

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств № 50»

Дополнительная
общеразвивающая общеобразовательная программа
в области музыкального искусства
Программа по учебному предмету «Специальность. Фортепиано»

Срок реализации программы 1 год
для учащихся с 7 лет и взрослых

Кемерово

2016

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств № 50»


Дополнительная
общеразвивающая общеобразовательная программа
в области музыкального искусства
Программа по учебному предмету «Специальность. Фортепиано»

Срок реализации программы 1 год
для учащихся с 7 лет и взрослых

Кемерово

2016

<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50</p> <p><u>29.08.2018г.</u></p> <p>(дата рассмотрения)</p>	<p>«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 Турмас М.М.</p>  <p><u>[Signature]</u></p> <p>(подпись)</p> <p><u>29.08.2018г.</u></p> <p>(дата утверждения)</p>
--	---


<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50</p> <p><u>23.08.2019г.</u></p> <p>(дата рассмотрения)</p>	<p>«Утверждаю» Директор ДШИ № 50</p>  <p><u>[Signature]</u></p> <p>(подпись)</p> <p><u>23.08.2019г.</u></p> <p>(дата утверждения)</p>
--	---


<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50</p> <p>_____</p> <p>(дата рассмотрения)</p>	<p>«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 _____</p> <p>_____</p> <p>(подпись)</p> <p>_____</p> <p>(дата утверждения)</p>
--	---


<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50</p> <p>_____</p> <p>(дата рассмотрения)</p>	<p>«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 _____</p> <p>_____</p> <p>(подпись)</p> <p>_____</p> <p>(дата утверждения)</p>
--	---

<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50</p> <p>_____</p> <p>(дата рассмотрения)</p>	<p>«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 _____</p> <p>_____</p> <p>(подпись)</p> <p>_____</p> <p>(дата утверждения)</p>
--	---

<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50</p> <p>_____</p> <p>(дата рассмотрения)</p>	<p>«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 _____</p> <p>_____</p> <p>(подпись)</p> <p>_____</p> <p>(дата утверждения)</p>
--	---

<p>«Рассмотрено» Педагогическим советом МБОУДО «Детская школа искусств № 50» г. Кемерово «<u>24</u>» <u>августа</u> 20 <u>16</u> г. дата рассмотрения</p>	<p>«Утверждаю» Директор Наплавкова Инна Ивановна подпись «<u>24</u>» <u>августа</u> 20 <u>16</u> г. дата утверждения</p> 
---	--

«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50 <u>24.08.2016.</u> (дата рассмотрения)	«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 И.И. Наплавкова  (подпись) <u>24.08.2016.</u> (дата утверждения)
---	--

«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50 <u>27.08.2017</u> (дата рассмотрения)	«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 И.И. Наплавкова  (подпись) <u>24.08.2017.</u> (дата утверждения)
--	--

«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50 _____ (дата рассмотрения)	«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 И.И. Наплавкова _____ (подпись) _____ (дата утверждения)
--	---

«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50 _____ (дата рассмотрения)	«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 И.И. Наплавкова _____ (подпись) _____ (дата утверждения)
--	---

«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50 _____ (дата рассмотрения)	«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 И.И. Наплавкова _____ (подпись) _____ (дата утверждения)
--	---

«Рассмотрено» Педагогическим советом ДШИ № 50 _____ (дата рассмотрения)	«Утверждаю» Директор ДШИ № 50 И.И. Наплавкова _____ (подпись) _____ (дата утверждения)
--	---

Содержание программы учебного предмета

1. Пояснительная записка

- 1.1. Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе
- 1.2. Срок реализации учебного предмета
- 1.3. Объём учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательного учреждения на реализацию учебного предмета
- 1.4. Форма проведения учебных аудиторных занятий
- 1.5. Цели и задачи учебного предмета
- 1.6. Обоснование структуры программы учебного предмета
- 1.7. Методы обучения
- 1.8. Описание материально – технических условий реализации учебного предмета

2. Содержание учебного предмета

- 2.1. Сведения о затратах учебного времени
- 2.2. Годовые требования по классам

3. Требования к уровню подготовки обучающихся

4. Формы и методы контроля, система оценок

- 4.1. Аттестация: цели, виды, форма, содержание
- 4.2. Критерии оценки

5. Методическое обеспечение учебного процесса

- 5.1. Методические рекомендации педагогическим работникам
- 5.2. Рекомендации по организации самостоятельной работы обучающихся

6. Списки рекомендуемой нотной и методической литературы

- 6.1. Список рекомендуемой нотной литературы
- 6.2. Список рекомендуемой методической литературы

1. Пояснительная записка

1.1. Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе.

Учебный предмет «Специальность. Фортепиано» направлен на приобретение учащимися знаний, умений и навыков игры на фортепиано, получение ими художественного образования, а также на эстетическое воспитание и духовно-нравственное развитие ученика.

Обучение игре на фортепиано включает в себя изучение музыкальной грамотности, чтению с листа, формирование навыков ансамблевой игры, овладение основами аккомпанемента и необходимыми навыками самостоятельной работы. Обучаясь игре на фортепиано, учащиеся приобретают опыт творческой деятельности, знакомятся с высшими достижениями мировой музыкальной культуры.

Выявление одарённости у обучающегося в процессе работы позволяет целенаправленно развить его творческие и личностные качества. Программа рассчитана на тех учащихся, которые не ставят перед собой цели стать профессиональными музыкантами.

Изучение данного курса тесно связано с такими дисциплинами, как «Сольфеджио».

Связь с предметом «Сольфеджио» заключается в следующем:

- помогает сформировать звуковысотный музыкальный слух, память, чувства лада, метроритма;
- закрепляет первичные теоретические знания, в том числе, профессиональную музыкальную терминологию;
- прививает умение осуществлять анализ элементов музыкального языка;
- развивает навыки подбора по слуху аккомпанемента, транспонирования.

1.2. Срок реализации учебного предмета.

Срок освоения программы для обучающихся, поступивших в образовательное учреждение в возрасте от семи лет и старше, составляет 1 год.

1.3. Объём учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательного учреждения.

Объём учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательного учреждения один год обучения, составляет:

- аудиторные занятия (индивидуальные) 70 часов;
- самостоятельная работа обучающихся 105 часов;

1.4. Форма проведения учебных аудиторных занятий.

Основной формой обучения являются индивидуальные занятия, продолжительность которых – 40 минут.

Индивидуальная форма занятий позволяет преподавателю построить содержание программы в соответствии с особенностями развития каждого ученика, его возраста и музыкальных способностей.

1.5. Цели и задачи учебного предмета «Специальность. Фортепиано»

Цель:

обеспечение развития музыкально-творческих способностей обучающегося на основе приобретённых им знаний, умений и навыков в области фортепианного исполнительства.

Задачи:

- развить интерес к классической музыке и музыкальному творчеству;
- развить музыкальные способности: слух, ритм, память, музыкальность и артистизм;
- помочь освоить обучающимся музыкальную грамоту, необходимую для владения инструментом в пределах программы учебного предмета;
- овладеть основными исполнительскими навыками игры на фортепиано, позволяющими грамотно исполнять музыкальное произведение, как соло, так и в ансамбле, а также исполнять нетрудный аккомпанемент;
- обучить навыкам самостоятельной работы с музыкальным материалом и чтению нот с листа.

1.6. Обоснование структуры программы учебного предмета «Специальность. Фортепиано»

Программа содержит следующие разделы:

- сведения о затратах учебного времени, предусмотренного на освоение учебного предмета;
- распределение учебного материала по году обучения;
- описание дидактических единиц учебного предмета;
- требования к уровню подготовки учащихся;
- формы и методы контроля, система оценок;
- методическое обеспечение учебного процесса.

В соответствии с данными направлениями строится основной раздел программы «Содержание учебного предмета».

1.7. Методы обучения

В музыкальной педагогике применяется комплекс методов обучения. Индивидуальное обучение связано с воспитанием ученика, с учётом его возрастных и психологических особенностей.

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета используются следующие методы обучения:

- словесный (объяснение, беседа, рассказ);
- наглядно-слуховой (показ, наблюдение, демонстрация пианистических приёмов);
- практический (работа на инструменте, упражнения);
- аналитический (сравнения и обобщения, развитие логического мышления);
- эмоциональный (подбор ассоциаций, образов, художественные впечатления).

Индивидуальный метод работы в рамках образовательной программы являются наиболее продуктивными при реализации поставленных целей и задач учебного предмета и основаны на проверенных методиках и сложившихся традициях сольного исполнительства на фортепиано.

1.8. Описание материально – технических условий реализации учебного предмета «Специальность. Фортепиано»

Материально-техническая база образовательного учреждения соответствует санитарным и противопожарным нормам охраны труда.

Для реализации программы минимально необходимый перечень учебных аудиторий, специализированных кабинетов и материально-технического обеспечения включает в себя:

- учебные аудитории оснащаются роялями или пианино;
- концертный зал с концертным роялем, пультами и звуковым техническим оборудованием;
- библиотеку;
- помещения для работы со специализированными материалами (фонотеку, видеотеку, фильмотеку, просмотровой видео зал);
- учебные аудитории для групповых, мелкогрупповых и индивидуальных занятий.

Реализация программы обеспечивает доступ каждого обучающегося к библиотечным фондам и фондам фонотеки, аудио- и видеозаписей, формируемым по полному перечню учебных предметов учебного плана. Во время самостоятельной работы обучающиеся могут быть обеспечены возможностью доступа к сети Интернет.

Библиотечный фонд образовательного учреждения укомплектован печатными и электронными изданиями основной и дополнительной учебной и учебно-методической литературы, а также изданиями музыкальных произведений, специальными хрестоматийными изданиями, партитурами, клавирами оперных, хоровых и оркестровых произведений в объеме, соответствующем требованиям программы.

Библиотечный фонд помимо учебной литературы включает официальные, справочно-библиографические и периодические издания.

2. Содержание учебного предмета «Специальность. Фортепиано»

Сведения о затратах учебного времени, предусмотренного на освоение учебного предмета «Специальность. Фортепиано»:

класс	Количество недель	Количество часов в неделю	Самостоятельная работа
1 год обучения	35	2	3

Самостоятельная работа обучающихся в программе учебного предмета состоит из выполнения домашнего задания, посещения учреждений культуры (филармоний, театров, концертных залов, музеев и др.), участия обучающихся в творческих мероприятиях и культурно-просветительской деятельности образовательного учреждения

Объём времени на самостоятельную работу может определяться с учётом сложившихся педагогических традиций, методической целесообразности, возрастных и индивидуальных способностей ученика.

2.1. Требования по обучению

Программа отражает разнообразие репертуара, его академическую направленность, возможность индивидуального подхода к каждому ученику. Уровень трудности программы может значительно отличаться.

В работе над репертуаром преподаватель должен учитывать, что некоторые произведения предназначаются для экзаменационного исполнения, а остальные – для работы в классе или просто ознакомления. Следовательно, преподаватель может устанавливать степень завершённости работы над произведением. Вся работа над репертуаром фиксируется в индивидуальном плане ученика.

Один год обучения

Специальность 2 часа в неделю

Самостоятельная работа не менее 3-х часов в неделю

Пение песен, подбор по слуху, игра в ансамбле с педагогом.

Знакомство с клавиатурой, белыми и чёрными клавишами, октавами, регистрами.

Начальная музыкальная грамота: понятие фразы, ритма и т.д.

Обучение основным приёмам фортепианной игры (non legato, legato, staccato), умение слышать и вести мелодическую линию, стремиться к выразительной фразировке, передавать характер каждого произведения.

Знакомство с элементарными аппликатурными принципами.

За год учащийся должен пройти 20-30 и более небольших произведений. В репертуаре предполагаются пьесы различного характера: народные песни, пьесы песенного и танцевального характера, пьесы с элементами полифонии, этюды, ансамбли, а также (для более продвинутых учеников) лёгкие сонатины и вариации.

Изучение гамм начинается в I полугодии. Порядок знакомства, по усмотрению педагога, может быть различным. Это зависит от возраста и возможностей обучаемого.

Игра мажорных и минорных гамм на 2 и 4 октавы вначале каждой рукой, затем двумя руками в прямом движении, расходящиеся от одного звука (с симметричной аппикатурой), тонические трезвучия с обращениями каждой и двумя руками, арпеджио короткие, можно – ломаные и длинные, хроматические гаммы.

За год учащийся должен сыграть: зачёт в I полугодии (контрольное прослушивание) и зачет (контрольное прослушивание) во 2 полугодии. На контрольном прослушивании исполняются 3-4 произведений разных по характеру (пьеса полифонического склада, этюд, пьеса, крупная форма (сонатина, вариации, рондо).

Возможна замена крупной формы на пьесу.

Выбор репертуара для классной работы, контрольного прослушивания зависит от индивидуальных особенностей каждого конкретного ученика, его возраста, музыкальных данных, трудоспособности и методической целесообразности.

