

Министерство культуры Камчатского края
Краевое государственное бюджетное учреждение
дополнительного профессионального образования работников культуры
«Камчатский учебно-методический центр»

СОГЛАСОВАНО:

Зав. учебной частью

_____ **Е. А. Шевцова**
« ____ » _____ **2017 г.**

УТВЕРЖДАЮ:

Директор

_____ **Е.В. Галянт**
« ____ » _____ **2017 г.**

Многоуровневая долгосрочная программа
«Методика преподавания игры на фортепиано»

Содержание

1. Пояснительная записка.

2. Общие положения.

- 2.1 Цель программы
- 2.2 Планируемые результаты освоения программы.
- 2.3 Трудоемкость и срок освоения программы.
- 2.4 Нормативные документы для разработки программы.
- 2.5 Категория слушателей и требования к уровню их подготовки.
- 2.6 Форма обучения.
- 2.7 Промежуточная и итоговая аттестация.

3. Документы, регламентирующие содержание и организацию образовательного процесса при реализации программы.

- 3.1 Учебный план программы.
- 3.2 Примерный календарный учебный график.
- 3.3 Рабочая программа учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей).

4. Учебно-методическое обеспечение.

- 4.1 Рекомендуемая литература.
- 4.2 Информационные средства обеспечения дисциплины. Рекомендуемые средства.
- 4.3 Материально-техническое обеспечение курса.

5. Фонд оценочных средств.

6. Форма контроля.

7. Входные требования к слушателям.

8. Выходные требования к слушателям.

1. Пояснительная записка

Методика преподавания игры на фортепиано имеет многовековую историю и сложившуюся систему в приёмах и подходах к обучению. Несмотря на это, в связи с изменениями в сфере законодательства в области образования, внедрением в сферу дополнительного образования федеральных государственных требований и стандартов, предъявляемым к современным выпускникам детских школ искусств, перед учреждениями дополнительного профессионального образования ежегодно стоит необходимость повышения квалификации и компетенций преподавателей детских школ искусств в области разработки и совершенствования методических основ воспитания и обучения юных пианистов, использование преподавателями в своей работе современных знаний педагогики и психологии.

Многоуровневая долгосрочная программа повышения квалификации руководителей и специалистов учреждений культуры, преподавателей образовательных учреждений дополнительного образования сферы культуры и искусства отражает современные подходы к формированию содержания профессионального образования и составлена на основе требований к программам дополнительного профессионального образования.

Данная программа отражает современные подходы к формированию содержания профессионального образования и составлена на основе требований к программам дополнительного профессионального образования.

Многоуровневая долгосрочная программа повышения квалификации состоит из модулей, которые имеют в своей основе накопительную систему, в соответствии с которой преподаватели по классу фортепиано образовательных учреждений дополнительного образования и прочих учреждений культуры имеют возможность самостоятельно выстраивать собственное обучение.

Программа состоит из 2-х модулей и предполагает реализацию в соответствии с планом работы КГБУ ДПО КУМЦ в количестве 110 часов:

I модуль. Курсы повышения квалификации по теме: «Работа над музыкальным произведением в классе специального фортепиано» (38 часов).

II модуль. Курсы повышения квалификации по теме «» (72 часа).

2. Общие положения

2.1 Цель программы

Целью программы является создание образовательной среды для повышения профессионального уровня педагога, популяризации и распространения передового инновационного опыта в области культуры и искусства

Задачи Программы:

- повышение уровня профессионального мастерства педагога: приобретение новых знаний и компетенций;
- выявление, обобщение и распространение инновационного педагогического опыта, основанного на использовании современных педагогических и информационно-коммуникационных технологий в образовательном процессе;
- повышение роли преподавателя в учебном процессе;
- развитие творческой инициативы и активизация самообразования преподавателя;
- совершенствование методики обучения и воспитания.

2.3 Трудоемкость и срок освоения программы

Трудоемкость программы в соответствии с календарным учебным графиком и учебным планом составляет 110 академических часов.

Виды учебных занятий: лекционные, практические занятия, мастер-классы и консультации. Режим проведения занятий – учебная пара по продолжительности 1 час 20 минут, 4 пары в день с перерывами по 10 минут и на обед 1 час.

2.4 Нормативные документы для разработки программы

- Закон РФ «Об образовании» № 273-ФЗ от 29.12.2012 г.
- Приказ Министерства образования и науки Российской Федерации от 1 июля 2013 г. № 499 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам»;
- Приказ Министерства культуры РФ от 12 марта 2012 г. N 158 «Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной программы в области музыкального искусства «Фортепиано» и сроку обучения по этой программе» (с изменениями и дополнениями).

2.5 Категория слушателей и требования к уровню их подготовки

Данная программа рассчитана на преподавателей учреждений дополнительного образования, имеющих среднее или высшее специальное образование по классу фортепиано.

2.6 Форма обучения

Частично платное обучение: очное с применением ЭО.

2.7 Промежуточная и итоговая аттестация.

Промежуточная аттестация по программе проходит в конце I модуля в форме дискуссии по вопросам методики преподавания игры на фортепиано. Итоговая аттестация проходит по окончании II модуля в форме зачета (вопрос - ответ).

3. Документы, регламентирующие содержание и организацию образовательного процесса при реализации программы.

3.1 Учебный план программы.

Дата	Наименование тем	Всего	Из них:				
			Лекции	Практические	Мастер-классы	Индивидуальные консультации	Промежуточная/Итоговая аттестация
I модуль. Курсы повышения квалификации по теме: «Работа над музыкальным произведением в классе специального фортепиано»							

25.03	Выразительные особенности фортепианной фактуры произведения и работа над ними. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	2	-	4	-	-
	Индивидуальные консультации по формированию репертуара конкурсных выступлений учащихся ДШИ. Методические рекомендации.	2	-	-	-	2	-
27.03	Выразительные особенности фортепианной фактуры произведения и работа над ними. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	2	-	4	-	-
	Индивидуальные консультации по формированию репертуара конкурсных выступлений учащихся ДШИ. Методические рекомендации.	2	-	-	-	2	-
28.03	Преодоление технических сложностей произведения и развитие техники пианиста. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	-	-	6	-	-
	Развитие мелодического и гармонического слуха в классе специального фортепиано. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	-	-	6	-	-
29.03	Работа над стилевыми особенностями фортепианного произведения.	6	2	-	4	-	-
	Итоговое занятие. Круглый стол.	4	-	-	-	-	4
Итого:		38	6	-	24	4	4

