

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ МИХАИЛА МАТУСОВСКОГО»

Кафедра фортепиано

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА СПЕЦИАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ

Уровень высшего образования – специалитет
Специальность 53.05.01 Искусство концертного исполнительства
Специализация – «Фортепиано»
Форма обучения – очная
Год набора – 2024 года

Луганск 2024

Рабочая программа составлена на основании учебного плана с учетом требований ОПОП и ФГОС ВО специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства, специализация Фортепиано, утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 01.08.2017 г. № 731

Программу разработала Ткач Н. В., старший преподаватель кафедры фортепиано.
Рассмотрено на заседании кафедры фортепиано (Академия Матусовского).

Протокол № 1 от 28.08.2024 г.

Зав. кафедрой

И. А. Ененко

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина «Методика преподавания игры на специальном инструменте» входит в часть, формируемую участниками образовательных отношений и адресована студентам I курса (I, II семестр) специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства, специализации Фортепиано Академии Матусовского. Дисциплина реализуется кафедрой фортепиано.

Дисциплина логически и содержательно-методически взаимосвязана с дисциплинами: «Специальный инструмент», «Изучение педагогического репертуара», «Анализ исполнительских стилей», прохождения практики: педагогической, подготовке к государственной итоговой аттестации.

Содержание дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» охватывает круг умений и навыков, связанных с теоретическими и практическими аспектами преподавания игры на фортепиано. Данный курс направлен на подготовку преподавателей специальных дисциплин, обеспечивая их необходимыми умениями и навыками для дальнейшей педагогической деятельности.

Преподавание дисциплины предусматривает следующие формы организации учебного процесса: лекции, семинарские занятия, самостоятельная работа студентов.

Программой дисциплины предусмотрены следующие виды контроля: текущий контроль успеваемости в форме:

- устная (устный опрос, доклад по результатам самостоятельной работы и т. п.);
- письменная (контрольная работа, реферат и т. д.);
- итоговый контроль в форме экзамена (2 семестр).

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 5 з.е., 180 часов. Программой дисциплины предусмотрены лекционные занятия (70 ч.), самостоятельная работа (92 ч.), контроль (18 ч.).

2. ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Цель преподавания дисциплины: формирование у студентов необходимых компетенций позволяющих выполнять профессиональную деятельность, воспитание специалиста широкого профиля, подготовленного для преподавания в высших и средних учебных заведениях.

Задачи изучения дисциплины:

- обеспечить студентов необходимыми для этой работы знаниями, умениями и навыками, сформировать у них целостную систему взглядов на музыкально-педагогический процесс;
- способствовать развитию интереса к педагогическому труду, исходя из потребности рассматривать его с позиций современных требований, предъявляемых передовым деятелям культуры.
- подготовить к активной общественной жизни;
- воспитать у студентов общечеловеческие духовные ценностные ориентации, терпимое отношение к педагогическим воззрениям и позициям других сторон, отличных от привычных им;
- развить способность критического восприятия и оценки различных источников информации, приемов ведения дискуссии, полемики и диалога;
- развить навыки творческого мышления на основе работы с нотными текстами; просмотром мастер-классов выдающихся педагогов;
- овладеть культурой мышления, умением логически формулировать свое видение педагогических, исполнительских, интерпретационных проблем, научиться анализировать и оценивать способы их решения;
- обобщить и систематизировать опыт, полученный студентами на занятиях специального класса, углубляя их знания в области истории и теории исполнительства, педагогики, истории фортепианного искусства.

3. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО

Курс входит в часть, формируемую участниками образовательных отношений и адресована студентам 1 курса специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства, специализации Фортепиано Академии Матусовского.

Дисциплина логически и содержательно-методически взаимосвязана с дисциплинами: «Специальный инструмент», «Изучение педагогического репертуара», «Анализ исполнительских стилей», прохождения практики: педагогической, подготовке к государственной итоговой аттестации.

4. ТРЕБОВАНИЯ К РЕЗУЛЬТАТАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Изучение дисциплины направлено на формирование следующих компетенций в соответствии с ФГОС ВО специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства: ПК-9, ПК-10, ПК-11, ПК-12.

Профессиональные компетенции (ПК)

№ компетенции	Содержание компетенции	Результаты обучения
ПК-9	Способен преподавать дисциплины в области музыкально-инструментального искусства	Знать: <ul style="list-style-type: none">– лучшие отечественные и зарубежные методики обучения игре на инструменте;– структуру музыкального образования, роль воспитания в педагогическом процессе. Уметь: <ul style="list-style-type: none">– осуществлять педагогическую деятельность в соответствии с требованиями федеральных государственных образовательных стандартов;– применять в педагогической работе знания из области музыкально-инструментального искусства; Владеть: <ul style="list-style-type: none">– методиками преподавания профессиональных дисциплин в учреждениях среднего профессионального, дополнительного и общего образования;– основами продуктивных форм взаимодействия педагога с учениками.
ПК-10	Способен вести научно-методическую работу, разрабатывать методические материалы	Знать: <ul style="list-style-type: none">– различные педагогические системы, важнейшие этапы развития музыкальной педагогики;– сущность образовательного процесса; Уметь: <ul style="list-style-type: none">– применять наиболее эффективные методы, формы и средства обучения для решения различных профессиональных задач;– пользоваться справочной, методической литературой в соответствии с типом профессиональной деятельности;