Примерные программы промежуточной аттестации:

I полугодие

Контрольное прослушивание:

I вариант

Крутицкий М. Зима

Гнесина Е. Этюд C dur

Укр. нар. песня «Ой ты, дивчина»

Кабалевский Д. Ёжик

II вариант

Моцарт Л. Менуэт d moll

Николаев А. Этюд C dur

Халаимов С. Ходит мишка по лесу

Гедике А. Весёлая песенка

III вариант

И. Беркович Этюд ля минор

Л. Бетховен Сурок

И. С. Бах Менуэт соль минор

II полугодие

Контрольное прослушивание:

I вариант

Кригер И. Менуэт a moll

Гедике А. Весёлая песенка

Беркович И. Этюд C dur

Ляховицкая С. Шуточка – дразнилка

II вариант

Бах И. С. Менуэт g moll

Назарова Т. Вариации на тему русской народной песни «Пойду ль я, выйду ль я»

Шитте Л. Этюд C dur

Штейбельт Д. Адажио

III вариант

И.С. Бах Маленькая прелюдия До мажор

Мелартин Э. Сонатина соч. 84 № 2

Ребигов В. Восточный танец

Майкапар С. В кузнице

На контрольном прослушивании можно проверить:

умение читать с листа простейшие мелодии и маленькие пьесы;

знание музыкальных терминов;

знание произведений, не исполненных на контрольном уроке;

слушается самостоятельно выученное произведение.

Музыкальные термины для первого года обучения:

Музыкальные термины	Транскрипция	Перевод
Forte (f)	фортэ	громко
Piano (p)	пиано	тихо
Mezzo forte (mf)	меццо фортэ	не очень громко
Mezzo piano (mp)	меццо пиано	не очень тихо
Diminuendo	диминуэндо	уменьшая силу звука
Crescendo	крещендо	увеличивая силу звука
Sforzando	сфорцандо	внезапный акцент
Staccato	стаккато	отрывисто
Legato	легато	связная игра
Non legato	нон легато	не связно
Fermata ()	фермата	знак продления звука или паузы
Allegro	аллегро	скоро, весело
Allegretto	аллегретто	оживлённо
Andante	анданте	темп спокойного шага
Andantino	андантино	более подвижно, чем andante
Adagio	адажио	медленно
Moderato	модерато	умеренно
Cantabile	кантабиле	певуче
Dolce	дольче	нежно
Ritenuato	ритэнато	замедляя
A tempo	а тэмпо	в темпе

Требования к уровню подготовки учащихся

Уровень подготовки учащихся зависит от его возраста, является результатом освоения программы учебного предмета «Специальность. Фортепиано», предполагает формирование следующих знаний, умений, навыков, таких как:

- знание характерных особенностей музыкальных жанров и основных стилистических направлений, музыкальной терминологии;
- умение грамотно исполнять музыкальные произведения как сольно, так и при игре в ансамбле, самостоятельно разучивать музыкальные произведения различных жанров и стилей, создавать художественный образ при исполнении музыкального произведения, самостоятельно преодолевать технические трудности при разучивании музыкального произведения;
- навык чтения с листа несложных музыкальных произведений, подбора по слуху;
- первичных навыков в области теоретического анализа исполняемых произведений.

4. Формы и методы контроля, система оценок

4.1. Аттестация: цели, виды, форма, содержание

Оценка качества реализации программы «Специальность. Фортепиано» включает в себя:

- текущий контроль знаний учащихся;
- промежуточная аттестация учащихся.

Основными принципами проведения и организации всех видов контроля знаний являются:

- систематичность;
- учёт индивидуальных способностей учащегося;
- коллегиальность (для проведения промежуточной аттестации учащихся).

Каждый из видов контроля знаний учащегося имеет свои цели, задачи и формы.

Текущий контроль знаний направлен на поддержание интереса к учебной дисциплине, выявление отношения учащегося к изучаемому предмету, организацию регулярного выполнения домашних занятий, повышение уровня освоения текущего учебного материала, преследование воспитательных целей с учётом индивидуальных психологических и возрастных особенностей обучаемых.

Текущий контроль знаний учащегося осуществляется регулярно (каждый урок) преподавателем, ведущим предмет, выводятся четвертные, и годовая оценка.

Промежуточная аттестация определяет успешность развития учащегося и усвоения им общеобразовательной программы на определённом этапе обучения.

Для проведения промежуточной аттестации используются следующие формы:

- контрольное прослушивание.

Контрольное прослушивание

- Контрольное прослушивание предполагает публичный показ учебной программы или ее части, а также направлено на оценку знаний, умений и навыков учащихся по определённым видам работы: проверка навыков самостоятельной работы учащихся, степень овладения навыками музицирования (чтение с листа, подбор по слуху, пение с аккомпанементом и т.д.);
- Контрольные прослушивания проводятся в концертном зале (или в классе) в присутствии преподавателя, ведущего предмет и заведующего секцией два раза в год по утвержденному плану.
- Для оценивания знаний учащихся на контрольных прослушиваниях применяется пятибалльная система, позволяющая использовать знаки «плюс» и «минус» на усмотрение преподавателя или зачетная.
- Контрольное прослушивание не является обязательным для всех учащихся и может проводиться выборочно по усмотрению администрации или по рекомендации Методического совета.

Оценки учащихся по всем видам контрольных мероприятий фиксируются в соответствующей учебной документации (дневниках учащихся, индивидуальных планах учащихся, контрольных ведомостях, классных журналах).

Промежуточная аттестация

Контрольное прослушивание	Контрольное прослушивание
XII	V

4.2. Критерии оценки

- Критерии оценки качества подготовки обучающегося должны позволить:
- определить уровень освоения обучающегося материала, предусмотренного учебной программой по учебному предмету;
 - оценить умение учащегося пользоваться теоретическими знаниями при выполнении практических задач;

- оценить убедительность музыкального исполнения.

Система оценок в рамках промежуточной аттестации предполагает пятибалльную шкалу с использованием плюсов и минусов или зачётная:

«5»; «5-»; «4+»; «4»; «4-»; «3+»; «3»; «3-»; «2»

Система оценок в рамках итоговой аттестации (выпускного контрольного прослушивания) предполагает пятибалльную шкалу в абсолютном значении:

«5» - отлично; «4» - хорошо; «3» - удовлетворительно; «2» - неудовлетворительно;

Оценка «5» («отлично»):

- артистичное поведение на сцене;
- увлечённость исполнением;
- художественное исполнение средств музыкальной выразительности в соответствии с содержанием музыкального произведения;
- слуховой контроль собственного исполнения;
- корректировка игры при необходимой ситуации;
- свободное владение специфическими технологическими видами исполнения;
- убедительное понимание чувства формы;
- выразительность интонирования;
- единство темпа;
- ясность ритмической пульсации;
- яркое динамическое разнообразие.

Оценка «4» («хорошо»):

- незначительная нестабильность психологического поведения на сцене;
- грамотное понимание формообразования произведения, музыкального языка, средств музыкальной выразительности;
- недостаточный слуховой контроль собственного исполнения;
- стабильность воспроизведения нотного текста;
- выразительность интонирования;
- попытка передачи динамического разнообразия;
- единство темпа.

Оценка «3» («удовлетворительно»):

- неустойчивое психологическое состояние на сцене;
- формальное прочтение авторского нотного текста без образного осмысления музыки;
- слабый слуховой контроль собственного исполнения;
- ограниченное понимание динамических, аппликатурных, технологических задач;
- темпо - ритмическая неорганизованность;
- слабое реагирование на изменения фактуры, артикуляционных штрихов;
- однообразие и монотонность звучания.

Оценка «2» («неудовлетворительно»):

- частые «срывы» и остановки при исполнении;
- отсутствие слухового контроля собственного исполнения;
- ошибки в воспроизведении нотного текста;
- низкое качество извлечения звука и ведения мелодической линии;
- отсутствие выразительного интонирования;
- метроритмическая неустойчивость.

«Зачёт» (без оценки):

- отражает достаточный уровень подготовки и исполнения на данном этапе обучения.

5. Методическое обеспечение учебного процесса

Реализация программы в области искусств должна обеспечиваться учебно-методической документацией (учебниками, методическими изданиями, аудио и видео материалами) по всем учебным предметам, рекомендуемыми учебными изданиями - сборниками гамм, упражнений, этюдов, художественным материалом по программе. Необходимо использовать методическую и учебную литературу, музыкальные словари. Дополнительными источниками могут быть музыкальная энциклопедия, поисковые системы, сайты Интернет, сайты музыкальных издательств.

Внеаудиторная (домашняя) работа учащихся также сопровождается методическим обеспечением и обоснованием времени, затрачиваемого на ее выполнение.

Внеаудиторная работа может быть использована учащимися на выполнение домашнего задания, просмотры видеоматериалов в области искусств, посещение учреждений культуры (театров, филармоний, цирков, концертных залов, музеев и др.), участие в творческих мероприятиях, проводимых образовательной организацией. Выполнение обучающимся домашнего задания должно контролироваться преподавателем.

Во время самостоятельной работы, учащиеся могут быть обеспечены доступом к сети Интернет. Библиотечный фонд образовательной организации должен быть укомплектован печатными и/или электронными изданиями основной и дополнительной учебной и учебно-методической литературы по всем учебным предметам. Библиотечный фонд, помимо учебной литературы должен включать официальные, справочно-библиографические и периодические издания. Образовательная организация может предоставлять обучающимся возможность оперативного обмена информацией с отечественными образовательными организациями, учреждениями и организациями культуры, а также доступ к современным профессиональным базам данных и информационным ресурсам сети Интернет.

5.1. Методические рекомендации преподавателям

Правильная организация учебного процесса, зависит от спланированной работы в целом, от продуманного выбора репертуара для каждого ученика.

В начале каждого полугодия преподаватель составляет для учащегося индивидуальный план, который утверждается заведующим отделом. В конце учебного года преподаватель представляет отчёт о его выполнении с приложением краткой характеристики работы обучающегося. Индивидуальные планы начинающих обучение должны быть составлены к концу сентября после ознакомления с особенностями, возможностями и уровнем подготовки ученика, включать характеристику ученика по следующим параметрам:

1. Уровень музыкальных данных (слуха, ритма, памяти); соответствие исполнительского аппарата ученика данному музыкальному инструменту, степень приспособляемости к инструменту.
2. Общее развитие, эмоциональность, восприимчивость, быстрота реакции.
3. Отношение к музыке, музыкальным занятиям.
4. Работоспособность, собранность.
5. Умение заниматься самостоятельно, степень грамотности в разборе текста, быстрота освоения музыкальных произведений.
6. Успехи к концу года.
7. Недостатки в развитии ученика и задачи по их преодолению.

Для характеристики учащихся необходимо отметить такие индивидуальные качества, как наличие художественного воображения, проявление музыкальной инициативы, технические данные и др.

Методические рекомендации по теме:

«Начальное обучение»

1. Ответственность начального этапа обучения

Учащегося надо с первых же уроков приобщать к искусству, приучать вслушиваться в музыкальную речь. Слуховое воспитание ученика должно осуществляться на материале художественном, доступном и интересном для ребёнка. Лучше всего с этой целью использовать народные, детские и массовые песни. Разучивать песни надо со словами. Благодаря этому у ученика повысится интерес к занятиям и ему станет более ясным музыкальный смысл песен.

2. Посадка. Первые навыки извлечения звука.

Наряду с разучиванием песенок желательно с первых же уроков начать знакомить его с инструментом, рассказать об устройстве фортепиано, показать клавиатуру и характер звучания низкого, среднего и высокого регистров, играя на инструменте подходящие пьески. На первых же уроках ученик знакомится с названием звуков (до, ре, ми, фа, соль, ля, си). Ориентиром для нахождения их служат черные клавиши (группирующиеся по две и по три). Перед тем как учить ученика игре, его надо правильно посадить за инструмент — удобно, свободно. Важно обратить внимание на то, чтобы обучающийся не сутулился и не сидел напряженно, чтобы во время исполнения он не приподнимал плечи. Локти следует не прижимать к туловищу, не выворачивать в стороны. Большое значение для уверенности исполнения имеет хорошая опора ног, особенно пяток.

Целесообразно подойти к работе над туше legato путём предварительного освоения навыка извлечения отдельных звуков. Путь от non legato рационален потому, что воспитывает у ученика с первых же шагов обучения координацию движения всех частей руки, позволяет легче добиться нужной степени освобождения мышц и вырабатывает полный певучий звук. Уже с первых же упражнений необходимо обратить внимание на качество воспроизводимого звука. Звук должен быть сочным, певучим, долго

длящимся. Надо избегать как бледного, «белого» звука, так и звука резкого, стучащего. Важно, чтобы палец опускался на клавишу без предварительного её «нащупывания». Подчеркнём, что в методике работы над навыками извлечения звука определяющим моментом служит стремление решить определённую звуковую задачу.

3.Подбор по слуху.

Когда ученик начнёт овладевать извлечением отдельных звуков, полученный навык надо применить для подбора разученных по слуху песенок. Полезно приучить пропевать искомый звук и вслушиваться — лежит ли он «ниже» или «выше» исходного. На первых пробах в особо трудных местах педагог может помочь ученику найти нужные звуки на фортепиано. Подобранные песенки полезно транспонировать в одну – две тональности. Подбирание песен, так же как и извлечение отдельных звуков, надо производить поочередно правой и левой рукой с тем, чтобы обе руки развивались равномерно. После того как ученик подберёт некоторое количество песенок одним пальцем, можно переходить к исполнению legato нескольких звуков. Параллельно полезно играть упражнения на связывание двух, затем трёх, четырёх и пяти звуков, а также различные песенные попевки.