II модуль. Курсы повышения квалификации по теме «Методика преподавания игры на фортепиано в ДШИ»

02.10	Посадка за инструментом. Постановка рук. Основные способы устранения дефектов, возникающих в процессе постановки рук. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	4	2	-	-	-
	Особенности обучения: начальный период обучения, середине, старшие классы. Психологические аспекты учеников разного возраста. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	4	2	-	-	-
03.10	Современные критерии детского и юношеского исполнительства в контексте современных международных тенденций.	8	8	-	-	-	-
	Практические занятия с учащимися ДМШ.	4	-	4	-	-	-
04.10	Современные критерии детского и юношеского исполнительства в контексте современных международных тенденций.	8	8	-	-	-	-
	Практические занятия с учащимися ДМШ.	4	-	4	-	-	-
05.10	Преодоление технических сложностей произведения и развитие техники пианиста. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	2	4	-	-	-
	Принципы работы над музыкальным произведением. Музыкально-исполнительское развитие ученика в процессе работы над музыкальным произведением: полифонические произведения, произведения крупной формы (сонаты, сонатины, вариации), произведения малой формы (пьесы канителенного характера, пьесы подвижного характера с элементами виртуозности. Практические занятия с учащимися ДМШ.	6	4	2	-	-	-
06.10	Развитие техника чтения с листа, подбора по слуху. Работа над стилевыми особенностями произведений разных эпох, стилей, жанров. Метро-ритмического воспитания учащихся.	8	8	-	-	-	-

	Практические занятия с учащимися ДМШ.	4	-	4	-	-	-
07.10	Подготовка учащихся к концертному выступлению. Преодоление технических сложностей произведения и развитие техники пианиста. Подбор и формирование репертуара пианиста в ДШИ.	4	4	-	-	-	-
	Итоговое занятие. Зачёт.	8	-	-	-	-	8
Итого:		72	42	22	-	-	8
ИТОГО:		110	48	22	24	4	12

3.2 Примерный календарный учебный график

	1 день	2 день	3 день	4 день	5 день	6 день
I модуль. Курсы повышения квалификации по теме: «Работа над музыкальным произведением в классе специального фортепиано»						
Объем аудиторных часов	8	8	12	10	-	-
Теоретические занятия	2	2	-	2	-	-
Практические занятия	4	4	12	4	-	-
Индивидуальные консультации	2	2	-	-	-	-
Промежуточная аттестация	-	-	-	4	-	-
II модуль. Курсы повышения квалификации по теме «Методика преподавания игры на фортепиано в ДШИ»						
Объем аудиторных часов	12	12	12	12	12	12
Теоретические занятия	8	6	8	6	8	4
Практические занятия	8	6	4	6	4	-
Индивидуальные консультации	-	-	-	-	-	-
Итоговая аттестация	-	-	-	-	-	8
Итого:	20	20	24	22	12	12

3.3 Рабочая программа учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей).

Тема 1. Выразительные особенности фортепианной фактуры произведения и работа над ними.

Фактура это строение музыкальной ткани, учитывающее характер и соотношение составляющих ее голосов. Синонимами слова фактура являются: склад, изложение, музыкальная ткань, письмо.

Основные виды фактуры:

- Монодия – древнейший вид одноголосья.
- **Органум** – наиболее ранняя форма многоголосия. С развития органума берет начало полифония. В этом жанре зародились правила голосоведения, ритмического констатирования и много другого.
- **Подголосочность и гетерофония** – изложение характерное для народной музыки. **Особый вид многоголосия при котором кроме основного (ведущего) голоса существует еще один или несколько подчиненных (подголоски).**
- **Гетерофонная фактура** получила распространение в современной музыке в виде приема для наложения голосов без приурочения их друг к другу, что позволяет создавать диссонантное звучание не по принципам гармонии, а по принципам гетерофонии. Для этого подголосок может, например, при сохранении ритма играть совершенно противоположную мелодию, либо дублировать в септиму и т.д.

В зависимости от того или другого вида фактуры, стиля, жанра произведения и замысла композитора в процессе работы над произведением исполнителю необходимо тщательно подходить к выбору средств музыкальной выразительности. В данном разделе именно о таком тщательном,

дифференцированном отношении к конкретному произведению будет вестись работа в процессе мастер-класса.

Тема 2. Преодоление технических сложностей произведения и развитие техники пианиста.

Техника – это «умение художника выразить то, что он хочет выразить. Это способность его материализовать задуманное в звуках...»

Художественная сторона исполнения музыкального произведения зависит от должного уровня развития техники, что ведет к совершенствованию исполнительского мастерства.

Традиционно техника подразделяется на мелкую (пальцевую) и крупную.

Мелкая – это гаммы, гаммаобразные пассажи, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике относятся: тремоло, октавы, аккорды, скачки.

К числу основных технических сложностей в исполнительстве учащихся относятся следующие виды:

- Техника *martellato*.
- Жемчужная техника.
- Техника *leggiero*.
- Техника пальцевого *glissando*.
- Арпеджио.
- Двойные ноты.
- Украшения (мелизмы).
- Пальцевые репетиции.
- Тремоло.
- Октавы.
- Аккорды.
- Скачки.

Во время работы над произведениями, в период проведения мастер-классов, с учащимися необходимо рассмотреть тот или иной вид фортепианной техники встречающийся в произведении и предложить способы работы над ним.

Тема 3. Развитие мелодического и гармонического слуха в классе специального фортепиано.

Виды музыкального слуха:

- Абсолютный слух.
- Относительный слух.
- Внутренний слух.
- Предслышание.
- Мелодический слух.
- Гармонический слух.

Мелодический слух - способность слышать и понимать строение мелодии (звуковысотность, направление движения и ритмическую организацию), а также воспроизводить ее голосом. На более высоком уровне развития – записывать нотами. Развивается в процессе обучения музыке.

Гармонический слух проявляется, прежде всего, в способности воспринимать многоголосие. Основную роль в этом восприятии играют эмоциональные ощущения, поэтому главный принцип методики развития слуха в целом – сначала явление должно быть услышано, прочувствовано, а затем теоретически осмысленно – приобретает в работе над развитием гармонического слуха особенно большое значение.

Тема 4. Работа над стилевыми особенностями фортепианного произведения.