		<ul style="list-style-type: none"> – планировать научно-методическую работу, разрабатывать методические материалы; – самостоятельно работать со справочной, учебно-методической и научной литературой; <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> – навыками систематизации дидактических материалов, отвечающих сфере профессиональной деятельности; – технологиями приобретения, использования и обновления знания в области педагогики. – навыками составления методических материалов; – современными методами организации образовательного процесса.
ПК-11	Способен анализировать различные педагогические системы, формулировать собственные педагогические принципы и методы обучения	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> – различные педагогические системы, важнейшие этапы развития музыкальной педагогики; – сущность образовательного процесса. <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> – применять наиболее эффективные методы, формы и средства обучения для решения различных профессиональных задач; – пользоваться справочной, методической литературой в соответствии с типом профессиональной деятельности <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> – навыками систематизации дидактических материалов, отвечающих сфере профессиональной деятельности; – технологиями приобретения, использования и обновления знания в области педагогики.
ПК-12	Содержание Способен ставить и решать художественно-эстетические задачи с учетом возрастных, индивидуальных особенностей обучающихся	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> – специфику педагогической и воспитательной работы с обучающимися разных возрастных групп; – основы планирования учебного процесса в учреждениях среднего профессионального образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях дополнительного образования детей, в том числе детских школах искусств и детских музыкальных школах; <p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> – решать художественно-эстетические задачи с учетом возрастных, индивидуальных особенностей обучающихся;

		<ul style="list-style-type: none"> – анализировать значимые художественно-эстетические проблемы и использовать полученные знания в профессиональной деятельности; <p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> – приемами психологической диагностики музыкальных способностей и одаренности обучающихся; – способами повышения индивидуального уровня творческой работоспособности с учетом возрастных особенностей обучающихся.
--	--	---

5. СТРУКТУРА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Названия разделов и тем	Количество часов очная форма				
	всег	в том числе			
		о	л	с	с.р.
1	2	3	4	5	6
Раздел I . (I семестр)					
Тема 1. Методика в системе фортепианной педагогики.	5	1	1	3	-
Тема 2. Методика как обобщение опыта великих пианистов-педагогов. Современные направления музыкальной педагогики.	7	1	1	2	-
Тема 3. Природа способностей человека. Значение музыки для развития творческой личности.	7	1	1	2	-
Тема 4. Начальный этап развития музыкальных способностей.	6	1	1	2	-
Тема 5. Развитие музыкальных способностей. Педагогические принципы.	7	1	1	3	-
Тема 6. Музыкальный слух и его развитие. Приоритетная роль внутренних слуховых представлений над моторикой.	7	1	1	3	-
Тема 7. Воспитание навыка метро-ритмической дисциплины. Анализ основных ошибок.	7	1	1	3	-
Тема 8. Музыкальная память и её развитие.	7	1	1	3	-
Тема 9. Развитие музыкальности учеников в процессе обучения игре на фортепиано.	7	1	1	3	-
Тема 10. Воспитание интонационного мышления музыканта. Схема идеомоторного акта (по К.А.Мартинсену). Элементы звукотворческой воли. Продуцирующая и контролирующая функции музыкального слуха. Три уровня интонационного мышления исполнителя.	7	1	1	3	-
Тема 11. Двигательные навыки и музыкальность. Фортепианная техника: художественное мышление и двигательная форма пианиста.	7	1		3	-
Тема 12. Развитие двигательных навыков, виртуозность. Классификация видов техники: гаммы, арпеджио, октавы, аккорды, тремоло и трели, скачки; ежедневная техническая работа пианиста	7	1	1	3	-