4.Обучение нотной грамоте.

Ученику показывают основные линейки нотоносца и те звуки, которые расположены на них в скрипичном ключе, затем звуки, находящиеся между линейками и на первых добавочных сверху и снизу. Не следует разрывать изучение скрипичного и басового ключей. Вспомогательным средством для перехода к последнему у большинства педагогов в настоящее время служит так называемая одиннадцатилинейная нотация.

Понятие о различных размерах — двудольном, трёхдольном – педагог может дать ещё до ознакомления с записью высоты звука на примерах разученных песен или на каком-либо ином музыкальном материале. В прежние времена при объяснении размера исходили из целой ноты. Сегодня

более целесообразным брать за основу четверть, так как эта длительность встречается значительно чаще.

5. Работа над самыми лёгкими пьесами.

Первые пьески, которые приходится разучивать ученику, - одnogолосные песни, переложённые для исполнения двумя руками попеременно. Здесь, как в процессе пения, а затем и подбора песенок, он сталкивается с проблемой исполнения мелодии. Чтобы помочь начинающему более цельно представить инструментальную мелодию, распределённую между двумя руками, иногда полезно её подтекстовать. В песнях, исполняемых поочерёдно обеими руками, надо обратить особое внимание на моменты перехода мелодии из одной руки в другую. После одnogолосно изложенных песен ученик переходит к пьескам, в которых мелодия сопровождается несложным аккомпанементом.

Репертуар для начинающих должен быть, по возможности, более разнообразным, чтобы заинтересовать ученика всё новыми заданиями, быстро расширять круг его музыкальных представлений и развивать разнообразные двигательные навыки. Наряду с певучими пьесами, песенными и танцевальными, важно вводить и всевозможные характерные сочинения. Постепенно ученик переходит к сочинениям с более сложной мелодией и развитым сопровождением, в том числе к пьесам полифонического склада. Изучают полифонические произведения типа лёгких песенных обработок из «Нотной тетради Анны Магдалины Баха» и «Маленьких прелюдий и фуг» И. Баха, пьес из «Детского альбома» П. Чайковского, «Альбома для юношества» Р. Шумана, «Детской музыки» С. Прокофьева и другие сочинения. Изучение этого репертуара может и должно развивать художественный вкус учащегося, воспитывать элементарные навыки работы над произведением, заложить основы пианистической техники.

Методические рекомендации по теме:

«Формирование навыка чтения с листа»

Задачей музыкально-учебных заведений является общее музыкальное развитие учащихся, т.е. его способностей, интеллекта, профессионального слухового сознания. Одним из путей, ведущих к решению этой задачи, является формирование навыка чтения нот с листа на уроках специальности и в домашних занятиях. Рассмотрим основные положения, которые могут быть использованы при овладении навыками беглого чтения музыкального текста.

1. Зрительное ознакомление. Перед разучиванием музыкального произведения рекомендуется предварительно изучить его зрительно. Анализ произведения на начальном этапе обучения сводится к элементарным понятиям (метр, тональность). Существенно влияет на качество чтения нот с листа способность видеть и запоминать нотный текст несколько ранее его исполнения. Степень охвата зрением нотного текста зависит от фактуры произведения, ее характера, сложности изложения материала, музыкального кругозора исполнителя, его умения догадываться о логическом продолжении музыкального материала. Зрительное восприятие произведения должно опережать его исполнение – игра приобретет осмысленный характер. Для этого нужно развивать внутренний слух.

2. Внутренний слух, т.е. способность музыканта услышать без инструмента нотную запись, ощутить ее реальное звучание. Для развития внутреннего слуха рекомендуется подборание мелодий, игра по слуху. Более музыкально подготовленные учащиеся, одновременно с этим могут проследить за построением и развитием музыкального сочинения; прочувствовать и определить его характер, темп, проследить за развитием мелодической линии, за ролью аккомпанемента и функций других голосов.

3. Звуковысотность и метроритм. Ощущение звуковысотности сводится к мысленному представлению мелодического рисунка. На начальном этапе обучения главное внимание обращается на воспитание у учащихся высотного

соотношения звуков, на развитие чувства тонического центра и ощущение лада. Метроритмическая сторона является как бы организующим элементом музыкального произведения. Развитие метроритмических ощущений у учащихся сводится к воспитанию ощущения сильной доли такта, метроритмической пульсации. Звуковысотность и метроритм определяют первичные представления учащихся о музыкальном произведении. Форма же сочинения, его гармония, полифония, доступны для анализа лишь на последующих этапах.

4. Вопросы аппликатуры. Правильная аппликатура – это рациональное и удобное распределение пальцев на клавиатуре. Она упрощает и облегчает исполнение произведений. Аппликатура влияет на характер исполнения и способствует основной и решающей цели – лучшему, наиболее цельному выявлению музыкального замысла. Удачный выбор аппликатуры способствует также автоматизации движений. В определении аппликатуры не должно быть случайности, небрежности. Все должно быть целесообразно и продумано. Нужно стремиться к естественной последовательности пальцев, руководствуясь в основном фактурой произведения. Однако следует обратить внимание учащихся на то, что выбор аппликатур не может быть для всех одинаково удобным. Определение аппликатуры зависит от ряда индивидуальных особенностей рук, а также от степени фортепианной подготовки исполнителя.

5. Умение играть, не глядя на клавиатуру. При чтении с листа очень часто учащиеся испытывают затруднения, когда им приходится сосредоточить внимание на нотном тексте и играть, не глядя на клавиатуру. Вместо того, чтобы последовательно и непрерывно читать нотный текст, опережать зрением свое исполнение, учащиеся «ищут» на клавиатуре нужный звук, клавишу проверяют, взяв аккорд, не доверяя своему слуху. Это, естественно, вызывает частые остановки в игре, что в свою очередь лишает учащегося возможности представить музыкальное произведение в его развитии, не дает возможности разобраться в содержании и форме

сочинения. Такое положение получается в результате отсутствия контакта между зрительным восприятием нотного текста и физическим ощущением клавиатуры. Для преодоления этого недостатка рекомендуется играть медленные произведения с плавным развитием мелодии и несложным сопровождением.

6. Графическое чтение. При регулярном чтении, у исполнителей вырабатываются навыки читать музыкальные произведения, ориентируясь часто на его графический рисунок. Сущность этого заключается в том, что исполнители читают нотный текст не ноту за нотой, а следя за контуром движения мелодии. И, если в начале обучения это распространяется на простейшие мелодические обороты с поступенным движением или на прочтение несложных аккордовых последовательностей, то в дальнейшем такие навыки способствуют прочтению и более сложных музыкальных оборотов. «Графическое чтение» преследует цель «быстрого охвата» нотного текста, зрительного (по рисунку) определения мелодического оборота. Для графического чтения важным является определение первого (исходного) звука. Однако следует обратить внимание на то, что навыками «графического чтения» нотного текста (как вспомогательным элементом при чтении с листа) можно пользоваться только тогда, когда исполнитель внутренне слышит, ощущает звуковысотность и ритм той музыки, которую он прочел графически.

7. Ежедневная самостоятельная работа. Хорошее чтение нот с листа является результатом систематической тренировки, для овладения искусством бегло и грамотно, выразительно и сознательно читать с листа, прежде всего, необходимы систематические занятия, знания. Чтением с листа следует заниматься ежедневно 15-20 минут.

8. Подбор репертуара. Для проведения занятий по чтению нот с листа существенное значение имеет выбор репертуара. В начальном периоде обучения рекомендуется использовать произведения с несложным сопровождением, в медленных темпах мелодическая линия не должна иметь

больших скачков. Можно использовать произведения, в которых мелодия прерывается паузами или остановками. Удачный выбор произведений хорошо способствует развитию навыка зрительно охватывать большие музыкальные эпизоды, несколько ранее их исполнения на фортепиано. Прививать учащимся навыки чтения с листа следует с первых же уроков игры на фортепиано: нужно анализировать мелодию, метроритмическую структуру, научить выбирать удобную аппликатуру, воспринимать внутренним слухом исполняемую музыку, а главное не только слушать, но и анализировать свое исполнение.

Чтение с листа следует рассматривать как более широкое явление в процессе музыкального образования, предусматривающее ознакомление исполнителя с сокровищами музыкальной культуры. Такая самостоятельная работа расширяет музыкальный кругозор исполнителя, обогащает его репертуар, воспитывает живой интерес к занятиям по фортепиано, потребность познавать новое, постоянно музицировать, знакомиться с музыкальной литературой.

Методические рекомендации по теме:

«Транспонирование и подбор по слуху»

Большую помощь в развитии самостоятельного музыкального мышления оказывает подбор по слуху и транспонирование. Это поможет ученику наладить связь между слухом и ориентировкой на клавиатуре. Ученик, занимающийся транспонированием, продвигается быстрее других и проявляет при самостоятельной домашней подготовке большую музыкальную грамотность. Умение транспонировать способствует развитию памяти и практическому усвоению различных тональностей. Задания на транспонирование отдельных музыкальных фраз, мелодических отрывков, песенок, а в дальнейшем и целых пьес являются составной частью комплексного процесса обучения. Это накладывает отпечаток на процесс музыкального мышления. Ученик знает, как создаётся музыка, ему становится понятна «музыкальная кухня», он может аналитически отнестись

к заданному ему произведению. Как правило, такой ученик непринуждённо и с большой творческой свободой исполняет произведения на эстраде.

Навыки транспонирования следует развивать двумя способами: по слуху и по нотам. В практике начинающего музыканта раньше появляется транспонирование по слуху, т.е. воспроизведение мелодий в разных тональностях без помощи нот. Не объясняя тональностей ученику, просто просить его подбирать мелодию от разных клавиш. Но сначала необходимо выяснить, слышит ли он высотное соотношение звуков, направление мелодии, регистры, её ритмические особенности. Чтобы научить их этому, следует играть одной рукой мелодию, а другой показывать направление движения мелодии (лучше с закрытыми глазами для концентрации внимания на внутреннем слуховом представлении). Потом можно перейти к подбору на инструменте. Желательно, чтобы педагог поддерживал игру аккомпанементом. Подбор логичнее всего начинать с легчайшего материала – с мелодий на 1, 2, 3 звуках, затем усложнять задания. У ученика ещё нет навыков, необходимых для восприятия и усвоения более длинных построений. Полезно играть предложенные песенки в разных регистрах, от любых белых и чёрных клавиш. Это способствует более свободному «общению с клавиатурой», развивает музыкальный слух, образное мышление, превращает занятия на инструменте в увлекательную игру.

Образное содержание стихотворных текстов повысит интерес к пьесе и сделает музыку более живой, выразительной: интонация стиха переносится в интонацию музыкальную, помогая услышать фразировку, а отсюда – почувствовать нужное дыхание и подготовить точно найденное прикосновение к инструменту. Следует давать небольшие задания по подбору по слуху и транспонированию на дом.

Транспонирование по нотам является самым радикальным средством развития музыкального слуха, памяти, внимания, навыков чтения с листа и даже техники (при транспонировании играть одной и той же аппликатурой). Транспонирование по нотам невозможно без глубокого знания тональностей.

К сожалению, не все педагоги сами умеют это делать, поэтому не могут показать пример своим ученикам. Но по возможности этим нужно заниматься (хотя бы на первоначальном этапе).

В процессе работы у ученика накапливается определённая сумма знаний, умений и навыков: развивается слух и чувство ритма, обогащается музыкальная память, вырабатывается хорошая ориентация на клавиатуре и в нотной записи, закрепляются игровые (пианистические) навыки, и, главное, развивается творческое мышление.

Транспонирование музыки – это профессиональный приём, которым пользуются многие музыканты – чаще других вокалисты и их аккомпаниаторы. Довольно часто петь номера в транспорте задают по сольфеджио.

Рассмотрим три основных способа транспонирования нот, кроме того, выведем такие правила, которые помогают в практическом транспонировании песен и других музыкальных произведений с листа.

В чём заключается транспонирование? В переносе музыки в другую tessitura, в иные рамки звукового диапазона, проще говоря, в перенесении на другую высоту, в новую тональность.

Зачем всё это нужно? Для удобства исполнения. Например, в песне есть высокие ноты, которые трудно петь вокалисту, тогда некоторое понижение тональности помогает петь на более удобной высоте, не напрягаясь из-за этих высоких звуков. Кроме того транспонирование музыки преследует ещё ряд практических целей, например, не обойтись без него при чтении партитур.

Итак, переходим к следующему вопросу – способы транспонирования. Существует три основных способа транспонирования:

- 1) транспонирование на заданный интервал;
- 2) замена ключевых знаков;
- 3) замена ключа.

Рассмотрим их на конкретном примере. Возьмём для эксперимента известную песенку «В лесу родилась ёлочка», да и выполним её транспорт в разные тональности.