Музыкальный стиль, понимаемый в виде исторической эпохи в искусстве, несущей определенное социально-эстетическое содержание, возникает как результат восприятия, синтеза и творческого преобразования многих принципов, свойственных предшествующему развитию музыкальной культуры или значительной ее части.

Важнейшим необходимым условием интерпретации музыкального произведения определённого стиля является осознание исполнителем закономерностей использования различных модификаций темпа, динамики, штрихов, тембра, характера фразировки.

Тема 5. Посадка за инструментом. Постановка рук. Основные способы устранения дефектов, возникающих в процессе постановки рук.

Ответственность начального этапа обучения

. В прежние времена педагоги обычно начинали непосредственно с объяснения нотной записи. Она превращалась для ребёнка в обозначение тех или иных клавиш фортепиано. Развитию музыкального вкуса не благоприятствовал общепринятый начальный репертуар, создававшийся третьестепенными сочинителями музыки для детей, типа Бейера и Бургмюллера. Советская методика основана на других принципах, развивая лучшие традиции передовых мастеров пианистов прошлого. Согласно им ребёнку надо с первых же уроков приобщать к искусству, приучать внимательно 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 ребёнка повысится интерес к занятиям и ему станет более ясным музыкальный смысл песен.

Посадка. Первые навыки звукоизвлечения.

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 выучивает названия 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 детей игре, их надо правильно посадить за инструмент — удобно, свободно. Важно обратить внимание на то, чтобы ребёнок не сутулился и не сидел напряженно, чтобы во время исполнения он не приподнимал плечи. Локти не следует не прижимать к туловищу, ни выворачивать в стороны. Большое значение для уверенности исполнения имеет хорошая опора ног, особенно каблучков.

В прежние времена педагоги обычно начинали изучение навыков звукоизвлечения с игры пятипальцевых последований legato. Большинство советских педагогов считает целесообразным подойти к работе над туше legato путём предварительного освоения навыка извлечения отдельных звуков. Путь от non legato рационален потому, что воспитывает у ребёнка 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 ребёнка 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 звукоизвлечения определяющим моментом служит стремление решить определённую звуковую задачу.

Подбирание песен.

Когда ребёнок начнёт овладевать извлечением отдельных звуков, полученный навык надо применить для подбирания разученных по слуху песенок. Полезно приучить ребёнка 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 ребёнок 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 попевок.

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. Большинство советских педагогов считает более целесообразным брать за основу четверть, так как эта длительность встречается значительно чаще.

Репертуар для начального обучения и работа над самыми лёгкими пьесами.

Современный репертуар для начального обучения весьма обширен. Наряду с многочисленными авторскими сборниками существует большое количество пособий всевозможных типов: «Школа игры на фортепиано», составленная Э.Кисель, В.Натансоном, А. Николаевым и Н.Сретенской (редакция А.Николаева), «Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих» С.Ляховицкой и Л.Баренбойма, «Юный пианист» Л.Ройзмана и В.Натансона, «Школа игры на фортепиано» Н.Кувшинникова и М.Соколова, «Пьесы для фортепиано на народные темы» (составление и редакция Б.Розенгауз), «Школа фортепианной техники» В.Дельновой и В.Натансона (общая редакция В.Натансона) и некоторые другие.

При наличии у этих руководств целого ряда индивидуальных особенностей во всех них отчётливо сказались единство принципиальных методических воззрений. Воспитание ребёнка в духе подлинного демократизма, социалистического патриотизма и интернационализма проявляется в народно-песенной основе педагогического репертуара, опоре на искусство русского народа, народов различных стран мира. Это забота о художественной стороне развития ученика, стремление отобрать с самого же начала репертуар содержательный и разнохарактерный. Это, наконец, — внимание к гармоничному художественному и техническому развитию. Также отчётливо проявляющиеся тенденции к полифонизации ткани и равномерному развитию обеих рук.

Первые пьески, которые приходится разучивать ученику, — одноголосные 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 одноголосно изложенных песен ученик переходит к пьескам, в которых мелодия сопровождается несложным аккомпанементом.

Репертуар для начинающих должен быть, возможно, более разнообразным, чтобы заинтересовать ребёнка 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. Пьесы композиторов XX века встречаются во многих сборниках, в том числе и детских. Так в сборнике Н.Копчевского и В.Натансона «Современная фортепианная музыка для детей», вып.1 (М., 1966), постепенно ученик переходит к сочинениям с более сложной мелодией и развитым сопровождением, в том числе к пьесам полифонического склада. В средних классах школы играют полифонические произведения типа лёгких песенных обработок, «Нотную тетрадь Анны Магдалены Бах» и «Маленькие прелюдии и фуги» Баха, пьесы из «Детского альбома» Чайковского, «Альбома для юношества Шумана», «Детской музыки» Прокофьева и другие сочинения. Изучение этого репертуара может и должно развивать художественный вкус ребёнка, воспитывать элементарные навыки работы над произведением, заложить основы пианистической техники.

Тема 6. Особенности обучения: начальный период обучения, середине, старшие классы. Психологические аспекты учеников разного возраста.

Способности, необходимые для обучения фортепианной игре.

Обучение фортепианной игре требует целого комплекса различных способностей. Важна, разумеется, предрасположенность к занятию искусством — склонность мыслить художественными образами, наличие творческой фантазии в этой области. Надо обладать музыкальными способностями — так называемой музыкальностью, музыкальным слухом и ритмом, музыкальной памятью. Для успеха обучения именно игре на фортепиано важны специально исполнительские пианистические способности.

Определение музыкальных данных.

Для того, чтобы успешно развивать музыкальные способности, надо составить о них достаточно полное суждение. У педагога, если он имеет дело даже с неиграющими детьми, есть средство для более глубокого выявления музыкальных способностей: исполнение ребёнком песенок. Пение обнаруживает слух и ритмическое чувство. Для уточнения представления о слухе и ритме можно предложить дополнительные задания на воспроизведение голосом интервалов, разложенных аккордов и небольших мелодических отрывков. Желательно, чтобы ребёнок при воспроизведении задания голосом делал те же оттенки, что и экзаменатор: по тому, насколько ему удаётся этого достигнуть, отчасти можно судить о его музыкальности. При помощи специально подобранных ритмически-характерных мелодических отрывков можно выявлять и ритм поступающего.