Тема 13. Общие вопросы физиологии и психологии в применении к обучению игре на фортепиано. Техника упражнения как процесс работы над достижением исполнительского мастерства.	6	1		3	-
Тема 14. Основные дефекты в организации пианистического аппарата и их исправление.	6	2		3	-
Тема 15. Специфические способы повышения выразительности фортепианной техники.	6	2		3	-
Тема 16. Чтение и понимание нотного текста. Авторский текст. Авторский стиль.	6	2		3	-
ВСЕГО ЗА 1 СЕМЕСТР	72	20	10	42	-
Раздел II (II семестр)					
Тема 17. Урок и его структура.	5	2	1	3	1
Тема 18. Процесс работы над музыкальным произведением	5	2	1	3	1
Тема 19. Этапы, формы и методы работы над фортепианными произведениями разных жанров.	5	2	1	3	1
Тема 20. Средства музыкальной выразительности. Работа над звуком.	5	2	1	3	1
Тема 21. Артикуляция, и методы работы над артикуляцией.	5	2	1	3	1
Тема 22. Работа над динамикой в музыкальном произведении.	6	1	1	3	1
Тема 23. Организация фактуры.	4	1		3	1
Тема 24. Художественная роль агогики, как способа музыкальной выразительности. Темп, фразировка.	7	1	1	3	1
Тема 25. Исполнение мелизмов в фортепианных произведениях.	7	1	1	3	1
Тема 26. Педализация и аппликатура.	7	1	1	3	1
Тема 27. Организация самостоятельной работы пианиста.	6	1		3	1
Тема 28. Планирование учебного процесса.	7	1	1	3	1
Раздел III Интерпретация музыки разных стилей. (II семестр)					
Тема 29. Эпоха Барокко. Творчество И.С. Баха и Ф. Генделя. Клавирная музыка Луи Дакена, Ж-Ф. Рамо, Д. Скарлатти	14	2	1	3	1
Тема 30. Классицизм. Творчество Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.Бетховена, М. Клементи.	16	2	1	3	1
Тема 31. Эпоха Романтизма. Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист	14	2	1	4	1
Тема 32. Современный пианизм и музыка XX-XXI века. С.В. Рахманинов, А. Скрябин, И. Стравинский, К. Дебюсси, М. Равель, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович. В. Задерацкий, Р. Щедрин, Слонимский, П. Хиндемит, Б. Барток., Ф. Пуленк	13	2	1	4	3
ВСЕГО ЗА 2 СЕМЕСТР	108	26	14	50	18
ВСЕГО часов по дисциплине	180	70	18	92	18

6. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

6.1 Лекционный материал

РАЗДЕЛ 1.

(I СЕМЕСТР)

Тема 1. Методика в системе фортепианной педагогики.

Система фортепианной педагогики и ее элементы: предмет обучения – деятельность пианиста-исполнителя; учитель и ученик-два субъекта педагогического процесса; методика как совокупность средств и методов учебно-воспитательного воздействия. Дифференциация методики на четырех уровнях:

- 1) методика работы конкретного преподавателя с отдельным учеником;
- 2) методика работы преподавателя со всеми учащимися его класса нынешними и бывшими;
- 3) методика преподавателей определенной региональной или национальной школы;
- 4) методика фортепианного обучения вообще.

Рост степени обобщенности и теоретической насыщенности при переходе от первого типа методики до последнего.

Соотношение двух констатаций (априорной и апостериорной):

- 1) методика – теоретическая основа фортепианной педагогики;
- 2) методика обобщения педагогического опыта. Методики занятий с учеником.

Назначение преподавателя-пианиста; основные разделы работы преподавателя-пианиста:

- 1) совершенствование собственного исполнительства;
- 2) изучение педагогического и фортепианного репертуара;
- 3) наблюдение за учениками. Схемы составления характеристики ученика. Методика как учебная дисциплина в музыкальном ВУЗе; назначение курса методики и его структура.

Тема 2. Методика как обобщение опыта великих пианистов-педагогов. Современные направления музыкальной педагогики.

Музыка, ученик и педагог. Психологическая образованность педагога, педагогическое мастерство. Учитель музыки – исполнитель. Музыкальный урок – общение с помощью музыки. Методические секреты сотрудничества педагога с учеником. Современные направления музыкальной педагогики: традиционные (школа, колледж, ВУЗ) и нетрадиционные (например: школа воспитания талантов Ш.Судзуки). Учебные пособия и Школы для начинающих.

Тема 3. Природа способностей человека.

Значение музыки для развития творческой личности. Триединство мира: информация, энергия, материя. Существующие концепции мироздания. Возможности человека, или частица Бога в каждом из нас. Органы чувств – аппарат восприятия и переработки информации. Принципы работы зрения, слуха, обоняния, вкуса, кинестетических ощущений. Неограниченность развития и совершенства человека. Комплекс вундеркинда. Закономерности и случайности в комплексе личности гения Моцарта.

Одухотворенность мира. Акустические (физические) законы. Звук, вибрации. Каждый ребенок – потенциальный музыкант. Связь развития интеллектуальных и музыкальных способностей у малышей первого года жизни. Характеристика основных типов темперамента. Понятие о способности и одаренности. Природа способностей и возможности их развития. Сенситивные периоды развития способностей. Связь развития способностей от конкретной деятельности.

Тема 4. Начальный этап развития музыкальных способностей

Начальный этап развития музыкальных способностей, его пределы и специфика. Доказательство приоритетности методов слухового обучения на начальном этапе с помощью идеомоторной схемы процесса. Звуки вокруг нас. Характер, цвет и содержание звука. Понятия пространства и времени. Расстояние между звуками в «пространстве» и

«количество» звука во времени. Звуковая комбинаторика: горизонталь – слушаем, вертикаль – чувствуем. Знакомство с инструментом. «Рисуем» мелодии и играем свои «рисунки». Импровизация и составление произведений. Начальные упражнения на инструменте. Подготовка игрового аппарата: пальцы, кисти, руки. Учебные пособия и дидактические игры. Налаживание у ученика контакта с клавиатурой и первые шаги в организации пианистического аппарата. Начальные упражнения на фортепиано: нон легато, легато и с выдержанными звуками (позиция М. Лонг по месту упражнений с выдержанными звуками в начальном обучении). Эмоциональный слух (ладовое чувство) и репродуктивный слух (звуковысотное представление). Внимание и слух. Временная природа и двигательная основа музыкального ритма. Методы формирования музыкального ритма. Моторика, двигательные способности. Осознанные и неосознанные движения, чувство свободы. Индивидуальные особенности движений пальцев. Ощущение и запоминание расстояний на клавиатуре, координация движений, способность подражать движению, мышечно-осознательное чувство, скорость двигательных реакций. Упражнения.