Исходный вариант в тональности Ля-мажор:



Первый способ – транспонирование нот на заданный интервал вверх или вниз. Здесь всё должно быть понятно – каждый звук мелодии переносится на какой-то определённый интервал вверх или вниз, в результате чего песня звучит в другой тональности.

Например, перенесём песню из исходной тональности на большую терцию вниз. Кстати, сразу же можно определить новую тональность и выставить её ключевые знаки: это будет Фа мажор. Как узнать новую тональность? Да всё также – зная тонику исходной тональности, просто транспонируем её на большую терцию вниз. Большая терция вниз от ля – ля-фа, так и получаем, что новая тональность не иначе, как Фа мажор. Вот, что у нас получилось:

Второй способ – замена ключевых знаков. Этим способом удобно пользоваться, когда нужно транспонировать музыку на полтона выше или ниже, причем полутон должен быть хроматический (например, до и до-диез, а не до и ре-бемоль; фа и фа-диез, а не фа и соль-бемоль).

При этом способе ноты остаются на своих местах без изменения, переписываются же только знаки при ключе. Вот, например, как мы можем переписать нашу песенку из тональности Ля мажор в тональность Ля-бемоль



мажор:

Следует сделать одну оговорку насчёт этого способа. Дело касается случайных знаков. В нашем-то примере их нет, но если бы они были, то подключились бы следующие правила транспонирования:

а) Если транспонируем на полтона вверх, то случайные диезы превращаются в дубль-диезы, бекары в диезы, бемоли в бекары, ну а дубль-бемоли в обыкновенные бемоли. Думаю, понятен принцип – просто повышаем сам случайный знак на полтона.

б) Если транспонируем на хроматический полутон вниз, то случайные дубль-диезы понижаются до диезов, диезы – до бекаров, бекары становятся бемолями, ну а бемоли – дубль-бемолями. Тоже, думается, принципы изменений уловили – понижаем знак на полтона и всё.

Третий способ – замена ключей. На самом деле кроме ключей придётся заменить и ключевые знаки, поэтому этот способ можно было бы назвать комбинированным. Что делается тут? Снова не трогаем ноты – где они написаны, там же, на тех же линейках и останутся. Только в новых ключах на этих линейках другие ноты пишутся – это-то нам и удобно. Смотрите, как я, меняя ключ со скрипичного на басовый и на альтовый, легко переношу мелодию «Ёлочки» в тональности До мажор и Си-бемоль мажор:



В ле - су ро - ди - лась ё - ло - чка, в ле - су о - на ро - сла...



В ле - су ро - ди - лась ё - ло - чка, в ле - су о - на ро - сла...

В заключение мне хотелось бы сделать некоторые обобщения. Помимо того, что мы разобрались в том, что есть транспонирование музыки и какие есть способы транспонирования нот, ещё маленькие практические рекомендации:

1. Всегда при транспорте анализируйте в исходном варианте – определите тональность, опорные ступени, строение мелодии, движение по звукам аккордов и т.д.
2. Обязательно представляйте себе ту тональность, в которую направлен транспорт – сразу же определите в ней ключевые знаки и основные функции

Методические рекомендации по теме:

«Работа над полифоническими произведениями»

Основные принципы работы над полифонией.

При работе над полифонией важно добиться, чтобы ученик реально услышал сочетание двух голосов. С этой целью полезно сыграть ему первые изучаемые образцы полифонии, попеть и поиграть их вместе с учеником (один голос исполняет ученик, другой — педагог). Если имеются два инструмента, полезно поиграть оба голоса одновременно на двух фортепиано – это придаёт каждой мелодической линии большую рельефность. Необходимо добиваться того, чтобы ученик с самого начала, возможно, лучше услышал требуемое полифоническое сочетание. Если два голоса проходят одновременно в партии какой-нибудь руки, можно рекомендовать ученику поиграть вначале эти построения двумя руками: таким путём ему будет значительно легче добиться нужной звучности и станет яснее цель работы. После того как полифоническое задание будет осознано и нужное сочетание по возможности ясно услышано, следует поработать над отдельными голосами. После тщательного изучения отдельных голосов их полезно учить попарно. Основное требование при этом — внимательнейшим образом слушать, чтобы была достигнута нужная звуковая цель, и не оказался утраченным характер каждой мелодической линии.

Весьма эффективный способ работы для подвинутых учеников — петь один из голосов, в то время как другие исполняются на фортепиано. Полезно также петь многоголосные полифонические произведения хором. Иногда

полезно поучить два голоса, играя поочерёдно в каждом из них только те отрезки, которые должны преобладать по своему смысловому значению при двухголосном исполнении. При наличии трёх и большего количества голосов целесообразно поработать не только над смежными мелодическими линиями, но и над каждой парой голосов. Необходимо, чтобы ученик время от времени проигрывал отдельные голоса и наиболее трудные в полифоническом отношении сочетания – в первую очередь те, где в партии одной руки проходят два или несколько голосов. Без этого обычно с течением времени возникают неточности в голосоведении. Очень полезно также проигрывать все голоса, сосредотачивая своё внимание на каком-нибудь одном из них. Очень полезно, кроме того, проигрывать всё сочинение целиком, следя преимущественно за развитием одного какого-нибудь элемента.

Методические рекомендации по теме:

«Роль крупной формы в музыкальном развитии юных пианистов»

В музыкально-исполнительском развитии учащихся особое место занимает работа над произведениями крупной формы. Поэтому у нас и пойдет речь о произведениях крупной формы - о сонатинах, сонатах, рондо и вариациях. Каждый, кто слушает и исполняет музыкальные произведения, знает, что среди них есть более легкие и более трудные для восприятия и запоминания. Вы, конечно, заметили, что пьесы исполнять и выучивать проще, чем произведения с такими названиями, как рондо, соната или вариации. А дело здесь в том, что эти произведения длятся дольше (они больше по объему) и построены они по более сложным законам музыкальной формы. Композитор, создавая рондо, сонату, вариации всегда придерживается определенных строгих правил построения. Трудно представить себе музыкальное произведение, которое не делилось бы на части. Самое простое средство придать потоку музыкальных звуков определенную форму-это повторение. Действительно, например, слушая песню, даже не различая ее слов, мы ясно слышим границы между куплетами именно потому, что в каждом куплете повторяется одна та же мелодия.

Однако если в музыке будет бесконечно повторяться одна и та же мелодия - то такое произведение быстро утомит слушателя, как и появление в произведении все новых и новых мелодий, без какой либо системы. Поэтому в музыкальных произведениях обычно чередуются уже знакомые музыкальные мысли с не знакомыми. На этом принципе основано построение музыкальных произведений - рондо, сонат, вариаций. Вначале рассмотрим вариации.

Мы уже говорили, что если музыка много раз повторяется и не изменяется, то ее слушать не очень интересно. Поэтому в музыкальном произведении часто применяется видоизмененное или варьированное повторение. На этом принципе и складываются вариации. Сделаем небольшую экскурсию в прошлое. Форма вариаций родилась в XVI веке. Вариации произошли от народной музыки. Представьте себе, что народный умелец-музыкант играл на рожке, дудке или скрипке мелодию какой-нибудь песни, и каждый раз мотив этой песни повторялся, но звучал по-новому, обогащаясь новыми подголосками, интонациями, видоизменялся ритм, темп, отдельные обороты мелодии. Так появились вариации на песенные, плясовые темы. Например, М. Глинка написал вариации на тему Алябьева «Соловей» или на задумчивый напев «Среди долины ровныя». Вариации можно представить, как ряд картин об истории, переживаниях (и даже приключениях) лица-образа, с которым слушатель знакомится в теме. Трудность в работе над вариационным циклом заключается в сочетании отдельных вариаций в единое целое. Цельность достигается тематическим единством. Ученик должен уметь находить в каждой вариации тему или ее элементы. Также большое значение имеют цезуры между вариациями. Цезурами можно разъединить вариации и объединить их в единое целое.

Кулау Ф. Вариации G - dur.

Фридрих Кулау (1786 - 1832) - датский композитор. По национальности немец.

Тема вариаций имеет танцевальный характер. В дальнейшем тема и сопровождение претерпевают изменения. Остается неизменным темп, тональность G - dur, только IV вариация - в e - moll. Однако на всем протяжении пьесы сохраняется близкий первоначальному характер музыки. Музыкальный образ обогащается, но остается узнаваемым.

Теперь поговорим о рондо.

Для того, чтобы понять что это за произведение, как оно создается, опять заглянем в историю. Слово рондо французское. В переводе на русский оно означает круг, хоровод. Название этой формы пришло из средневековой Франции. Там рондо назывались хороводные песни. Вспомним песню: в ней есть запев и припев. Так вот, исполнялись они так: запев песни пел один из участников хоровода, а припев - все. Но в отличие от простой песни, куплеты в этих хороводных песнях каждый раз пелись на новый мотив, а припев оставался неизменным. И вторым отличием от простой песни было то, что рондо начиналось не с запева, а с припева. Итак, форму рондо можно воспринимать в виде песни, которая начинается с припева, который неизменно повторяется в песне, а куплеты имеют разное мелодическое содержание. Припев и объединяет песню в единое целое. В форме рондо обычно написаны пьесы в народном духе: бодрые, оживленные.

Гуммель И. Рондо C-dur.

Гуммель Иоганн (Ян) Непомук (1778 - 1837) - австрийский композитор, ученик В. Моцарта. Он преклонялся перед Моцартом и стремился следовать традициям его искусства. Легкий, блестящий стиль Гуммеля - пианиста свойствен его произведениям для фортепиано. В своих сочинениях он выступает как представитель классицизма. Они ясные по форме, мелодичные и эффектно написанные. Они и сейчас вызывают художественный интерес.

И, наконец, соната и сонатина.

Это наиболее сложное по форме произведение. Сонату можно сравнить с литературным произведением - с повестью или романом. Подобно им, соната делится на несколько глав - частей. Обычно их три или четыре.

Подобно роману или повести соната населена различными «героями» - музыкальными темами. Темы эти не просто следуют одна за другой, а взаимодействуют, влияют друг на друга, а иногда и вступают в конфликт.

Наибольшей напряженностью и остротой отличается первая часть сонаты. В ней сложилась своя особая форма - сонатная. Развитие музыки в этой части можно сравнить с театральным действием. Вначале композитор знакомит нас с основными действующими лицами - музыкальными темами. Большею частью они бывают контрастными по характеру. Это завязка драмы (экспозиция). Затем действие развивается, обостряется, достигает вершины. Этот раздел наиболее конфликтный (разработка).

Темы героев показываются здесь с новых неожиданных сторон. Они могут расчленяться на короткие мотивы, сталкиваются, переплетаются, видоизменяются, борются одна с другой. Конфликт достигает в разработке наивысшей точки и, конечно, такой конфликт требует разрядки, примирения. Их приносит реприза. Это итог всех действий. Звучат темы, с которыми мы встречались в экспозиции, но определенные герои вышли победителями в этой борьбе и приобрели, может быть, большее значение, поэтому реприза содержит повторение музыки экспозиции, но не дословное, а видоизмененное.

Очень важно установить новые черты в звучании главной и побочной партий, решить какой образ приобрел большее значение, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией. Эти изменения затрагивают в первую очередь область тональных отношений. Если в экспозиции главная и побочная партии тонально противопоставляются, то есть звучат в разных тональностях, то в репризе они обычно звучат в одной, основной тональности произведения. Это типичное для классической сонаты сопоставление.

В экспозиции – тоника - доминанта, в репризе – тоника - тоника. К этим трем разделам сонатной формы нередко присоединяется четвертый, заключительный раздел, кода. В ней проходят отрывки наиболее важных тем,

еще раз утверждается «победившая» тональность. Важнейшие две музыкальные темы - главная и побочная партии. Между главной и побочной темами случается – связующая тема, ее назначение осуществить переход от главной к побочной. Завершается экспозиция, а также и реприза заключительной партией. Из самого названия этой партии явствует ее утвердительно - обобщающий музыкальный характер.

Связующая и заключительная партии могут обладать новыми, собственными темами. Но нередко они строятся на материале двух важнейших тем - главной и побочной партий.

Классический сонатный цикл сложился во второй половине XVIII века. Сонаты писали и пишут многие композиторы, начиная с А. Корелли (XVII век) и до наших дней. Зародившись в творчестве И. С. Баха, его сыновей, Д. Скарлатти, сонатная форма окончательно откристаллизовалась в сочинениях Й. Гайдна, В. Моцарта.

Свое наивысшее выражение сонатная форма нашла в произведениях Л. Бетховена. Конечно, не все сонаты в репертуаре младших классов или старинные сонаты соответствуют классической форме сонатного аллегро, в них может не быть разработки или достаточно развитой разработки. При исполнении сонатин и сонат проявляется основная трудность воплощения сонатной формы - выявление контрастных образов и наряду с этим соблюдение единства целого. Здесь требуется быстрота слуховой реакции ученика на происходящие в музыке частые смены образных состояний, особенно важна мгновенная исполнительская перестройка, а также выдержка, выносливость, эмоциональная приподнятость и душевный подъем.