Особую трудность представляет выявление музыкальных данных у детей, плохо владеющих голосом. В этих случаях при определении слуха имеет значение выбор удобного для ребёнка регистра, в котором ему легче более чисто интонировать. Для того, чтобы поступающий чувствовал себя непринужденно, желательно сделать возможно менее официальной обстановку испытаний. Они должны проходить в атмосфере деловой, но не наводящей на детей страх. О способностях играющих детей можно судить по тому, как они подбирают, транспонируют известные им отрывки и, прежде всего, по их исполнению.

Музыкальность.

Музыкальным следует считать человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определённое художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание. Порой педагоги преждевременно, без проведения соответствующей работы, объявляют ученика «немузыкальным» и «ставят крест» на нём. Опыт хороших педагогов свидетельствует о том, что тщательная и умелая работа с учениками, казавшимися сначала немужественным, нередко даёт весьма плодотворные результаты. Необходимо возможно более «музыкально» проводить занятия. Надо воспитывать на художественном материале, уметь ярко и всесторонне раскрывать содержание изучаемого произведения.

Музыкальный слух и ритм.

Существует, как известно, абсолютный и относительный слух. Понятие «абсолютный» в применении к слуху, в сущности говоря, относительно. Наличие абсолютного слуха нередко указывает на общую музыкальную одарённость. Проявляется он обычно в начале музыкального обучения.

Обладать абсолютным слухом для пианиста полезно, но не обязательно. Зато ему совершенно необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно. Необходимо добиться прежде всего, чтобы вся работа за инструментом протекала при неустанном контроле слуха. Нередко ученики почти не следят за слухом на первом этапе изучения произведения. Объясняется это тем, что внимание их, а иногда и неопытного педагога, всецело поглощается «нотами», ритмом и «пальцами».

Для развития слуха важно приучать слушать ткань произведения дифференцированно – улавливать различные голоса, мелодические и гармонические обороты и т.д., в отношении весьма важного для исполнителя мелодического слуха можно добавить, что его успешному развитию способствует систематическая работа над мелодиями различных типов и различной протяженности. Внутренний слух естественным путём развивается в процессе правильно протекающей работы над произведениями, их исполнения и слушания музыки. Важно приучить во время работы над сочинением представлять нужное звучание. Полезно спрашивать ученика, какой характер звука, по его мнению, соответствует той или иной фразе. Вначале надо выбирать музыку, уже известную ученику. Важно всемерно развивать ритм ученика. Известно, что ритм — один из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Ритм тесно связан с метром. Это обстоятельство особенно важно учитывать при работе над произведениями, требующими при исполнении большой определённости метра. Существует мнение, что чувство ритма плохо поддаётся воспитанию. На практике при занятиях с детьми работа над ритмом иногда сводится к тому, чтобы научить точному воспроизведению записи ритма.

При исполнении необходимо всегда проявлять известную ритмическую гибкость. Воспитание «живого», подлинно художественного исполнительского ритма и должно явиться одной из главных задач педагога. Необходимо, чтобы с детства ученик приучался хорошо ощущать размер пьесы, выразительное значение сильных долей. Не менее важно, с самого же начала, приучать исполнять не «по тактам», а «по фразам», т.е. исходя из музыкально осмысленных членений формы.

Музыкальная память.

Громадное значение для развития пианиста имеет музыкальная память. Музыкальная память - понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и др. виды памяти. Важно, чтобы у пианиста были развиты, по крайней мере, три вида памяти — слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая — связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора, и двигательная — крайне важная именно для исполнителя — инструменталиста. У многих, в том числе и крупных исполнителей, важную роль в процессе запоминания играет зрительная память. Наиболее часто «запоминают» «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе почти не участвуют.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что после того, как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху», и «в голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает.

В специальной литературе указывается на ряд факторов, способствующих быстроте, точности и прочности запоминания. Важнейший из них — максимальная активизация процесса работы над сочинением. Исследователи, изучавшие проблемы памяти у людей умственного труда, подчёркивают значение интеллектуальной активности. Качество запоминания произведения в большей мере зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой. Многие педагоги рекомендуют учить на память отдельные элементы ткани произведения — голоса в полифонии, партию сопровождения в некоторых пьесах гомофонно-гармонического склада, требуют, чтобы ученик умел начинать с различных граней сочинения. Потому, что пианисты, как правило, обращая внимание преимущественно на мелодию, хуже слышат другие голоса, играют их менее совершенно и не так хорошо знают.

Разумеется, не все сложные фигурации и не всем ученикам надо рекомендовать обязательно учить отдельно на память. Как и при решении других педагогических задач, в вопросах запоминания музыки надо исходить из конкретных обстоятельств педагогической работы и всегда учитывать индивидуальность ученика. Многочисленные опыты психологов свидетельствуют о том, что направленность на запоминание, воля выучить наизусть способствует успеху дела. Многие ученики и концертующие пианисты таким образом учат на память.

В действительности произвольное запоминание, как и произвольное, должно осуществляться на основе деятельности различных видов памяти. При выявлении того, как оно протекает, важно обратить внимание на многие факторы — в первую очередь на необходимую активность слуха, интеллекта и моторики. Один из существующих моментов — точное воспроизведение при игре на память текста и всех имеющихся в нотах указаний исполнительского характера.

Тема 7. Современные критерии детского и юношеского исполнительства в контексте современных международных тенденций.

Развитие творческих задатков. Для успешного развития творческих задатков, в известной мере свойственных каждому ребенку, необходимы определенные условия. Важнейшие значения имеют факторы, благоприятствующие музыкальному обучению в целом, — про умение заинтересовывать ученика музыкой, воспитывать у него слуховые представления, способность осознать и эмоционально пережить содержание произведения.

Крупный современный композитор Карл Орф разработал специальную методику воспитания творческих задатков детей, преимущественно путём коллективной импровизации на специальных инструментах, не требующих значительной затраты труда для элементарного их освоения (ксилофоны, металлофоны и др.), благотворно воздействует на учащихся-пианистов сочинение музыки. У них усиливается интерес к искусству, нередко даже вялый ребёнок заметно «оживает». Заниматься сочинением музыки следует не только с талантливыми детьми. Практика показывает, что и рядовые учащиеся ДМШ могут быть втянуты в эту работу. Чем раньше ребенок будет пробовать сочинять, тем лучше. Во всяком случае уже в первые недели обучения желательно предложить ему придумать самому какую-нибудь попевку, а может быть и маленькую песенку по образцу тех, какие он поёт и подбирает. На ранних этапах обучения с этими заданиями более или менее успешно могут справиться все учащиеся ДМШ. В дальнейшем склонность сочинять сохраняется только у некоторых из них.