Психологические процессы запоминания, сохранения и воспроизведения информации. Природа и свойство музыкальной памяти. Сознание и подсознание, внимание и воображение, тренировка музыкальной памяти.

Музыкальный материал начального этапа обучения. Начальное обучение в системе К.Орфа, И.Кодаи и др. Транспонирование, воспроизведение знакомых мелодий и другие формы работы.

Тема 5. Развитие музыкальных способностей. Педагогические принципы.

Музыкальные способности: общие, музыкальные и специальные (пианистические); психологические свойства личности, необходимые для пианистической деятельности

Разработка проблематики способностей, необходимых для музыкальной деятельности, в трудах психологов и педагогов как теоретическая основа практической работы с обучающимися игре на фортепиано. Основные задачи, возникающие перед педагогом фортепианного класса в отношении развития общих и специальных способностей учащихся.

Общие способности и их характеристики: инициативность воображения, богатство ассоциаций, кругозор, наблюдательность, внимание, сосредоточенность и другие. Музыкальные способности: слух, ритм, память. Специальные способности: физические особенности строения рук, приспособленность рук к игре на фортепиано, гибкость кисти, разработанность пальцевой механики и другие.

Особенности проведения вступительных экзаменов. Опыт проведения приёмных экзаменов в форме коллективных уроков и индивидуальных опросов. Степень условности в определении музыкальных способностей. Возможность поэтапного определения музыкальных способностей (А. Артоболевская). Ориентация на разностороннее и интенсивное развитие способностей ученика как важная предпосылка успешного развития. Необходимость коррекции в процессе обучения.

Музыкальный слух: абсолютный и относительный, пассивный и активный. Слуховой контроль, слуховое представление – внутренний слух. Трудности определения слуха при неадекватном владении голосом у ребёнка. Способы развития.

Слухо-двигательная природа музыкально-ритмического чувства. Сложности его развития. Опора на движение, пластические упражнения, занятия ритмикой. Развитие чувства ритма при помощи дирижёрского счёта.

Музыкальная память, её роль и значение в исполнительском процессе. Разновидности музыкальной памяти и способы их развития. Внимание, наблюдательность и сосредоточенность как основы развития музыкальной памяти.

Воображение и его роль в исполнительской деятельности. Специфика работы музыкально-исполнительского воображения: оперирование музыкальными образами, погружение в мир художественных ассоциаций, проведение параллелей со смежными видами искусства, накопление эстетического кругозора.

Специфика пианистических способностей.

Исполнительская воля и её значение для организации полноценной работы по профессиональному воспитанию учеников.

Тема 6. Музыкальный слух и его развитие. Приоритетная роль внутренних слуховых представлений над моторикой.

Звуковысотный слух – способность различать и воспроизводить звуки различной высоты. Этот вид слуха бывает абсолютным и относительным. Абсолютный слух – способность слышать абсолютную высоту звуков без сравнения с предыдущими. Он не играет роли для художественного исполнения, тогда как относительный заставляет активизировать слуховое внимание, без которой невозможно развитие слуха. Активный слух (концентрированная слуховая внимание) – способность исключить из поля слуха все, что отвлекает от музыки, и сосредоточить внимание на всех элементах музыкального языка.

Тема 7. Воспитание навыка метро-ритмической дисциплины. Анализ основных ошибок.

О природе ритма в музыке и его ощущение. Школа длительностей звука и ее согласованность с чувством ритма. Ощущение ритмической свободы, ее развитие. Четверти в среднем темпе как стержень школы музыкальных длительностей и главный ориентир в ритмическом процессе. Специфика реагирования на ритмику.

Ритм, метр, темп, полиритмика, агогика, сложные ритмы; ритмические трудности, способы их устранения

Понятие музыкально-временного континуума как широкого спектра понятий, включающих представления о темпе, метре, ритме, сложных ритмах, полиритмике, агогике. Задачи пианиста в определении оптимального движения: возможность проявить образно-смысловые пласты музыкального материала, обеспечить исполнение технически неудобных мест, найти сквозную линию, метроритмический стержень, ощутить целостность произведения. Концепция произведения и её зависимость от темпоритмических вариантов. Противоречивость мнений музыкантов. Степень относительности в трактовке музыкального времени и возможность многозначности его толкований. Ошибки в расчёте музыкального времени. Непродуманный темп и искажение замысла исполнителя, психологический дискомфорт и техническая неуверенность. Замедленный темп и потеря драматического тонуса, энергии движения. Ускоренный темп и разрушение структуры, фактурного изложения. Вопросы организации музыкального времени и их взаимосвязь с работой над звуком, артикуляцией, педализацией: комплексный характер исполнительских решений. Организация музыкального времени как способ раскрытия музыкального смысла при выявлении специфики авторского стиля. Организация музыкального времени как одна из наиболее трудных проблем музыкальной педагогики.