Особенно важно еще достигнуть темпового единства. Без этого пьеса может рассыпаться на отдельные построения. Необходимо ощущать ритмический пульс на протяжении всего произведения, точно соблюдать паузы и штрихи. Именно эта форма дает огромные возможности композитору для того, чтобы отразить глубину душевного мира человека,

драматических ситуаций. Соната способна в большей мере, чем другие формы отражать диалектику развития реального мира. Тем, кто начинает учиться музыке, приходится иметь дело не с сонатами, а с сонатинами.

Слово «сонатина» означает «маленькая соната». Она меньше настоящей сонаты по размерам, а кроме того легче технически, более проста по содержанию. Уже в 3-4 классах на материале сонатной литературы (В. Моцарт, Л. Бетховен, М. Клементи, Ж. Дюссек, А. Диабелли, Ф. Кулау) учащиеся подготавливаются к предстоящему изучению в старших классах сонат венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Сейчас вы познакомитесь с сонатами и сонатинами разных композиторов.

Диабелли А. Сонатина F-dur.

Антон Диабелли (1781- 1858) - австрийский композитор, ученик Михаила Гайдна (брата Й. Гайдна).

Исполнения эту сонатину необходимо показать контраст между главной и побочной партиями. Главная партия - мелодичная, пластичная, изящная. Побочная партия резко контрастна. Певучим интонациям главной партии противопоставляются четкость пульсации коротких плясовых мотивов, обостренной частыми сменами штрихов легато и стаккато.

Чимароза Д. Соната G dur.

Доменико Чимароза (1749 - 1801) - итальянский композитор, создал несколько десятков клавирных сонат. Относительно несложные по фактуре, одночастные, они напоминают нередко сонатины. Сонаты Д. Чимароза еще не содержат вполне типического для классической сонатной формы членения на партии. Но мелодико-гармонический язык и фактура сочинений композитора уже во многих отношениях типичны для классицизма. Характер музыки требует от исполнения блеска и наряду с этим певучести.

Гайдн Й. Дивертисмент C - dur.

Франц Йозеф Гайдн (1732 - 1809) - великий австрийский композитор. В сонатах Гайдна полно отразился мир образов, присущий композитору. Его сочинения подкупают душевной цельностью, оптимизмом, неиссякаемым

чувством юмора. Гайдн создал более 50 фортепианных сонат (52). Термин «соната» не всегда применялся композитором. Первые свои сочинения он называл дивертисментами, партитами. Позднее стало принято называть сонатами все сочинения Гайдна, написанные в данной форме. Фортепианное письмо Гайдна выделяется прозрачностью, ему не свойственно аккордовое изложение, быстрые смены октав, двойных нот, то есть крупная техника. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой - второй октавы. Значительное место в мелодической линии занимают мелизмы-трели, форшлаги, группетто, морденты. Партия левой руки выполняет функцию сопровождения. Сонаты Гайдна представляют незаменимый художественный материал для учащихся - пианистов.

Моцарт В.-А. Соната C - dur.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756 - 1791) - великий австрийский композитор. Большинство сонат написано в типичном для раннего классицизма трехчастном цикле. Фортепианных сонат у него 17. Если у Гайдна рельефность образов его сонат часто достигается в первую очередь при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений, то у Моцарта при использовании всех этих выразительных средств обычно появляется прелестная мелодия, ярко врезающаяся в память. Моцарт - один из ярчайших мелодистов. Стиль Моцарта отличается интонационной выразительностью, пластичной гибкостью, кантиленностью, богатством, изобретательностью мелодии. Моцарт внес огромный вклад в развитие сонатной формы.

Бетховен Л. Соната Es – dur (I часть).

Людвиг Ван Бетховен(1770 - 1827) - великий немецкий композитор. Бетховен величайший строитель крупной формы. Важнейшую часть его фортепианного наследия составляют 32 сонаты. Бетховену присуще активное противопоставление мужественной, героической, волевой темы главной партии и более сосредоточенной, лирического склада темы побочной партии. Важна интенсивная разработка Бетховеном приемов сквозного развития. Это придало фортепианной сонате большую динамичность и цельность. Очень

важным было насыщение фортепианной сонаты песенностью. В его фактуре значительное место отведено крупной технике, он применяет октавы, терции, двойные ноты. Эта соната написана в 12 лет, но она полна резких динамических контрастов, характерных для творчества композитора.

В заключение хочется сказать, что освоение крупной формы требует от учащихся знания теории музыки, осмысления целостности формы, умения анализировать, логически мыслить, а также хорошей исполнительской подготовки.

Методические рекомендации по теме:

«Развитие технических навыков»

Общие принципы работы над фактурой сочинения.

Существует немало способов работы над различными видами фортепианного изложения. Практически основным принципом работы ученика следует считать внимательное проигрывание произведения, тщательное вслушивание в свою игру и последовательное устранение путем повторных исполнений всех ее недочетов. Часто приходится вычленять отдельные построения и элементы ткани, работать над ними отдельно и затем постепенно собирать из этих кусков целое. Если не удастся какой-либо пассаж, надо повторять его вновь и вновь, вдумываясь в причину неудачи, стремясь найти кратчайший путь к осуществлению стоящей цели и преодолению трудности. При работе над фактурными трудностями необходимо уделить пристальное внимание двигательной стороне исполнения. Работа над «игровым аппаратом» учащегося-пианиста в этом смысле — стремление сделать его гибким, послушным, добиться полной согласованности всех его звеньев и максимально эффективного использования имеющихся в человеческом теле источников силы — должна неустанно находиться в поле зрения педагога.

Фортепианной игре вредит пассивность, приводящая к «недобиранию» звука и общей вялости игры. Борьба с пассивностью должна выражаться во внутренней и внешней собранности, в частности в двигательной области — в

нахождении более экономных, организованных движений. Организованность движений должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Понятие «свобода» не есть нечто статичное. В действительности — это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц. Распознаются излишние напряжения различными способами. Один из них — слуховое восприятие. Для игры скованных исполнителей характерно форсирование звука. Другой путь распознавания напряжения — это субъективные ощущения исполнителя - чувство скованности, быстрое утомление в руках, впоследствии могущее перейти в боль. Наконец, напряжение при исполнении, заметно, по внешнему виду исполнителя. Вот некоторые признаки его: «тряска» руки, растопыренные пальцы, жесткое, неподатливое запястье, прижатые и чрезмерно отведенные локти, приподнятые плечи.

Существуют различные пути борьбы с напряжениями. Надо внимательно вслушиваться в свою игру и добиваться требуемой звучности. Это будет помогать приспособлению мышечного аппарата к выполнению стоящей задачи, и способствовать устранению излишней фиксации. Привычка к освобождению должна сделаться у исполнителя как бы автоматической. Значительную пользу в борьбе с напряжениями могут оказать также некоторые двигательные приёмы. Большое значение имеет «дыхание» кисти. Иногда снятию лишнего напряжения помогает беззвучное проигрывание какого-нибудь не удающегося пассажа или трудной фигурации. Часто использовать такой способ работы не следует, чтобы не приучаться к поверхностному звука - извлечению.

Мелодические фигурации и гаммаобразные последования legato.

При работе над мелодической фигурацией, как и при работе над мелодией, важно обратить внимание, прежде всего, на достижение цельности линии. Поэтому и фигурационное движение в пьесе или этюде, и пассажи рекомендуется играть «как мелодию», выразительно, хорошим legato, полным певучим звуком. Уже при игре в медленном темпе надо показать

ученику «объединяющие» движения, придающие исполнению большую гибкость, пластичность. В дальнейшем ученик должен сам находить такого рода движения. Необходимо следить вместе с тем и за активностью пальцев. Для активизаций пальцев важно усилить слуховой контроль за качеством звучания — направить внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. Во многих случаях полезно также несколько поднимать пальцы перед звукоизвлечением. Надо следить, чтобы они не прогибались в суставах и оставались закругленными. Весьма важно проследить, чтобы не вдавливались «косточки» на тыльной стороне руки, так как это лишает палец должной опоры.

В гаммаобразных и многих других фигурациях для ученика нередко представляет трудность подкладывание 1-го пальца. Важно следить, чтобы оно происходило плавно, без толчка. Для этого нужно большой палец подводить к нужной клавише постепенно, а не рывком, как нередко делают ученики. Большую пользу могут принести специальные упражнения на подкладывание 1-го пальца. Их существует немало. К числу наиболее распространённых упражнений относятся такие, в которых вычленяются и по несколько раз повторяются отрезки гаммы, где происходит подкладывание. При этом необходимо сохранить ту аппликатуру, которой придётся играть. Вначале ученику следует выучить пятипальцевую фигуру в среднем темпе. Затем предлагается исполнить те же звуки другой аппlikатурой. Той, которая применяется в гаммах. Правой рукой — при движении вверх, левой — при движении вниз: 1-2-3-1-2. Неровность звучания, становится заметной, если периодически возвращаться к исполнению фигуры первоначальной последовательностью пальцев, которая приобретает теперь значение как бы звукового эталона. Когда ученик сможет исполнить достаточно ровно пять звуков новой аппlikатурой, следует перейти к фигуре из шести звуков, сыграв ее 1-2-3-1-2-3 пальцами, и так постепенно дойти до тонического звука. Преимущество этого упражнения в том, что оно очень естественно

осуществляет переход от уже известных ученику пятипальцевых последовательностей к гаммам.

Ученикам, у которых еще не сформировалась пальцевая техника, при работе над пассажами надо переходить к быстрому темпу с большой осторожностью, иначе в руке возникает «напряжение» и ровность мелодической линии утрачивается. Полезно несколько сбавить темп и поработать над достижением большей цельности мелодической линии. Переход от медленного темпа к более подвижному может осуществляться путем ускорения каждого последующего проигрывания. Переход к быстрому темпу можно осуществлять путем вычленений отдельных отрезков фигурации, исполнения их в подвижном темпе и последовательного укрупнения такого рода кусков. Более типичным случаем вычленения является разделение пассажа на группы по несколько звуков. Группировать обычно целесообразно таким образом, чтобы последний опорный звук группы приходился на начало следующей тактовой доли. Учить группы следует сначала в умеренном темпе и постепенно увеличивать его. Впоследствии надо приступить к объединению групп по две, потом по три и так далее. В педагогической практике применяются ритмические варианты, состоящие из чередования групп коротких и долгих звуков. Ритмические варианты групп могут принести пользу лишь в том случае, если их правильно применять. Необходимо, чтобы игра ритма была действительно очень ритмичной, чтобы короткие звуки исполнялись решительно, одним волевым импульсом, четко, ровно и легко, а долгие звуки выдерживались полную их длительность, чтобы они были достаточно насыщенными. Помимо ритмических вариантов могут оказаться полезными варианты артикуляционные. Иногда полезно учить на *non legato*, потом — *legato*. Этот способ работы хорош тем, что приучает к более точным и скупым движениям.

Арпеджио и гармонические фигурации legato.

При исполнении этого рода последований, как и мелодических конфигураций, важно тщательно следить за единством линий. Особое внимание необходимо уделить плавному подкладыванию 1-го пальца, так как в арпеджио оно ещё труднее, чем в гаммах; помочь подкладыванию может небольшое отведение запястья по направлению движения. В быстром темпе обычно нецелесообразно добиваться такой же связности при подкладывании 1-го пальца и следует использовать плавный перенос руки. Для учеников с маленькой рукой арпеджио трудны также растяжением, часто вызывающим заметное напряжение. Для предотвращения его следует обратить внимание на то, чтобы рука находилась по возможности в свободно собранном состоянии («сжатом», как говорил Скрябин).

Акценты в коротких и ломаных арпеджио рекомендуется делать с помощью бокового движения руки (вращение предплечья). Таким приёмом исполняются этюды Черни К.- Гермера. Помощь руки требуется и в громких быстрых аккордах (средняя часть «Баркаролы» Чайковского).

Немалую трудность для учеников представляют различные гармонические фигурации, в изобилии встречающиеся в фортепианной литературе, начиная с разложенных аккордов («альбертиевых» басов) в сонатах Гайдна и кончая сопровождением типа партии левой руки в ноктюрнах Шопена. «Альбертиевы» басы полезно учить медленно, используя вращательное движение предплечья, «приоткрывая» 5-й палец и добиваясь освобождения запястья от излишнего напряжения. Можно также поработать способом вычленения. При вычленении полезно начинать со второй шестнадцатой каждой группы; таким путем движение легче осваивается.

Широкие гармонические фигурации полезно учить плавным, «объединяющим» движением, свободно собранной рукой. Для предохранения от усталости и «зажимов» в руке, легко возникающих при быстрых непрерывных движениях, важно приучить руку освобождаться в

процессе исполнения. Надо показывать ученику, что в аккордовой фактуре достаточно сыграть насыщенно опорные звуки; общая же звучность может и должна быть легкой.

Аккорды.

На ранних этапах обучения в аккордах обычно приходится обращать внимание, прежде всего, на ровность и одновременность воспроизведения всех звуков. Еще более трудную задачу представляет выделение мелодического голоса, особенно когда он исполняется 5-м и 4-м пальцами. В этих случаях важно, чтобы ученик научился сосредоточивать вес руки на соответствующем пальце. Работать над разрешением требуемой задачи лучше всего методом вычленения. Вначале несколько раз извлекается верхний звук соответствующим пальцем — глубоко, насыщенно — так, чтобы вес руки сосредоточился на клавише. Вслед за тем исполняется аккорд, причем ученик стремится сохранить звучность и ощущение в руке, найденное в предшествующем упражнении. В младших и средних классах аккорды извлекаются в основном тем же приемом, что и отдельные звуки *legato* в начальных упражнениях, то есть свободным погружением руки в клавиатуру. Запястье при этом должно быть податливым, но не «разболтанным». Точность звукоизвлечения требует активности пальцев.