Важным руслом развития творческих задатков для всех учащихся должен стать подбор к мелодии фортепианного сопровождения.

Творческую работу учащихся надо тактично направлять. Менее инициативным можно давать какие-либо конкретные задания, например, продолжить мелодию по её первоначальным попевкам (педагог их играет или поёт). Полезно подсказать ему образцы произведений, которые он мог бы посмотреть для ориентировки в особенностях соответствующего музыкального жанра. Надо поощрять творческие поиски ученика. Не следует без нужды приглаживать проявления его индивидуальности, хотя порой они могут быть и наивными, и неуклюжими.

Тема 8. Принципы работы над музыкальным произведением. Музыкально-исполнительское развитие ученика в процессе работы над музыкальным произведением: полифонические произведения, произведения крупной формы (сонаты, сонатины, вариации), произведения малой формы (пьесы кантатного характера, пьесы подвижного характера с элементами виртуозности).

Основные задачи исполнения музыкального произведения.

Задача музыкантов-исполнителей, как и актеров, заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать его возможно более правдиво. Именно в этом, а не в изменении замысла композитора ради большей оригинальности или демонстрации своей виртуозности должно проявиться подлинное творчество и мастерство исполнителя. Необходимо поэтому, чтобы исполнитель не только тщательно изучил произведение, но и внутренне «пережил» его, глубоко сроднился с ним и почувствовал его красоту. Важнейшая задача исполнителя — выявление самых существенных черт художественного образа. Они должны быть раскрыты особенно рельефно, выпукло, заостренно. Создание исполнительского

образа не мыслится без учета национальных и жанровых особенностей сочинения, исторического своеобразия эпохи, в которую оно было бы создано, стиля композитора. Игра ученика, так же как и музыканта — профессионала, должна быть содержательной, логичной, стильной.

Работа над произведением. Проникновение в его содержание.

Намеченные задачи, стоящие перед исполнителями музыкального произведения, определяют собой сущность работы над ним. В основу этой работы должно быть положено всестороннее изучение произведения, стремление возможно глубже проникнуть в его содержание. Необходимость неустанного вникания в содержание произведения на протяжении всей работы над произведением важно воспитывать и в учениках, начиная с детского возраста. В прежние времена педагоги не предавали значения ознакомлению учащегося с произведением в целом. Они сразу задавали разбирать по кусочкам, каждой рукой отдельно, не заботясь о том, чтобы ученик составил себе вначале хотя бы приблизительное представление о характере музыки. Это неправильный метод. Он не соответствует новым принципам, лежащим в основе всякой умственной деятельности человека. Автор одного из современных зарубежных трудов в области теории пианизма — Ганс Безеле считает, что интуиция должна, безусловно, предшествовать деятельности разума.

Подлинно творческий процесс, а изучение произведения именно таковым и должно быть, предполагает органическое взаимопроникновение интуиции и сознания. Проникновение в содержание произведения предполагает вникание в особенности его мелодии, полифонии, ладового и гармонического строения, формы, фактуры и других средств выразительности.

Музыка — искусство, развёртывающееся во времени. Поэтому вопросы развития приобретают в ней особое значение. При выявлении развития надо учитывать все элементы выразительности в их взаимодействии и в то же время осознать относительное значение каждого из них в том или ином разделе сочинения с тем, чтобы приучить ученика в первую очередь сосредоточивать внимание на самом существенном ([Б. Барток «Вечер у секейев»](#)).

Важно, чтобы уже при первых прочтениях текста ученик осознал строение миниатюры, наличие в ней контрастов двух тем - песенной и танцевальной, составил себе представление об изменении облика тем при их повторении, особенно первой, определяющей основную линию развития пьесы.

Реализация исполнительского замысла.

Параллельно с проникновением в содержание пьесы и созданием на этой основе исполнительского замысла идет процесс его реализации. Воплощение художественного образа протекает в неразрывной связи с поисками необходимого для него звучания. Подлинная красота звучания — всегда красота содержательная, выражающая сущность художественного образа.

Успешная работа над звуком и прочими компонентами художественного образа возможна лишь тогда, когда исполнитель имеет представление не только о том, к чему надо стремиться, но и о том, что ему не удастся. Необходимо поэтому с детских лет приучать их тщательно слушать свое исполнение, запоминать его в малейших деталях и отдавать себе отчет в том, что удалось сделать и что не удалось. Необходимо приучать ученика не только констатировать неудачу, но и выяснять её причину. Для этого полезно разъяснять ему в доступной форме, в чем существо встречающихся трудностей. Он должен уметь найти наиболее рациональный путь для ее преодоления. Обычно с этой целью лучше всего вычленив наиболее сложные построения и работать над ними отдельно.

Если ученик не может хорошо сыграть мелодический голос, так как этому мешают другие голоса, надо упростить задачу, проиграв одну мелодию и наиболее трудные в ней места, а затем постепенно, иногда поочередно, добавлять и другие голоса. Обычно приходится работать не только над отдельными построениями, но и над различными элементами ткани и голоса на протяжении больших разделов, а иногда и всего произведения в целом. Для преодоления различных трудностей и закрепления достигнутого приходится многократно проигрывать как отдельные построения и голоса, так и сочинение в целом. Это может принести пользу лишь в том случае, если качество исполнения с каждым разом улучшается. Поэтому к каждому проигрыванию

надо отнестись очень внимательно. В каждом темпе надо упражняться. Темп должен обуславливаться задачами, стоящими перед исполнителем. Надо учить в таком темпе, который создаёт наиболее благоприятные условия для того, чтобы ученик отчетливо услышал все детали своей игры и преодолел имеющиеся недостатки. Малоподвинутым ученикам следует рекомендовать больше упражняться в медленном и умеренном темпах.

Последний этап работы над произведением характеризуется окончательным выяснением художественных задач. При этом на первый план выдвигается задача «собираения» отдельных построений в единое целое. Выявление этих задач требует систематического проигрывания произведения в темпе от начала до конца. Чем длиннее и сложнее произведение, тем больше количество раз приходится его играть. Злоупотребление игрой в темпе нередко приводит к «заигрыванию». Для предупреждения этого необходимо систематически возвращаться к игре в медленном темпе, особенно когда исполнение становится менее отчетливым и уверенным. Если же «заигрывание» уже произошло, то нужно выяснить, что именно перестало выходить, и поработать над соответствующим местом отдельно.