Ритм как одна из наиболее трудно поддающихся коррекции музыкальных способностей (Б. Теплов).

Понятие «ритм» в широком поле значений в зависимости от содержательного контекста. Музыкальный ритм как объёмное понятие, характеризующее организацию музыки во времени

Ритм и его толкование в узком смысле как последовательности чередования разных по величине длительностей в нотном тексте. Простые и сложные ритмические формулы.

Двуединая суть исполнительского ритма: строгость и свобода, симметрия и асимметричность, стремление к равномерности пульсации и стремление нарушить её в зависимости от изменяющегося контекста, почувствовать сквозную линию и устремлённость движения вперёд.

Метр и ощущение размера, ритмической формы, обязательной нормы движения музыкальной ткани. Взаимоотношения метра и ритма: случаи сближения и отдаления.

Размер как показатель единицы движения. Значение метроритмической пульсации, её особенности.

Тактовый ритм – группа тактов, определяемая синтаксическим строением музыки, указывающая на комплексный характер движения. Понятие о тактовой основе, образующей «скелет» произведения. **Такты «высшего порядка»:** остановка метрической пульсации,

отсутствие тактового деления, главенство ритмического рисунка, импровизационная свобода мелодического изложения.

Темп как скорость и характеристика движения. Зависимость «правильного исполнения» от «правильного темпа»

Варианты расшифровки понятия «темпа»: определение счётного времени или тактовой доли. Закономерность итальянского обозначения темпа как движения, в котором сочетаются определения скорости и характера. Перемены темпа и их обоснованность: словесные ремарки, указания метронома, понижение ритмической тесситуры, движение крупными длительностями, перемена долготы такта, перемена размеров

Агогика: отклонения от основного темпа во имя выразительности. *Tempo rubato* как импровизационная манера исполнения. Сложности переключения образных сфер при едином темпе. Проблема темповой основы. *Tempo rubato* и его обусловленность содержанием музыки.

Нотная запись как средство достижения темповой свободы. Авторские ремарки, указывающие на изменение основного темпа – *ritardando*, *accelerando*, *meno mosso*, *agitato*, *sostenuto* и другие.

Полиритмика – сочетание разных ритмов внутри единицы движения. Методы работы над полиритмикой. Графический способ для простых сочетаний. Единство пульсации и поочерёдное исполнение разных ритмов. Сочетание слухового контроля и свободы двигательных ощущений. Выбор единицы движения и его влияние на характер музыки. Сложные ритмы (Г. Нейгауз) и способы устранения ритмических трудностей.

Тема 8. Музыкальная память и её развитие.

Память оперативная и долговременная. Отдельные виды памяти: слуховая, зрительная, тактильная.

Направленность зрения пианиста на нотный текст и руки на клавиатуре. Две „плоскости” зрительной памяти (согласования их во время игры без нот). Внимательность музыканта к деталям текста и эффективность процесса запоминания (по Г.Когану). Леймер-Гизекинг о методах развития музыкальной памяти.

Тема 9. Развитие музыкальности учеников в процессе обучения игре на фортепиано.

Музыкальность как совокупность „художественного типа” и совершенного ансамбля специфических музыкальных способностей в индивидуальной конфигурации. Музыкальная одаренность и артистическое призвание.

Учет индивидуальности ученика и постоянная ориентация на нее – главное условие успешной фортепианной педагогики.

Методы выявления музыкальных способностей и музыкальности в разные моменты образовательного периода: у начинающих обучение малышей, учеников школы, при поступлении в музыкальный колледж или училище, дальнейшее развитие обучения в музыкальной академии или консерватории.

Тема 10. Воспитание интонационного мышления музыканта.

Понятие интонации. «Музыка – искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев). Обзор интонационной теории Б.Асафьева.

Схема идеомоторного акта (по К.А.Мартинсену). Элементы звукотворческой свободы.

Продуцирующая и контролирующая функции музыкального слуха.

Три уровня интонационного мышления исполнителя.

Природа музыкального мышления и слухо-двигательные представления. Развитие музыкальной интонации через слух музыканта-исполнителя. Разница в развитии продуцирующей и контролирующей функции слуха. Психическое (идеальное) и моторное в фортепианной игре; К.А.Мартинсен о идеомоторном акте фортепианного звукоизвлечения. Воспитание навыков предварительного слухового предчувствие будущего звучания как фундаментальное условие совершенного идеомоторной процесса. Воздержание от полной автоматизации движений. Техника интонирования; три уровня интонационного мышления исполнителя (наивный, метрический и полифонический) и их развитие.