В некоторых случаях, особенно при исполнении многозвучных аккордов, приходится вначале перевести руку на требуемые клавиши, а затем уже их нажать. Этот прием способствует в более сложных аккордах точности звукоизвлечения. В старших классах школы начинают играть произведения, в которых встречаются полнозвучные аккорды, требующие большой силы звучания. Аккорды эти извлекаются «от плеча», а иногда и всем корпусом как бы отталкиваясь от клавиатуры. Если аккорд, особенно многозвучный и исполняемый громко, выдерживается, надо приучиться после его взятия освобождать руку — это помогает снять много ненужных напряжений. Освобождение руки не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры, но лишь в ослаблении давления пальцев на клавиши; внешне оно может быть

даже незаметным. В аккордовых изложениях при быстром темпе свободе исполнения способствует умелое распределение силы звучности.

Ученики нередко играют вязко аккордовые репетиции. Происходит это потому, что перегружается звучность и вовремя не освобождается рука. Эффект общей звучности достигается сочетанием звуков громких и тихих: громко исполняются акцентированные аккорды, представляющие собой как бы опорные точки, каркас ткани, промежуточные же аккорды играют легко. Важно, кроме того, моментально освободить руку перед аккордовыми репетициями от «остаточных» напряжений в руке, которые являются помехами во многих случаях.

Быстрое исполнение октав staccato.

Подготовкой к быстрому исполнению октав служит аналогичное исполнение секст. Исполнение на staccato достигается кистевыми движениями, которые напоминают легкое дрожание. При этом вся рука должна быть свободной и принимать участие в движении. Полезно некоторое время учить сексты или октавы такого типа очень медленно, свободной рукой. Рука при переносе с одной сексты на другую приподнимается, начиная с запястья, и совершает плавное движение (С. Майкапар «Стаккато - прелюдия»). С очень большой постепенностью следует переходить к более быстрому темпу и соответственно к сокращению движений. Прибавлять темп можно только после того, как будет вполне освоено нужное движение и достигнута необходимая свобода всей руки.

Значительные трудности возникают при октавных последованиях staccato в быстром темпе. Необходимо, прежде всего, устранить лишние движения, представляющие обычно серьезную помеху для ученика. Надо по возможности освободиться от движений вглубь клавиатуры при использовании чёрных клавиш. Для этого следует приучить учащихся брать черные клавиши у переднего конца, а белые, в тех случаях, когда в пассажах чередуются белые и черные клавиши, - ближе к черным. Мешают и лишние

движения по вертикали. Для сокращения их важно представить себе октавные движения как скольжение по клавиатуре, а не чередование опусканий руки на клавишу и последующих ее подъемов.

Для освобождения от напряжений большую помощь могут оказать пальцевые движения. Исполнение всех октавных пассажей, в которых наряду с белыми клавишами имеются черные, чрезвычайно облегчается, если играть на черных клавишах 4-м пальцем (иногда при большой руке и 3-им) и извлекать звук преимущественно пальцевым движением.

Особенно эффективным становится использование пальцевых движений в хроматических октавах. В таких пассажах верхний голос правой руки и нижней в партии левой исполняются почти одними движениями 4-го и 5-го пальцев. Освобождению от напряжений очень помогает работа отдельно над каждым голосом октавного пассажа требуемой аппликатурой. Рука при этом находится в собранном состоянии, благодаря чему обеспечивается большая свобода кистевых движений. Играя, таким образом, ученик осваивает нужную последовательность звуков в наиболее благоприятных для кистевых движений условиях. Освобождению от излишних напряжений также помогает смена положения запястья: на некоторых октавах оно поднимается выше, на других ниже.

Предотвращению усталости в руке способствует распределение силы звучности между различными голосами октав, между отдельными октавами и, наконец, между партиями обеих рук (Черни К. «Этюд» g-moll, op. 553 № 5).

Для большей точности исполнения некоторые октавные пассажи полезно мысленно членить на группы.

Двойные ноты.

При работе с двойными нотами, с которыми ученик встречается уже в детской музыкальной школе, необходимо приучать его уже с самого начала ясно слышать движение двух голосов. Чтобы сделать это восприятие более отчетливым и воспитать большую самостоятельность пальцев, полезно

поиграть одновременно оба голоса различно по степени силы и характеру туше: верхний голос громче, нижний тише, верхний - legato, нижний - staccato и наоборот.

Двойные ноты учат теми же способами, что и обычные пассажи: вычленениями, ритмическими вариантами и другими.

Этюды.

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 специально технические задачи с задачами музыкальными. Важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отделку произведения. Воспроизведение всех деталей голосоведения — все это в большей степени способствует успешному преодолению технических трудностей. Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особенно пристального внимания к разрешению имеющихся в них технических трудностей. Полезно проделать разбор специально технический — выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры. В работе над преодолением технических трудностей следует использовать всевозможные приемы: проигрывание в различных темпах, вычленения, ритмические варианты, транспонирование всего этюда при отдельных его построениях в другие тональности, специальные упражнения и другие. Надо выбрать те способы, которые наиболее полезны в том или ином случае и всего быстрее ведут к осуществлению намеченной цели. В младших и средних классах школы необходимо уделить большое внимание таким важным элементам техники, как гаммы и арпеджио, которым Черни придавал огромное значение.

Приступая к работе над этюдом с длительным непрерывным движением, ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае не следует продолжать игру через силу. Играя напряженными мышцами, мы

закрепляем нерационально протекающие движения и таким образом идем по пути регресса, а не совершенствования своего исполнения.

Можно дать некоторые советы для предохранения от усталости: не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурации в умеренном темпе, соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам, не перегружать общую звучность, применять «объединяющие» движения, следить за гибкостью запястья. Важно также наметить построения, в которых можно изменить характер движения рук и сделать несколько «освобождающих» кистевых движений (арпеджио - образные фигуры, начиная с 17-го такта этюда № 8 Черни оп. 299) или смягчить звучность, тем самым дать отдых руке (пассаж *diminuendo* после главной кульминации *ff*).

К тому времени, когда учат этот этюд, учащийся уже должен быть настолько подвинутым, чтобы свободно сыграть в быстром темпе каждое из звеньев фигурации. Поэтому основной задачей является сочетание отдельных звеньев в единое целое (хотя над некоторыми из них, наиболее трудными, нередко приходится работать). Для разрешения этой задачи следует учить места соединения отдельных звеньев.

Необходимо также больше играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур. При этом надо заблаговременно, когда доигрывается одно из звеньев, мысленно подготовиться к последующему. Большое значение имеет хорошее исполнение партии руки, содержащей либо сопровождение, как в разбираемом сочинении, либо мелодию. Точное исполнение поставленных автором пауз и освобождение на них левой руки способствует уменьшению напряжения и в правой руке

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы учащихся

В статье «Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова» Я. И. Мильштейн пишет: «Его выдающийся педагогический дар раскрывается в многообразии его приёмов работы, в той настойчивости и непреклонном упорстве, с которыми он всегда добивался в классе осуществления своих намерений. Но в этом многообразии было и единство: всё было направлено к одной цели – научить ученика самостоятельно мыслить и работать». Интересно характеризует роль педагога Г. Г. Нейгауз. «Считаю, что одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему ту самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Стремясь сознательно к этому, я всё же не хочу свести себя к нулю как человека, как личность; хочу только перестать быть милиционером, гувернёром, тренером и хочу остаться одним из многих жизненных двигателей ученика, одним из впечатлений этого бытия наряду с другими, пусть более сильными или более слабыми».

При наличии достаточных музыкальных способностей причины несамостоятельности учащегося по окончании учебного заведения чаще всего кроются в недостатках работы учителя. Оставлять простор для самостоятельности ученика, чтобы приобретение знаний было творчеством, а не старательным заучиванием, удаётся немногим. Предполагается, что зрелый музыкант равно чувствует и понимает музыку. «Холодный ум и горячее сердце, крепкая воля и живое воображение – этими координатами издавна определяется положение художника в искусстве», - писал Г. Нейгауз. Чувство и разум – неперемные и главные движущие силы в работе музыканта. Сила чувства и глубина понимания музыки вместе с живостью (остротой воображения) определяют художественный уровень воплощения

любой музыкально-исполнительской задачи. Поэтому эмоциональность и интеллект учащегося – важнейшие качества, которые нужно воспитывать в первую очередь. Какими же путями идёт воспитание этих качеств? Развитие эмоциональности происходит, прежде всего, через воспитание умения слушать себя: именно слышания музыки и рождает в первую очередь эмоциональный отклик исполнителя. А становление интеллекта учащегося происходит наилучшим образом, если педагог путём обобщений подводит ученика к познанию закономерностей музыки.

Хорошей формой воспитания самостоятельности учащегося может быть задание приготовить произведение без всякой помощи со стороны. Конечно, пьесы подбираются такие, чтобы ученики вполне могли с ними справиться: трудность должна соответствовать исполнительским возможностям учеников. Пьесы эти должны быть выучены в определённый (и короткий) срок. Прослушивание самостоятельно подготовленной программы может производиться в обстановке зачёта: все ученики слушают друг друга, затем производится обсуждение, в котором участвуют исполнители-слушатели и педагог. Польза такого рода работы несомненна: подготовка к выступлению заставляет учащегося, напрячь все свои творческие силы при самостоятельных занятиях, а оживлённая дискуссия после выступления учит его переоценивать, переосмысливать многое в работе, помогает лучше осознать и учесть свои ошибки. Большую роль в общем музыкальном развитии ученика играет и количество пройденных произведений. Каждый педагог, составляя учебный план для ученика на семестр, должен стараться, чтобы этот план был максимален во всех отношениях. Вместе с тем, полезно бывает выучить с учеником произведение, которое представляет для него уже пройденный этап, дав простор его самостоятельной деятельности.

Воспитание самостоятельности ученика в значительной степени определяется отношением педагога к первому показу нового произведения. Очень важно с первых лет обучения стремиться к тому, чтобы ученик самостоятельно разобрал произведение, делая это, по возможности, грамотно

и добросовестно. Естественно, с начинающими приходится разбирать пьесу на уроке, объясняя ритм, указывая на лиги, проверяя аппликатуру и т.д. Но вскоре можно уже задавать разбор на дом и требовать, чтобы уже к первому уроку ученик всё, что может, выполнил сам, без помощи со стороны. Постепенно усложняя задания, педагог должен добиться от учащихся, чтобы в новом произведении они самостоятельно могли не только формально прочесть всё, что написано, но и определить характер музыки, понять, что – главное, а что – второстепенное, подумать о способах работы и т.п. Так понемногу учащиеся привыкают не только разбирать, но и сразу учить новую пьесу без помощи педагога.

Музыкальность вначале проявляется в этих занятиях чисто интуитивно. Но по мере накопления музыкальных представлений и навыков технической работы сознательная исполнительская активность ученика заметна уже на самом первом этапе изучения произведения (даже в разборе). Важно не дать ученику в искусстве привыкнуть «жить чужим умом», чтобы не притуплялась его собственная инициатива.

Можно отметить два основных типа педагогических ошибок, которые сказываются на самостоятельности учащихся.

1. Нарушение гармоничности музыкального развития, ведущее к резко выраженной односторонности.
2. Гипертрофированная активность педагога, которая парализует инициативу учащегося.

Следует отметить, что формирование «аппарата учащегося легче стимулировать, чем творческую инициативу и развитие музыкального мышления. Кроме того, технические успехи учащегося сразу заметны слушателям. Погоня за особыми техническими достижениями по-своему увлекательна, но приводит сначала к односторонности репертуара, а затем и к тому, что в любом, даже в глубоком и сложном произведении, учащиеся тоже «видит» прежде всего, технические трудности. Другой перегиб: педагог, желая развить музыкальность своего ученика, недооценивает

важность его технического совершенствования. Ослабевают интерес и внимание к пианистической «кухне», к собственно качеству игры. В таком случае неизбежен дилетантизм в преподавании. Педагогическая односторонность может выразиться и в том, что работа над звуком становится самоцелью. Поиски особенных звучаний, эффектных красочных сопоставлений постепенно отвлекают исполнителя от содержания пьесы. В искусстве средства и цели неотделимы и зависимы друг от друга, а всякая гипертрофия одной стороны обычно ведёт к ущемлению другой. Типичной ошибкой начинающих педагогов является желание поделиться с учеником сразу же всеми своими знаниями, сразу научить ученика всему. Ученики не в состоянии обычно «переварить» такое «изобилие». Приобретая опыт, педагог становится хорошим «диагностом». Это даёт ему возможность отобрать необходимые указания и облечь их в наилучшую (доходчивую) форму.