При завершении работы над произведением необходимо сосредоточить внимание на рельефном выявлении формы. Обычно приходится подсказать ученику, какие построения надо выдвинуть на первый план и какие, напротив, несколько убрать. Большую роль играет также выявление кульминаций в отдельных разделах и главной кульминации всего произведения.

Ладо—тональность.

При работе над произведением важно уделить самое пристальное внимание ладо - тональным и гармоническим средствам выразительности. Это необходимо не только для исполнения изучаемого сочинения, но и для развития ладо - гармонического мышления. Педагог должен направить внимание учащихся на всё существенное в этой сфере выразительности, оставшееся ими незамеченными. Важно, чтобы накопление слуховых впечатлений сочеталось с их осмысливанием, для чего следует всё более обстоятельно раскрывать ученикам особенности ладо — тональной организации произведений. Важно с детства знакомить и с другими ладами народной профессиональной музыки. Уже в первом классе школы можно дать немало песенных обработок, в которых использованы народные лады. Объясняя ребёнку строение народных ладов, можно для наглядности соотнести их с гаммой C-dur, исполняемой с различных ступеней: с I - ионийский лад, со II дорийский, с III — фригийский, с IV- лидийский, с V - миксолидийский, с VI- эолийский и с VII — локрийский (или гипофригийский).

Примером легкой пьески, звучащей целиком во фригийском ладу, может служить [«Маленький грек»](#) из современной немецкой «Школы» Зигфрида Борриса. Естественно, что водить эту сложную для ребёнка терминологию надо постепенно. Подвинутых учеников, с достаточно развитым ладо – тональным мышлением, можно знакомить и с образцами атональной музыки.

Гармония.

Выразительные возможности гармонии необычайно велики, крайне разнообразны. В лёгких пьесах педагогического репертуара наиболее отчетливо выступает роль гармонии в создании состояний неустойчивости (диссонансы) и покоя (консонансы). Восприятию их следует учить, начиная с простейших последований доминанты и тоники. Важно, чтобы ученик в каждом произведении вслушивался в отдельные гармонии и их сочетания, вникал в логику гармонического развития и стремился понять его выразительный смысл. В процессе рассмотрения логики гармонического развития надо сообщать ученику сведения о строении аккордов и их функциональной взаимозависимости. С течением времени надо всё больше расширять кругозор учащихся в области гармонии. Желательно чаще направлять их внимание на ее красочные элементы, особенно в тех пьесах, где они ярко выражены. По мере своего развития учащиеся имеют возможность знакомиться с самыми разнообразными гармоническими красками в творчестве композиторов различных эпох и стилевых направлений. Надо знакомить и с выразительными средствами гармония, используемыми в характерных образцах. В первом – классах ребёнку будет интересно сыграть [«Необычное происшествие»](#)

[Гречанинова](#). Подвинутым ученикам школы полезно поработать над пьесой Прокофьева [«Дождь и радуга»](#). Следуя этим путём — от образного содержания произведения — легче придти к пониманию выразительного смысла всех элементов музыкального языка.

Метро—ритм.

При работе над произведением нельзя механически привносить ритмические оттенки исполнения. Ритм является формой связи, проявлением во времени тех или иных звуковых сочетаний.

Единство темпа.

Во многих сочинениях, например, в классических сонатах, особенно важно достигнуть темпового единства. Основным средством сохранения единства темпа служит для учащихся на первых этапах обучения ясное ощущение счётной единицы. Важно ощутить счётную единицу до начала игры иначе можно взять неверный темп. В некоторых сочинениях, указывает А.Б.Гольденвейзер, её легче представить не по первому такту, а по какому-либо другому построению. По мере изучения произведения надо переходить к тем счётным единицам, в каких автор его задумал. Более подвинутым ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе, осознание которого важно для исполнения многих сочинений. Единицей пульса служит длительность, положенная в основу строения данного произведения или части цикла. Единицу пульса — основную композиционную ячейку в ритмической структуре сочинения — не следует смешивать со счётной – исполнительской («дирижёрской») — единицей, Ощущение ритмического пульса, наряду со счётной единицей (если они не совпадают), особенно важно в некоторых построениях, представляющих какие – либо трудности в ритмическом отношении. Это относится, например, к паузам в бетховенских сонатах. Учащиеся недопонимают выразительность пауз. В этих случаях педагоги обычно направляют свои усилия на то, чтобы раскрыть ученику художественный смысл пауз. В педагогической практике часто встречаются случаи, когда учащийся не может выдержать темпа на протяжении произведения и, не замечая того, недопустимо ускоряет или замедляет движение. Для предотвращения этого следует приучить самого ученика контролировать темп исполнения. Надо объяснить ему, где чаще всего возникают непреднамеренные изменения темпа. Важно приучить во всех построениях этого рода время от времени сравнивать темп с начальным, играя их непосредственно после первой фразы произведения. Непроизвольные замедления и ускорения темпа часто связаны с неправильным распределением внимания. При ускорениях внимание нередко чрезмерно рано фиксируется на последующем, в результате чего исполняемое построение «комкается» и возникает ощущение торопливости. ([И.С. Бах «Двухголосная инвенция В-dur»](#)). Непроизвольные замедления, напротив, часто вызываются тем, что внимание оказывается чрезмерно загруженным какими-либо деталями.

Агогика.

Единство темпа не противоречит небольшим отклонениям от него, обусловленным теми или иными художественными задачами (так называемая агогика). Иначе исполнение будет невыразительным, автоматическим. Небольшие замедления или ускорения внутри фраз необходимы уже для рельефного выявления наиболее значимых интонаций мелодии. ([Э. Григ «Весной»-21 такт](#)). Чуть заметные ритмические «оттяжки» иногда бывают уместны там, где надо показать новую тональную окраску, Например, в начале средней части [«Баркаролы» Чайковского](#). Ритм имеет большое значение для выявления формы сочинения. Наряду с замедлениями, нередко способствующими более ясному членению произведения на разделы, во многих случаях для выявления формы используются и ускорения темпа. Темповые замедления часто связаны с фактурными изменениями, например, с появлением аккордов в широком расположении. Свободы ритма требуют пьесы с явно выраженным танцевальным характером. Используя их, важно ощущать метроритмическую периодичность, свойственную данному танцу, то есть определённую последовательность чередований сильных долей, а иногда и синкоп. Следует указать на то, что при подчеркивании синкоп в этих и других случаях важно всегда

соответственно выделять и сильную долю такта, иначе легко может возникнуть метрическая неопределенность.