Тема 11. Двигательные навыки и музыкальность.

Законы психофизиологии движений. Осознанные и неосознанные движения. Чувство свободы – главное условие двигательной активности. Неодинаковость в моторике: скорость, точность, гибкость, сила, ловкость. Ощущение и запоминание расстояний, координация движений, способность повторения движений, мышечно-осознательное ощущение, скорость двигательных реакций. Элементы техники; «позиция»: ограниченность в пространстве и бесконечность во времени. Ощущение устойчивости, спокойствие. «Момент изменения позиции»: ограниченность во времени и «бесконечность» в освоении пространства. Перемещения тела, рук, пальцев. Упражнения. Игра в одной позиции и в разных. Мысль в движении «техника музыканта – умственная работа»(К.Леймер). «Партитура» движений в каждом музыкальном предложении, фразе, произведении.

Фортепианная техника: художественное мышление и двигательная форма пианиста

Понятие техники в широком смысле, как искусства игры на инструменте. Многомерность понятия (определение М. Лонг). Закономерность выделения вопроса о двигательной форме пианиста, о приобретении и совершенствовании специальных пианистических навыков, об овладении специфическими техническими формулами. Техника как ключ к раскрытию художественного смысла музыкального сочинения (определение Г. Нейгауза). Закономерности постоянной работы над техникой для совершенствования профессионального мастерства.

Разные взгляды на концептуальность технической системы в истории фортепианного исполнительства и педагогики. Опыт клавирного музицирования: значение пальцевой игры, культ этюдов и упражнений, специальные механические приспособления для разработки суставов кисти и наращивания силы пальцевых движений. Специфические качества клавишной литературы. Однотипность теоретических установок и педагогических требований. Изнурительный тренаж и профессиональные заболевания.

Анатомо-физиологическое направление (Р. Брейтгаупт, Ф. Штейнгаузен, П. Рамуль) и кардинальное изменение подхода к техническому совершенствованию пианиста. Освоение игровых приёмов и их соответствие двигательной (анатомической) природе человека. Формулы «естественных» движений, шкала градаций в передаче веса. Движения пианиста как автономная система вне выхода на конкретику музыкальной деятельности.

«Психотехническое» направление (Ф. Бузони, И. Гофман, К. Леймер, В. Бардас и другие) и ведущая роль музыкально-слуховых критериев при опережающем художественном развитии. Основные задачи обучения. Решающее влияние психологии на организацию игровых навыков. Формирование осознанного музыкального представления, приоритет «умственной» работы, осмысление и анализ технических трудностей.

Разные взгляды на процесс совершенствования техники выдающихся представителей фортепианного искусства (Ф. Лист, Ф. Бузони, М. Лонг, К. Игумнов). Влияние на развитие техники особенностей клавишных инструментов разных эпох. Значение эволюции композиторского творчества: новое содержание, новые принципы оформления музыкального материала, новые технологии. Парадоксальность взглядов на формирование «правильной» техники. Индивидуальность принципов технического освоения музыкального материала. Основные положения об индивидуальных основах фортепианной техники (К. Мартинсен, М. Курбатов). Невозможность единообразного представления о способах развития игровых движений. Психофизическое единство звуковых представлений и техники. Влияние развитого технического аппарата на художественное развитие пианиста (О. Шульпяков). Индивидуальная техника как отражение индивидуального образно-художественного мышления, как способ реализации собственных глубоко личностных художественных замыслов. Присутствие общего начала, концентрирующего типологические элементы, систематизирующего совокупные черты.

Двойная природа понятия *«исполнительской техники»*: синтез двигательной формы и художественной техники. Художественная техника – система исполнительских навыков, имеющих конкретную музыкально-целевую направленность, обусловленную содержанием интерпретируемого произведения, особенностями творческого мышления пианиста и

зависящих от уровня развития двигательной техники, степени её управляемости (В. Сраджев). Исполнительская техника как средство для воплощения художественного образа музыкального произведения.

Организация двигательной формы и учёт положений современной психофизиологии: структура игровых движений, принципы координации.

Свобода движения как равнодействующая величина мгновенной фиксации и мгновенного освобождения руки. Опасности чрезмерного общего напряжения, несвоевременного усилия отдельных мышц, неотчётливости, отрывистости и угловатости движений. Двигательный аппарат и механизмы центральной нервной системы как составляющие понятия моторики, обеспечивающей выполнение целенаправленных действий.

Парадоксы технической работы. Необходимость автоматизации игровых навыков и появление препятствий к приобретению новых движений. Способность игрового приёма к адаптации в художественную среду: мобильность, способность приспосабливаться к разным творческим заданиям. Вред механической тренировки.

Работа в медленном темпе: плюсы и минусы.

Тема 12. Развитие двигательных навыков, виртуозность.