В сложном, многогранном и многостороннем процессе обучения должно проявляться индивидуальное отношение к ученику. Направление работы в каждый данный момент развития, умение построить урок, подбор репертуара, даже форма указаний педагога – всё это вытекает из понимания специфики развития учащегося, его дарования. При этом неуклонность профессиональных требований педагога отнюдь не исключает возможности дать учащемуся известную свободу, особенно в вопросах толкования произведения, его трактовки. Если ученик, даже мало подвинутый, имеет своё личное отношение к изучаемой музыке, то педагог должен бережно его сохранять, развивать, помогая выявить целое и довести замысел до логического завершения. Более всего такта требуется на последнем этапе работы, когда ученический замысел получает окончательное оформление. При этом сфера проявления индивидуального должна оставаться в пределах «объективной меры художественного образа», иначе может получиться безвкусица, которая недопустима ни под каким видом, в том числе и под флагом развития индивидуальности.

Самостоятельность и активность музыкального мышления ученика невозможно развить без использования анализа и обобщений в преподавании. В музыкальной педагогике нередки случаи, когда, уделяя много времени изучению каждого произведения, педагоги по специальности фиксируют внимание учащегося на конкретных выразительных деталях, не объясняя, как они связаны, какова логика их взаимодействия. Подобный метод апеллирует в первую очередь к интуиции ученика, культивирует его эмоции, не заставляя активно работать сознание; процесс обучения сводится к эмпиризму, вследствие чего развитие самостоятельности ученика сильно заторможено. На ранних и средних ступенях обучения учащийся не в состоянии сам ориентироваться во множестве частных случаев, с которыми уже знаком на практике. Понимание музыки ограничивается теми немногими произведениями, которые были пройдены в классе по специальности, в других он не может разобраться сам. Следует сказать, что для развития мышления учащегося и расширения его кругозора важно не только количественное накопление сведений (привлечение нового и сходного материала, проведение сравнений и аналогий). Главным образом сам метод анализа произведения: важно суметь внутри целого увидеть логику взаимодействия частей или элементов выразительности, зависимость исполнительского замысла от смысла и строения пьесы и т.д.

В начале обучения большую роль играет формальное выполнение учеником всех обозначений. Даже от начинающего можно требовать, чтобы всё, написанное в нотах, неукоснительно выполнялось. Привычка такого чтения текста, воспитанная с детства, является необходимой и важнейшей предпосылкой действительного умения читать нотный текст. В дальнейшем педагог по специальности должен помочь учащемуся найти определённый выразительный смысл в каждой смене гармонии, в изменении темпа и фактуры, в мелодическом обороте, в штрихах, в особенностях формы. Прочсть музыкальное содержание пьесы – значит почувствовать характер

музыки, и все детали текста воспринимать, как носителей этого характера – содержания.

На начальных этапах обучения явно преобладает образно-эмоциональное восприятие музыки. Может быть, некоторое время оно является даже единственным. Это отнюдь не означает, что эмоциональная сторона восприятия музыки – низшая ступень. Но это – первая и специфически музыкальная ступень. На последующих этапах развития музыканта наряду с эмоциональным началом всё больше развивается его интеллект, и роль сознательного элемента в отношении к музыке и в работе значительно повышается.

Для развития навыка самостоятельной работы необходимо умение слушать себя, что в повседневной работе и в исполнении включает:

- детальное слышание ткани произведения;
- эмоциональную наполненность игры;
- осознание качества исполнения;
- соответствующую исполнительскую реакцию.

Умение слушать себя воспитывается только на конкретных требованиях к звучанию.

Уже первые упражнения, которые мы даём начинающим ученикам с целью познакомить их с клавиатурой и ощутить свободное прикосновение к ней, несут в себе и слуховую задачу. Взяв очередной звук, ученик, даже самый маленький, может и должен услышать звучание не только в момент взятия, но и в продолжении и затухании. Поэтому начальные упражнения должны играть не только четвертями, но и половинными и даже целыми нотами. Следующие затем упражнения на связывание звуков – сначала по два, потом по три (различной или одинаковой длительности) тоже заключают в себе задачу для слушания – плавность перехода одного звука в другой, устремление к последнему звуку мотива, соотношение звучания долгого звука и вытекающих из него коротких. Наконец исполнение простейших мелодий *legato* требует от ученика слушания как всей линии в целом, так и

отдельных составляющих его звуков. Главное внимание, естественно, должно быть направлено на слушание линии, чтобы добиться непрерывности и певучести.

Любому подготовленному учащемуся присуще стремление почувствовать характер музыки. Для начинающего же ученика познание музыки обычно сводится к эмоциональному и образному восприятию. Поэтому требование учителя исполнять все необходимые оттенки в произведении становится реально действенным только в том случае, если оно утверждает и дополняет эмоциональный образ, который формируется в представлении учащегося. Тогда все поправки педагога, все его замечания, направленные на более яркую передачу настроения, помогают ученику лучше услышать и почувствовать музыку. Вследствие этого ученик сможет выразительнее её сыграть.

При появлении простейших аккомпанементов к мелодии в виде отдельных выдержанных гармонических звуков возникает необходимость услышать одновременно звучание нескольких (вначале лишь двух) нот. Лучше всего при первой же встрече с такой задачей приостановить ученика, задержать оба звука, послушать вместе с ним образовавшийся интервал. В простейших сочетаниях двух линий также следует прослушивать каждый вновь образующийся интервал, останавливая ученика в момент взятия очередного звука. После такой специальной работы ученик уже сможет слушать отдельные мелодические мотивы и более продолжительные мелодии на фоне выдержанных звуков в движении, без остановок. Конечно, приходится постоянно помнить об опасности расчленения музыкальной фразы на отдельные мотивы. Последующая работа с учеником и будет заключаться в том, чтобы добиться цельности в исполнении мелодии. Служат этому и внутреннее слуховое объединение фразы (которому способствует представление движения, нюансировка), и слушание последовательности аккордов сопровождения. А то, что выучено по элементам на слух, уже не уйдёт из поля зрения ученика: слуховое

представление интервалов также останется в памяти, обогащая нюансировку мелодии и тогда, когда задачей исполнения станет охват фразы и представления целиком.

Ещё более трудной задачей для начинающего учащегося является сочетание мелодической линии с подвижным аккомпанементом (аккордовое сопровождение, гармонические фигурации и т.д.). Только лишь играя тему ярко, а сопровождение тихо, ученик услышит мелодию, не заслонённую аккомпанементом и в то же время в сочетании с ним. Поэтому в работе следует даже преувеличить эту дистанцию и добиваться, таким образом, особенно яркого и выпуклого исполнения мелодии и приглушённого ровного звучания аккомпанемента.

Уровень музыкального развития подвинутого ученика также даёт ему возможность с большей или меньшей степенью профессионализма представлять себе ближайшую исполнительскую цель, корректировать и дополнять в воображении своё ещё несовершенное исполнение (далёкая цель пока ещё не совсем ясна ему). Но в работе с начинающим, пока арсенал технических навыков ученика и багаж его музыкальных представлений практически близок к нулю, этот путь невозможен. Чтобы внутреннее представление стало конкретным и ясным, ученик должен ранее услышать соответствующее реальное звучание. Педагогу поэтому приходится создавать для ученика звуковую картину. Показ педагога в работе с начинающими обязателен. Важно суметь заставить ученика хорошо сыграть тут же на уроке, чтобы он не формально исполнял требования педагога, а слушал себя, активно воспринимая музыку, увлекаясь.

Продуктивность самостоятельной работы повышается, если музыкальный язык произведения интересен ученику, близок ему и понятен.

Слушание кантилены, сопровождения, полифонии, гармонии, слушание в процессе исполнения являются важнейшими умениями, которые педагог обязан привить учащимся. Благодаря этим развивающимся навыкам ребёнок начинает любить игру на инструменте, а его самостоятельный разбор и

концертный вариант самостоятельно выученной пьесы соответствует всё более высокому уровню. К этому результату и стремятся все педагоги специальных инструментов.

Памятка для ученика

(как правильно заниматься дома на фортепиано)

Заниматься на фортепиано дома нужно ежедневно, лучше в два приема, утром и вечером. Работа должна протекать в полной тишине. Шум не дает сосредоточиться, приучает к поверхностному, неряшливому исполнению и затрудняет работу памяти.

1. Открой дневник, внимательно прочитай задание (по всем произведениям).

2. Открой ноты первого произведения и прочитай еще раз задание для данного произведения.

3. Если учитель задал задание «разобрать произведение» – это значит, что к следующему уроку надо суметь сыграть произведение в медленном темпе по нотам, соблюдая правильные ноты, верный ритм, пальцы и штрихи и не останавливаясь на каждом шагу. Разучивать произведение нужно медленно, не только обеими руками вместе, но и отдельно правой и левой рукой. Ритм является организующим элементом и в музыке и в работе, поэтому при разборе и в начальном периоде работы над произведением необходимо считать вслух.

Как правило, для такой работы произведение необходимо сыграть раз 10-15, но не 1 или 2 раза.

4. Если учитель задал задание «выучить наизусть» – это значит, что произведение надо учить следующим образом: сыграть небольшой раздел (к примеру, предложение) несколько раз, пытаясь запомнить его наизусть; затем таким же образом сыграть следующий раздел, повторив его столько раз, сколько нужно для того, чтобы его запомнить; затем необходимо сыграть первый раздел и второй подряд наизусть (если это не получается, повторить несколько раз) и т.д. Когда весь материал будет выучен – повторить

несколько раз, чтобы все произведение получалось без ошибок. Избегать частых проигрываний этюдов и пьес в быстром темпе, так как это отрицательно сказывается на качестве исполнения.

Помни, что нет ничего хуже бестолковых занятий – они не только не приносят пользы, но и изрядно вредят делу, закрепляя старые ошибки.

При разучивании нового произведения можно выделить три основных этапа.

1. Исследование:

просмотрите произведение и выделите для себя сложные места; проанализируйте произведение; прослушайте произведение в чьем-нибудь исполнении; разбейте произведение на отрывки, которые будете изучать за один подход; определите для каждого отрывка лучшую расстановку пальцев; распланируйте, как будете осваивать произведение: количество отрывков, их размер, переходы между отрывками.

Большая часть перечисленной работы выполняется не за инструментом. К концу этапа вы должны быть основательно знакомы с произведением (теоретически) и иметь напечатанный (записанный) план по его освоению за минимальное время.

2. Овладение техникой.

Занимайтесь за инструментом, запоминая или тренируя отрывки, на которые разбили произведение. Главная цель этапа – выработать правильные движения, расстановку пальцев и перенести это в подсознание, а затем выработать автоматизм, чтобы движения стали плавными.

На этом этапе вы упражняетесь на небольших отрывках, сначала отдельно каждой рукой, затем соединяете руки, при этом используете различные приёмы для облегчения и ускорения процесса. К концу этапа вы должны знать произведение так, чтобы играть правильные ноты, в правильном ритме. Вы хотите поскорее добраться до того магического момента, когда ваши пальцы сами знают что делать, без каких либо усилий с вашей стороны.

3. Работа над трактовкой и музыкальностью исполнения. К этому этапу произведение изучено и запомнено, но требуется работа над фразировкой и динамикой.

Эти три этапа неотделимы друг от друга. Один этап готовит базу для следующего. Хотя может случиться, что на втором этапе, когда вы фактически возьметесь за упражнения на фортепиано, выяснится, что расстановка пальцев и движения, которые вы предположили на первом этапе, на практике не работают. Поэтому придётся вернуться назад и скорректировать их. Также, хотя второй этап по большей части технический, не следует полностью забывать о выразительности, дожидаясь третьего этапа.

6. Список рекомендуемой нотной и методической литературы

6.1. Список рекомендуемой нотной литературы

1. 125 новых пьес для фортепиано: лучшее – из хорошего [Ноты]: хрестоматия: 1 класс ДМШ: учебно-методическое пособие / авт. – сост. Б. А. Поливода, В. Е. Слостененко. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 77 с.
2. Альбом для чтения нот с листа [Ноты]: 3 кл. / сост. и ред. М. Шариковой. – М. Советский композитор, 1962. – вып. 1. – 32 с.
3. Альбом пьес и ансамблей для фортепиано (Ж. Бизе, К. Дебюсси, Ф. Шуберт и др.) [Ноты]: для младших и средних классов детских музыкальных школ /сост. Ю. В. Доля. – Ростов н/Д.: Феникс, 2005. – 32 с.
4. Альбом ученика-пианиста [Ноты]: учебно-методическое пособие: 1 кл. / авт. – сост. Г. Г. Цыганова. – 3-е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 64 с.
5. Альбом ученика-пианиста [Ноты]: учебно-методическое пособие: подготовительный класс / авт.-сост. Г. Г. Цыганова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 64 с.
6. Альбом ученика-пианиста [Ноты]: концерты и ансамбли для фортепиано: младшие и средние классы ДМШ: учебно-методическое пособие /сост. Г. Г. Цыганова, И. С. Королькова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009. – 110 с.
7. Альбом ученика-пианиста [Ноты]: учебно-методическое пособие: 3 класс / авт. – сост. Г. Г. Цыганова. – 3-е изд., перераб. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 107 с.
8. Антошка. Мелодии из мультфильмов для фортепиано [Ноты] / сост. С. И. Бородавка. – Новосибирск: Окарина, 2008. – 80 с.
9. Артоболевская, А. Первая встреча с музыкой [Ноты]: учебное пособие – СПб: Композитор, 2006. – 99 с.
10. Барсукова, С. А. Весёлая музыкальная гимнастика [Ноты]: сборник пьес для фортепиано: для учащихся подготовительного и первого классов ДМШ: учебно-методическое пособие / С. А. Барсукова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 35 с.

