивный этюд для средних классов ДМШ (сборник).
10. Принципы и методы работы над мелкой техникой (на примере этюда для МУ).
11. Принципы и методы работы над крупной техникой (на примере этюда для МУ).
12. Сравнительный анализ двух редакций (по выбору) прелюдии и фуги Баха из ХТК.
13. Принципы и способы работы над трёхголосием (на примере инвенции Баха).
14. Принципы и способы работы над классической сонатной формой.
15. Упражнения для музыкального училища (сборник).
16. Этюды для старших классов ДМШ (сборник).
17. Эстрадно-джазовые произведения для старших классов ДМШ (сборник или собственная подборка).

6. УЧЕБНО–МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1 Перечень учебной литературы, необходимой для освоения дисциплины:

1. Малинковская, А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: Очерки. М., 1990.
2. Мартинсен, К. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966.
3. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Нейгауз Г. Г. М.: Лань, Планета музыки, 2015. – 264 с.
4. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. М.: Лань, Планета музыки, 2018. – 192 с.
5. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство: учебное пособие / С. Е. Фейнберг. СПб.: Лань, Планета музыки, 2018. – 560 с.

6.2. Перечень ресурсов информационно-телекоммуникационной сети «Интернет», информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине:

1. ЭБС «ЛАНЬ» <https://e.lanbook.com/>
2. ЭБС «IPRbooks» <http://www.iprbookshop.ru/>
3. Национальная электронная библиотека (НЭБ) <http://нэб.рф>

7. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ БАЗА, НЕОБХОДИМАЯ ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Для освоения дисциплины «Методика преподавания игры на специальном инструменте» образовательное учреждение оснащено аудиториями с необходимым оборудованием для осуществления образовательного процесса:

Наименование учебных аудиторий и помещений для самостоятельной работы этаж/№ по тех. паспорту	Оснащение учебных аудиторий и помещений для самостоятельной работы
214 ауд. 2/55	Рояль Ферстер (1) Рояль Август Ферстер (1) Клавесин Тирбах (1) Стол ученический (2) Стул п/м (4) Стул Классик (2) Стул Кадет (5) Портреты композиторов (5) Зеркало (1) Карнизы (3)
218 ауд. 2/60	Рояль Эстония-3 (1) Рояль Эстония (1) Шкаф книжный (1) Банкетки (1) Стул п/м (2) Стул Классик (3)

8. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

8.1. Методические рекомендации преподавателям

Основными формами учебной работы по дисциплине «Методика преподавания игры на специальном инструменте» являются групповые лекционные, семинарские и практические занятия.

Содержание лекционных занятий составляют темы, связанные с проблематикой начального, училищного обучения.

Содержание семинарских занятий составляет изучение трудов выдающихся исполнителей и педагогов, в которых зафиксирован опыт мастеров в области исполнительства, музыкального воспитания и фортепианного обучения.

Содержание практических занятий составляет знакомство с конкретными индивидуальными методиками, представленными в фортепианных школах, пособиях, сборниках, а также изучение, исполнительский и педагогический анализ произведений фортепианного репертуара ДМШ и музыкальных училищ, исполнение их студентами с последующим обсуждением. Важное место в практических занятиях занимает обсуждение трудностей, с которыми студенты сталкиваются в занятиях с учениками сектора педагогической практики.

Темы семинарских и практических занятий заранее сообщаются студентам и могут выбираться ими для подготовки сообщения, исполнительского освоения материала произведений. Материал для семинарских и практических занятий может подбираться по предложению самих студентов с учётом их интересов и опыта, а также с учётом доступности этих материалов (наличия их в библиотеке, в продаже, на руках у студентов).

Курс «Методики», кроме лекций и семинарско-практических занятий, предполагает также и самостоятельные виды работы студентов. Кроме рекомендованного списка литературы для самостоятельного изучения с последующим реферативным обзором, дается основной и дополнительный список литературы, призванный пополнить знания студентов.

8.2. Методические рекомендации по организации самостоятельной работы обучающихся

Рационально организованная самостоятельная работа – неперенное условие успешного освоения материала любой учебной дисциплины.

Самостоятельная подготовка студента по «Методике преподавания игры на специальном инструменте» проводится по двум направлениям. Подготовка к семинарским занятиям предполагает реферирование литературы по предложенным преподавателем темам, с последующей подготовкой сообщения по отдельным вопросам. Реферирование методических и научных работ состоит:

- а) в выделении основных моментов содержания при первом чтении;
- б) в последующем составлении опорного конспекта;
- в) в критической оценке идей и позиции автора.

Если студенты имеют немалый опыт работы с литературными источниками, приобретённым в занятиях другими дисциплинами, то разбор школ и пособий, исполнительский и педагогический анализ произведений фортепианного репертуара

представляет для них немалую трудность. В помощь им можно предложить примерные схемы (планы) анализа и разбора.

Примерный план разбора учебного пособия и школы

1. Адресат пособия.
2. Направленность пособия (практическая, теоретико-практическая, методическая).
3. Структура пособия: общее построение, наличие и тематика разделов.
4. Материал пособия (педагогическая классика, произведения современных композиторов, народная музыка, ансамбли).
5. Направленность обучения: по логике приобретения знаний и навыков, развития способностей, по логике будущей деятельности.

6. Есть ли задания на развитие творческих способностей.

7. Отражена ли в пособии методика развития слуха.

8. Каков предложенный путь обучения нотной грамоте.

9. Каков путь формирования пианистических навыков. Место упражнений.

10. В чём основные достоинства пособия, недочёты.

План анализа музыкального произведения

1. Жанровые особенности («три кита», концертный, камерный, салонный жанры).

2. Стиль (+ исторические условия возникновения музыкального произведения).

3. Характер (по определению исполнителя), содержание, образы.

4. Редакции.

5. Форма, структура.

6. Фактура, мелодический и гармонический анализ, тональный план, расшифровка украшений.

7. Анализ авторских исполнительских указаний (темп, особенности артикуляции, фразировки, динамический план, кульминационные зоны, аппликатура, педализация, фактура, агогика и т.д.)

8. Предложения пианиста по исполнению: выбор метроритмической счётной единицы и единицы внутридолевого пульсации, характера звучности, туше; предложения по аппикатуре, педализации и т.п.

9. Советы по работе.

Нотная литература для практических занятий

1. Бакулов А., Сорокин К. «Калинка». М.
2. Баренбойм Л., Брянская Ф., Перунова Н. Путь к музицированию. Л., 1980.
3. Барсукова Т. Азбука фортепианной игры. Ростов-на-Дону.
4. Барток Б. Микрокосмос.
5. Брамс Й. 61 упражнение для фортепиано. М., 1961.
6. Взорова Т., Баранова Г., Четверухина А. Первые шаги маленького пианиста. М., 1985.
7. Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. СПб., 2005.
8. Корто А. Рациональные основы фортепианной техники. М., 1966.
9. Левин Ю. Ежедневные упражнения юного пианиста. М., 1972.
10. Лещинская И., Пороцкий В. Малыш за роялем.
11. Хереско Л. Музыкальные картинки. Л., 1972.
12. Шнабель А. Редакции сонат Бетховена.
13. Эстрадно-джазовые произведения для ДМШ (подборка студентов).
14. Этюды для начинающих пианистов (Шитте, Черни, Бургмюллер и др.).
15. Этюды для средних и старших классов ДМШ (Геллер, Бургмюллер, Лешгорн, Черни оп.821).