Работа над вариационным циклом.

Сочинениям крупной формы, в отличие от миниатюр, свойственно большее разнообразие содержания, более протяженное развитие музыкального материала. Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы. Своеобразие их в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в немногосказать многое. При работе с учеником над вариационным циклом важно подробно остановиться на теме — ее характере, строении. Цельность вариационного цикла достигается в значительной мере тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура. Нередко оба эти принципа совмещаются в одном и том же произведении. Ученик должен знать и уметь находить в каждой вариации тему и ее элементы. Большое значение для выявления формы цикла имеют цезуры между отдельными вариациями. Цезурами можно разъединить вариации и объединить их, тем самым размельчив или укрепив форму; можно подчеркнуть значение отдельных вариаций, приковав к ним внимание слушателя предварительной, «настораживающей» цезурой (С. Майкапар «Вариации на русскую тему»).

Работа над сонатиной.

Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатой — одной из самых важных форм музыкальной литературы. Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические сонатины. Они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Малейшая неточность звукоизвлечения, невнимания к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми. Вследствие этого классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Сонатины Моцарта принадлежат к числу лучших образцов этого жанра. Присущая им эмоциональная контрастность, столь характерная для творчества композитора, нашла выражение в большом тематическом разнообразии (особенно *allegro* и рондо) и тем самым способствовала значительному развитию формы сонатины. Основная трудность — выявление контрастных образцов и наряду с этим соблюдение единства целого (В.А. Моцарт «Сонатина» *Sonata No. 1*). Произведения венских классиков представляют собой превосходную школу для воспитания точности исполнения. Ученик знакомится с характером исполнения лирических мелодий Моцарта, требующих мягкой певучести, легкого прозрачного звука. Весьма важно в них правильно почувствовать и выявить выразительное значение штрихов. Сопровождение должно исполняться мягко, плавно, с чуть заметной опорой на бас и очень прозрачно. В классических сонатинах педаль используется относительно мало. Одной из важнейших задач в классических сонатах и сонатинах является достижение темпового единства.

Тема 9. Развитие техника чтения с листа, подбора по слуху. Работа над стилевыми особенностями произведений разных эпох, стилей, жанров.

Чтение с листа и разбор нотного текста.

При чтении с листа исполнитель стремится прежде всего охватить сочинение в целом. Поэтому обращает внимание на самое существенное. Некоторые же детали — второстепенные голоса, менее значительные звуки в аккордах, тонкие оттенки могут оставаться вне поля зрения исполнителя. При чтении с листа надо стремиться сыграть произведение без остановок, в темпе, по возможности приближающемся к настоящему.

При разборе преследуются иные цели. Предполагается, что исполнитель уже имеет представление о музыке, и его внимание направляется теперь в большей мере на уяснение деталей. Вся ткань тщательно рассматривается как бы под микроскопом. Не пропускается не

только ни один звук, но и ни один штрих, ни одно указание в отношении оттенков исполнения или аппликатуры. Произведение проигрывается медленно, в том темпе, в котором исполнителю легко охватить все требуемые детали. Обычно возникает потребность частых остановок, возвращение к одному и тому же сложному месту, обдумыванию проигранного.

Для воспитания навыков чтения нот важно приучать предварительно просматривать новый текст глазами. Надо осознавать размер и ладотональность (для лучшего закрепления ее в памяти можно предложить перед разбором сыграть соответствующую гамму). При просматривании текста необходимо одновременно мысленно прослушивать пьесу. Это не только поможет яснее представить характер сочинения, но и будет способствовать развитию внутреннего слуха. Ученику надо посоветовать охватывать возможно больший отрезок нотного текста. Умение «смотреть вперед» (и слышать!) особенно важно при чтении с листа, но оно необходимо и при разборе. Помехой этому служит не только недостаточная ориентировка в тексте, но и боязнь играть, не глядя на клавиатуру.

При разборе нотного текста ученику нелегко распределять внимание на несколько объектов. Даже при разборе одной мелодии надо сосредоточиться и на звуковысотной, и на ритмической стороне, и на фразировке, и на характере звучности, и на аппликатуре. Важно воспитывать комплексное восприятие всех требуемых элементов в их органическом единстве,

Прочтение метроритмической записи.

Обычным вспомогательным средством при чтении ритмически сложного нотного текста является счёт с и — вслух и про себя. Этот метод работы приносит существенную пользу, однако им не следует злоупотреблять, так как он может превратиться в тормоз для развития исполнительского ритма.

Нередко приходится использовать и более дробное деление длительностей. При пунктирном ритме с точкой – шестнадцатая может помочь делению четверти на четыре части. Воспроизведение пунктирного ритма иногда осложняется дополнительными трудностями, например наличием украшения. В таких построениях полезно сыграть несколько раз соответствующий голос без украшения, а затем, когда нужное соотношение длительностей будет усвоено, исполнить и украшение.

Сложную задачу представляет исполнение полиритмических сочетаний голосов. Если ученик не научился преодолевать такого рода трудности, полезно прежде всего показать ему, как должно реально звучать полиритмическое сочетание.

После того как ученик внимательно послушает исполнение педагога, он должен попытаться сам воспроизвести требуемое сочетание. При этом надо порекомендовать ему переключить внимание с одного голоса на другой с тем, чтобы выровнять движение, если оно протекает толчками. При игре более легкого полиритмического сочетания два на три, с которым учащимся прежде всего обычно и приходится иметь дело, полезно обратить их внимание на то, что вторая нота дуоли берется как раз посередине длительности второй ноты триоли.

Полезно рекомендовать следующий способ: поочередно играть каждый из голосов, с тем чтобы научиться исполнять в одну временную единицу различное количество звуков в партии правой и левой руки; затем сыграть несколько раз какой-либо из голосов, а когда движение станет уже в значительной мере «атоматическим», присоединить другой голос.

Тема 10. Подготовка учащихся к концертному выступлению. Преодоление технических сложностей произведения и развитие техники пианиста. Подбор и формирование репертуара пианиста в ДШИ.

4. Учебно-методическое обеспечение.