11. Бах, И. С. Маленькие прелюдии и фуги [Ноты] /И. С. Бах.– М. Кифара, 2002. – 55 с.
12. В свободный час [Ноты]: лёгкие переложения для фортепиано / сост., перел. Л. И. Счастливенко. – Новосибирск: Окарина, 2007. – Вып. 1 – 75 с.
13. В свободный час. [Ноты]: лёгкие переложения для фортепиано / сост., перел. Л. И. Счастливенко. – Новосибирск: Окарина, 2007. – Вып. 2 – 76 с.
14. Вавилов, Г. Дюймовочка. [Ноты]: альбом для фортепиано. – СПб: Композитор, 2004. – 61 с.
15. Геталова, Н. О. В музыку с радостью [Ноты]: 2 – е изд., испр. и доп. / Н. О. Геталова, И. Визная. – СПб: Композитор, 2011. – 177 с.
16. Коровицын, В. Детский альбом [Ноты]: учебно-методическое пособие / В. Коровицын – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 49 с.
17. Королькова, И. С. Я буду пианистов [Ноты]: методическое пособие для обучения нотной грамоте и игре на фортепиано: часть 1 / И. С. Королькова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 54 с.
18. Королькова, И. С. Первые шаги маленького пианиста [Ноты] / И. С. Королькова. – 2-е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007 – 80 с.
19. Королькова, И. С. Я буду пианистом [Ноты]: методическое пособие для обучения грамоте и игре на фортепиано: часть 4 / И. С. Королькова – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 51 с.
20. Королькова, И. С. Крохе – музыканту [Ноты]: нотная азбука для самых маленьких: часть 1 /И. С. Королькова. –7-е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 56 с.
21. Королькова, И. С. Я буду пианистом [Ноты]: методическое пособие для обучения грамоте и игре на фортепиано: часть 1 / И. С. Королькова – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 54 с.
22. Королькова, И. С. Я буду пианистом [Ноты]: методическое пособие для обучения грамоте и игре на фортепиано: часть 2 / И. С. Королькова – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 52 с.

23. Королькова, И. С. Я буду пианистом [Ноты]: методическое пособие для обучения грамоте и игре на фортепиано: часть 3 / И. С. Королькова – Ростов н/Д.: Феникс, 2008. – 62 с.
24. Кумпарсита [Ноты]: для начинающих пианистов: 1–2 год обучения / сост. Т. Юдовина-Гальперина. – СПб: Союз художников, 2004. – 19 с.
25. Милич, Б. Е. Фортепиано [Ноты]: маленькому пианисту / сост. Б. Е. Милич. – М.: Кифара, 2008. – 92 с.
26. Милич, Б. Е. Фортепиано 1 класс [Ноты] / сост. Б. Е. Милич. – М. Кифара, 2006. – 123 с.
27. Мордасов, Н. Сборник джазовых пьес для фортепиано [Ноты]: для средних классов музыкальных школ. – 4–е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2006. – 56 с.
28. Музицирование для детей и взрослых [Ноты] / перел., сост. и пед. ред. Ю. В. Барахтина. – Новосибирск: Окарина, 2008. – вып. 2. – 83 с.
29. Музицирование для детей и взрослых [Ноты] / перел., сост. и пед. ред. Ю. В. Барахтина. – Новосибирск: Окарина, 2008. – вып. 3. – 79 с.
30. Музицирование для детей и взрослых [Ноты] / перел., сост. и пед. ред. Ю. В. Барахтина. – Новосибирск: Окарина, 2008. – вып. 1 – 79 с.
31. Музыкальная азбука для самых маленьких [Ноты] / авт. – сост. Н. Н. Горошко. – Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – 178 с.
32. Музыкальная мозаика для фортепиано [Ноты]: 2–4 классы: для детских музыкальных школ: учебно-методическое пособие / сост. С. А. Барсукова. 2 – е изд. Ростов н/Д.: Феникс, 2007. – вып. 4. – 56 с.
33. Музыкальные жемчуженки [Ноты]: пьесы и ансамбли: средние классы детских музыкальных школ и детских школ искусств: учебное пособие для фортепиано / сост. Н. Шелухина. – вып. 2. – СПб: Композитор, 2007. – 95 с.
34. Новая школа игры на фортепиано [Ноты] / авт. – сост. Г. Г. Цыганова, И. С. Королькова – 10–е изд. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – 206 с.

35. Нотки-клавиши [Ноты]: песенки, упражнения и ансамбли: альбом для начинающих пианистов / сост. Т. А. Бабичева. – Новосибирск: Окарина, 2008. – вып. 1 – 48 с.
36. Нотки-клавиши [Ноты]: песенки, упражнения и ансамбли: альбом для начинающих пианистов / сост. Т. А. Бабичева. – Новосибирск: Окарина, 2008. – вып. 2. – 68 с.
37. Пора играть, малыш! [Ноты]: для учащихся подготовительного и первого классов ДМШ. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 80 с.
38. Пора играть, малыш! [Ноты]: для учащихся подготовительного и первого классов ДМШ: учебно-методическое пособие / авт. – сост. С. А. Барсукова. – 2-е изд., доп. и перераб. – Ростов н/Д: Феникс, 2007. – 75 с.
39. Пособие по чтению нот с листа для фортепиано [Ноты]: младшие и средние классы детской музыкальной школы / сост. и ред. А. Баталовой и Е. Орловой – М.: Советский композитор, 1976. – вып. 1. – 35 с.
40. Пособие по чтению нот с листа [Ноты]: на материале песен народов СССР для фортепиано: (V–VII классы детских музыкальных школ) / сост., ред. и мет. реком. В. Гитлица. – М.: Музыка, 1967. – 78 с.
41. Пособие по чтению с листа на фортепиано [Ноты]: часть 1-я / сост. Ф. Брянская, Л. Ефимова, С. Ляховицкая. – Л.: Музыка, 1969. – 95 с.
42. Пособие по чтению с листа на фортепиано [Ноты]: часть 2-я / сост. Ф. Брянская, Л. Ефимова, С. Ляховицкая. – Л.: Музыка, 1969. – 96 с.
43. Савельев, Ю. П. На крыльях весны [Ноты]: фортепианные пьесы для детей / Ю. Савельев. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2005. – 53 с.
44. Сборник пьес для фортепиано: 1–2 класс: для детских музыкальных школ [Ноты]: вып. 1. – Ростов н/Д: Феникс, 2003. – 80 с.
45. Сборник пьес для фортепиано: 1–2 класс: для детских музыкальных школ [Ноты]: вып. 3. – Ростов н/Д: Феникс, 2003. – 64 с.
46. Сборник пьес для фортепиано: лучшее – из хорошего [Ноты]: 135 новых пьес для фортепиано: подготовительная группа (класс) и 1 класс

- ДМШ: учебно-методическое пособие / сост. Б. А. Поливода, В. Е. Сластененко. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 87 с.
47. Ступеньки юного пианиста [Ноты]: пособие для начинающих обучение игре на фортепиано / сост., ред. и автор Ю. В. Барахтина. – Новосибирск: Окарина, 2009. – 56 с.
48. Ступеньки юного пианиста [Ноты]: пособие для начинающих обучение игре на фортепиано / сост., ред. и авт. Ю. В. Барахтина. – Новосибирск: Окарина, 2009. – 56 с.
49. Фортепиано: пьесы, этюды, ансамбли, крупная форма, полифонические пьесы [Ноты]: часть 4-я / сост. В. Григоренко. – М.: Кифара, 2005. – 218 с.
50. Хочу играть [Ноты]: сборник пьес для фортепиано : 5–7 классы ДМШ : учебно-методическое пособие / сост. и общ. ред. С. А. Барсуковой. – Ростов н/Д.: Феникс, 2011. – 110 с.
51. Юному музыканту – пианисту. Хрестоматия для учащихся детской музыкальной школы: учебно-методическое пособие [Ноты]: 3 класс. / сост. Г. Г. Цыганова и И. С. Королькова. – 3-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2007 – 96 с.
52. Юному музыканту–пианисту: учебно-методическое пособие [Ноты]: 6 кл. / сост. Г. Г. Цыганова и И. С. Королькова. – 2-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2009, – 177, с.
53. Юному музыканту–пианисту: хрестоматия для учащихся детской музыкальной школы [Ноты]: 1 класс: учебно-методическое пособие / сост. Г. Г. Цыганова, И. С. Королькова. – 3-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 83 с.
54. Юному музыканту–пианисту [Ноты]: хрестоматия для учащихся детской музыкальной школы: 7 класс: учебно-методическое пособие / сост. Г. Г. Цыганова, И. С. Королькова. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 193 с.
55. Юному музыканту–пианисту [Ноты]: хрестоматия для учащихся детской музыкальной школы: 5 класс: учебно-методическое пособие / сост. Г. Г. Цыганова, И. С. Королькова. – 6-е изд. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 151 с.

6.2. Список рекомендуемой методической литературы

1. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] – М.: Музыка, 1998. – 288 с.
2. Баренбойм, Л. А. За полвека [Текст]: Очерки. Статьи. Материалы / Л. А. Баренбойм. – Л.: Советский композитор, 1989. – 368 с.
3. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию [Текст] / Л. А. Баренбойм. – М.: Советский композитор, 1973. – 270 с.
4. Беркман, Т. Л. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / Т. Л. Беркман. – М.: Просвещение, 1977. – 104 с.
5. Браудо, И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе [Текст] / И. А. Браудо. – М.: Классика – XXI, 2001. – 96 с.
6. Брянская, Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста [Текст] / Ф. Д. Брянская. – М.: Музыка, 1971. – 56 с.
7. Верхолаз, Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа [Текст] / Р. А. Верхолаз. – М.: АПН РСФСР, 1960. – 45 с.
8. Верхолаз, Р. А. Вопросы методики чтения нот с листа [Текст] / Р. А. Верхолаз. – М.: АПН РСФСР, 1960. – 45 с.
9. Вицинский, А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. [Текст]: психологический анализ. / А. В. Вицинский. – М.: Классика – XXI, 2003. – 100 с.
10. Гофман, Й. Фортепианная игра [Текст]: ответы на вопросы о фортепианной игре. / Й. Гофман. – М.: Классика – XXI, 2002. – 192 с.
11. Камаева, Т. Ю. Азартное сольфеджио [Текст] / Т. Ю. Камаева, А. Ф. Камаев. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 32 с.
12. Камаева, Т. Ю. Чтение с листа на уроках фортепиано [Текст] / Т. Ю. Камаева, А. Ф. Камаев. – М.: Классика XXI, 2006. – 95 с.
13. Каузова, А. Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано. [Текст]: учеб. ТЗЗ пособие для студ. высш. учеб. заведений./А. Г. Каузова, А. И. Николаева. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 316 с.

14. Коган, Г. У врат мастерства [Текст] / Г. У. Коган. – М.: Классика – XXI, 2004. – 136 с.
15. Лерман, М. О. О некоторых задачах обучения будущего пианиста [Текст] / М. О. Лерман. // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 3. – М.: Музыка, 1971. – 68 с.
16. Любомудрова, Н. Методика обучения игре на фортепиано [Текст]: учебное пособие / Н. Любомудрова. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
17. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Классика – XXI, 2002. – 120 с.
18. Милич, Б. Воспитание ученика пианиста. – М.: Кифара, 2002. – 184 с.
19. Нейгауз, Г. Г. Учитель и ученик [Текст] // Искусство фортепианной игры. Записки педагога. – М., 1982. – 154 с.
20. Печерский, Б. Страсти по пианизму [Текст]: учебно-методическое пособие / Б. Печерский // Музыкальное просвещение. – 2004. – 96 с.
21. Светозарова, Н. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано [Текст] / Н. Светозарова., Б. Кременштейн. – М.: Классика XXI, 2001.–144 с.
22. Смирнова, Т. И. Методические рекомендации. Фортепиано. Интенсивный курс [Текст] / Т. И. Смирнова – М.: ЦСДК, 1994. – 55 с.
23. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста [Текст]: методическое пособие / Е. М. Тимакин. – 2-е изд. – М.: Советский композитор, 1989. – 144 с.
24. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство. [Текст] / С. Е. Фейнберг. – М.: Классика – XXI, 2001. – 340 с.
25. Хохрякова, Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? [Текст] / Г. Хохрякова – на правах рукописи, 1998. – 62 с.
26. Шахов, Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна. [Текст] / Г. И. Шахов – М.: Музыка, 1996. – 189 с.
27. Щапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика – XXI, 2001. – 176 с.
28. Юдовина-Гальперина, Т. Б. За роялем без слез. [Текст] / Т. Б. Юдовина-Гальперина – СПб: Союз художников, 1996. – 237 с.