Законы психофизиологии движений. Осознаваемые и неосознаваемые движения. Чувство свободы – главное условие двигательной активности. Неодинаковость в моторике: скорость, точность, гибкость, сила, ловкость. Ощущение и запоминание расстояний, координация движений, способность подражания движений, мышечной-осозательное ощущение, скорость двигательных реакций. Элементы техники; «позиция»: ограниченность в пространстве и бесконечность во времени. Ощущение устойчивости, спокойствие. «Момент изменения позиции»: ограниченность во времени и «бесконечность» в освоении пространства. Перемещения тела, рук, пальцев. Упражнения. Игра в одной позиции и в разных. Мысль в движении «техника музыканта – умственная работа»(К.Леймер). «Партитура» движений в каждом музыкальном предложении, фразе, произведении.

Классификация видов техники: гаммы, арпеджио, октавы, аккорды, тремоло и трели, скачки; ежедневная техническая работа пианиста

Распределение видов техники по фактурным признакам: мелкая (пальцевая) игра и крупная аккордово-октавная. Разные взгляды на классификацию видов фортепианной техники, отличающихся в выборе «главного звена» и порядка систематизации (Ф. Лист, М. Лонг, Г. Нейгауз).

Специфика работы над разными видами фортепианной техники. Гаммы: пальцевая выровненность, «снятие» проблемы подкладывания 1-го пальца, гибкость кисти, лёгкость направляющих движений локтя, свобода плечевого пояса. Слуховой и двигательный контроль. Независимость пальцев и упражнения с выдержанными нотами.

Арпеджио (длинные, короткие, ломаные): ровность и независимость пальцев, мобильные кистевые и направляющие локтевые движения. Функциональное значение работы каждого пальца. Этюды Шопена и арпеджио разных видов.

Октавы. Подготовительные упражнения на растяжение. Возможность превышения интервальной дистанции до ноты. Пространственное ощущение октавы (октавной дуги). Необходимость собранности руки. Опасность жёсткой фиксации. Напряжение и освобождение. Репетиционные октавы и кистевая рессора.

Аккорды: гармоническая наполненность и компактность звучания. Способы и приёмы игры аккордов. Аккорды с разбивкой. Положение кисти: высокая и низкая позиции. Приём «вдвигания» аккорда в клавиатуру. Синхронность пальцевых ощущений. Компактность (слитность) руки.

Трели и тремоло. Характеристика вращательных движение малой и большой амплитуды. Ритмические варианты для выравнивания звуковых колебаний. Скачки. Расчёт расстояний и усилий.

Исправление технических недостатков: определить характер затруднения, подобрать в индивидуальном порядке адекватные приёмы технической тренировки, разъяснить и показать место детали в контексте произведения. Справедливость утверждения

о том, что неуверенность техническая уменьшается пропорционально уверенности художественной.

Задачи ежедневной технической работы пианиста: укрепление физически слабого игрового аппарата, наращивание нагрузок, преодоление фактора быстрой утомляемости. Тренировка беглости, ловкости, силы и выносливости. Значение физической выносливости пианиста. Важность принципа постепенного увеличения нагрузок. Негативные последствия эффекта превышения силовой и скоростной нагрузки. Недопустимость подмены активности пальцевого удара давлением кисти.

Рекомендуемая система упражнений: метод единообразного повторения для стабилизации навыка; метод постепенного набора скорости и силы; метод варьирования или чередования нагрузок. Методические рекомендации техники упражнений: простота; небольшой объём; удобство; рациональность; варьирование нагрузок; режим переменных движений.

Тема 13. Общих вопросы физиологии и психологии в применении к обучению игре на фортепиано.

Психофизиологические основы музыкальной инструментально-исполнительской деятельности. Актуальность проблем индивидуальных отличий, музыкальных и музыкально-исполнительских способностей для современной фортепианной педагогики и методики.

Рефлекторная деятельность человека. Движение как реакция ответа на внешние и внутренние раздражения. Влияние качества восприятия информации, которая поступает, на яркость внутренне слуховых представлений, на характер исполнительских движений.

Динамические стереотипы. Формирование на их основе инструментально-исполнительских навыков пианиста.

Степень возможности вмешательства в налаженные и закрепленные условно-рефлекторные связи. Проявление волевых функций в работе пианиста и влияние сознания на двигательные-моторные исполнительские процессы.

Техника упражнения как процесс работы над достижением исполнительского мастерства. Дискуссия.

Назначение дискуссии:

- актуализировать теоретические знания и практический опыт;
- стимулировать к приобретению новых знаний;
- обучить ведению дискуссий, этике обмена мнениями;
- нацелить студентов на осознанную работу над техникой;
- показать возможные пути овладения пианистическим мастерством, рациональные методы технической тренировки

При подготовке к дискуссии студенты разделяются на две группы, отстаивающие разные точки зрения. Педагог рекомендует каждой группе литературу для самостоятельного изучения, оказывает консультативную помощь. Устанавливается регламент с целью выработки умения кратко и по существу формулировать позицию. На подготовку определяется срок в две недели. В конце его (за 2-3 дня до практического занятия) группы обмениваются тезисами выступления для того, чтобы изучить позиции друг друга, подготовить критические замечания и вопросы.