1.1 Рекомендуемая литература.

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1971
2. Баренбойм Л. Фортепианная педагогика Ч. 1. М., 1937.

3. Баренбойм Л. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда. М., 1964.
4. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.
5. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн М., 1982.
6. Бейлина С. В классе профессора В. Х. Разумовской Л, 1982.
7. Бертенсон Н. Анна Николаевна Есипова. Л., 1960
8. Браудо И. Об артикуляции. Л, 1973.
9. Бронфин Е. Н. И. Голубовская — исполнитель и педагог. Л., 1978.
10. Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. М., 1976
11. Буасье А. Уроки Листа. Предисловие Н. П. Корыхаловой. М., 1964; 2-е изд — СПб, 2002
12. В классе А. Б. Гольденвейзера. М, 1986.
13. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. М., 2003
14. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л., 1966.
15. Гинзбург Г.. Статьи. Воспоминания. Материалы М , 1984.
16. Голубовская Н. Искусство педализации Л, 1974
17. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961; 2-е изд. — М . 2000
18. Григорьев В. Исполнитель и эстрада. М.-Магнитогорск, 1998,2-е изд. — М , 2006.
19. Дроздова М. . Уроки Юдиной. М., 1997; 2-е изд — М. 2006
20. Зак Я. Статьи. Материалы. Воспоминания. М , 1980.
21. Как исполнять Баха. Сб. статей. М., 2006
22. Как исполнять Бетховена. Сб. статей М., 2002
23. Как исполнять Гайдна. Сб. статей и материалов. М., 2004
24. Как исполнять Моцарта. Сб. статей и материалов М., 2004.
25. Как исполнять Рахманинова. Сб. статей. М., 2003
26. Как исполнять Шопена. Сб. статей и материалов. М., 2005.
27. Коган Г. Работа пианиста. М . 1979; переизд. — М . 2004.
28. Коган Г. У врат мастерства М , 1977; переизд. — М.. 2004
29. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб., 2000.
30. Либерман К. Работа над фортепианной техникой. М., 1971; 3-е изд — М. 2004.
31. Либерман К. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
32. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано М., 1982.
33. Малинковская А. Вопросы исполнительского интонирования в работах Б В Асафьева // Музыкальное исполнительство Вып. 11. М., 1983.
34. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования М., 2005
35. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческон волн. М., 1966
36. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1972; 2-е изд. — М , 2001.
37. Мастера советской пианистической школы. Очерки. М., 1961.
38. МетнерН. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1979.
39. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975.
40. На уроках Антона Рубинштейна. М.-Л., 1964.
41. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982; 6-е изд. — М., 2000.
42. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М . 1980.
43. Николаев В. Шопен-педагог. М., 1980.
44. Николаев Л. Статьи и воспоминания современников. Л., 1979.
45. Нильсен В. Артист и учитель. СПб., 2004 Оборин-педагог М, 1989.
46. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Под редакцией Г. М. Цыпина М, 2003
47. Равичер Я. Василий Ильич Сафонов М, 1969.

48. Ражников В. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении // Методологическая культура педагога-музыканта. М., 2002.
49. Рахманинов С. Исполнение требует глубоких размышлений // Советская музыка. 1977, № 2. То же в кн.: Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 3. М., 1980.
50. Рахманинов С. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности // Рахманинов С. Литературное наследие. Т. 1. М., 1978.
51. Савшинский С. Пианист и его работа. Л, 1961, 2-е изд. — М., 2002.
52. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М — Л., 1964; 2-е изд. — М., 2004.
53. Сраджев В. Закономерности управления моторикой пианиста. М., 2004.
54. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.-Л., 1947; 4-е изд. — М., 2003.
55. Фейгин М. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога М., 1973
56. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1975.
57. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М. 1965; 3-е изд — М., 2001.
58. Фейнберг С. Мастерство пианиста. М., 1978.
59. Флиер Я. Статьи. Воспоминания Интервью. М.. 1983.
60. Цыпин Г. Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб., 2001.
61. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано М., 1984.
62. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л , 1986
63. Шапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.-Л., 1947; 3-е изд. — М., 2002.

4.2 Информационные средства обеспечения дисциплины. Рекомендуемые средства.

4.3 Материально-техническое обеспечение курса.

Для проведения курсов необходим музыкальный инструмент (фортепиано), мультимедийное оборудование (ноутбук, колонки).

5. Фонд оценочных средств.

Итоговой аттестацией будет являться проведение экзамена в виде ответов на вопросы преподавателя. Слушателям перечень дается заранее для предварительной подготовки.

6. Форма контроля.

Контроль успеваемости обучающихся – важнейшая форма контроля образовательной деятельности, включающая в себя целенаправленный систематический мониторинг освоения обучающимися примерной программы повышения квалификации в целях:

- получения необходимой информации о выполнении обучающимися дополнительной профессиональной программы повышения квалификации;
- оценки уровня знаний, умений и приобретенных (усовершенствованных) обучающимися компетенций;
- стимулирования самостоятельной работы обучающихся.

Итоговая аттестация (квалификационный экзамен) для обучающихся проводится в соответствии с требованиями, установленными Федеральным законом от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации», приказом Минобрнауки России от 1 июля 2013 г. № 499 «Об утверждении Порядка организации и осуществления образовательной деятельности по дополнительным профессиональным программам».

7. Входные требования к слушателям.

Слушатели данных курсов должны иметь высшее или среднее специальное образование по специальности фортепиано.

8. Выходные требования к слушателям.

К итоговой аттестации допускаются лица, выполнившие требования, предусмотренные курсом обучения по программе, повышения квалификации и успешно прошедшие все промежуточные аттестационные испытания, предусмотренные учебным планом.

Итоговая аттестация проводится в сроки, предусмотренные учебным планом и календарным графиком учебного процесса.

Слушатель признается «успешно освоившим курс» при посещении всех занятий. По окончании обучения он получает удостоверение государственного образца.

Лицам, не прошедшим итоговую аттестацию или получившим на итоговой аттестации оценку «неудовлетворительно», а также лицам, освоившим часть примерной программы повышения квалификации, выдается справка об обучении или о периоде обучения.

Разработчики программы:

(должность)

(Ф.И.О., подпись)

(должность)

(Ф.И.О., подпись)

Согласовано:

(должность)

(Ф.И.О., подпись)

(должность)

(Ф.И.О., подпись)