По существу можно выделить два направления в трактовке техники упражнений. Первое рассматривает развитие техники как процесс накопления общих технических формул-заготовок, приобретения фундаментальных приёмов, общезначимых форм рациональных движений, на которых может строиться вся приспособительная комбинаторная система технических навыков.

Полагая, что все встречаемые в фортепианной литературе технические комбинации сводятся к «известному числу основных пассажей, представляющих ключи ко всему», Лист утверждал, что, чем большим количеством формул-ключей владеет пианист, тем шире его технические и художественные возможности. Сборники М. Клементи, К. Ганона, К. Таузига, М. Лонг; для пианистов высокой степени подготовленности – сборники И. Брамса, А. Корто, Ф. Бузони, В. Сафонова. Эти сборники неравноценны, но как методический материал представляют интерес.

Студенты I-й группы доказывают целесообразность применения в педагогической практике отдельных из вышеуказанных сборников, выделяют содержащиеся в них рациональные элементы. Полезно сравнить два сборника упражнения разного типа. Один – преследующий узко технические цели (К. Ганон. Пианист-виртуоз.; М. Лонг. Школа упражнений.), другой – дающий возможность формирования технических приёмов на музыкально-содержательном материале (И. Брамс. 51 упражнение для фортепиано; А. Корто. Упражнения для развития фортепианной техники). Сравнение способствует воспитанию вариативных качеств мышления, формируется умение осознанно (с педагогических позиций) выбирать упражнения для развития исполнительской техники своих учеников.

Второе направление трактует развитие техники как процесс работы над преодолением конкретных трудностей в данном произведении. Студенты II группы, отстаивающие такую точку зрения, считают неэффективными затраты времени на игру так называемых «чистых» упражнений вне работы над конкретным произведением. Развитие техники они непосредственно связывают с интерпретацией того или иного сочинения.

Отстаивая свою позицию, они стремятся доказать, что при узкотехнической работе над определёнными видами фортепианной техники происходит формализация игровых навыков, ограничиваются виртуозные возможности пианиста. Тот или иной приём, общезначимая формула движения не всегда органично вписываются в нужный исполнителю музыкальный контекст, требующий каждый раз иного, нового звучания, манеры фразировки, ритмического интонирования. Закрепление (заучивание) приёмов посредством специальной тренировки нередко становится препятствием для возникновения приёмов, стилистически более точных.

Иными словами, в предварительной технической работе по овладению основными формулами-ключами студенты II группы склонны видеть препятствие для обогащения пианиста новой технической информацией. Они считают, что эффективнее развивать технику путём овладения различными трудностями в конкретных произведениях. Метод вариантов, который даёт возможность применять тренировочные упражнения и «уводит» техническую тренировку от буквального механического повторения. Высказывание И. Гофмана: «Играйте хорошие произведения и конструируйте из них свои собственные технические упражнения».

В рассуждениях студентов II группы есть противоречия, на которые обращают внимание их оппоненты из I группы. Видоизменяя ткань произведения, расчлняя её, и превращая в материал для технических упражнений, пианист может допустить искажение музыкального смысла.

Вспоминается известное мнение Я. Зака, который считал кощунственным «уродовать гениальные сочинения», превращая их в гимнастические упражнения.

Ради чего ведётся техническая работа. Возможность ускорить разрешение противоречия или обойти его кроется в педагогическом умении найти правильную установку для технической работы в целом. «Закон» Г. Нейгауза. «Что определяет как, хотя в последнем счёте как определяет что». Необходимо найти рациональное зерно в многообразии подходов, определить разумную грань в качестве и количестве ежедневной технической работы пианиста.

К. Игумнов: «Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения». Абстрактных рациональных движений не существует. Движения, необходимые пианисту во время игры на инструменте, должны быть в определённом смысле удобными, то есть свободными и управляемыми.

Вывод. Высшая цель технической работы – воплощение музыкального замысла. «Не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения» (Ф. Лист). Рассматриваемые точки зрения не являются взаимоисключающими. По существу они дополняют друг друга. Исполнитель должен обладать запасом технических средств (заготовок-ключей) и вариативно применять их для преодоления конкретных трудностей в произведении. «Если пианист не обладает арсеналом технических средств для выражения идей композитора, то ни о какой интерпретации не может быть и речи». Однако само по себе владение техническим арсеналом не обеспечивает полноценную интерпретацию – «нужно играть пьесу тысячу раз,

производя тысячи экспериментов, изучая, сравнивая, сопоставляя результаты» (С. Рахманинов).

Дискуссия даёт возможность выявить противоборствующие тенденции, вскрыть таящиеся в их столкновении резервы для развития исполнительского мастерства студентов.

Тема 14. Основные дефекты в организации пианистического аппарата и их исправление.

Типы нервных реакций человека и их влияние на функционирование пианистического аппарата. Развитие исполнительского аппарата юного пианиста в классе фортепиано.

Тема 15. Специфические способы повышения выразительности фортепианной техники.

Путь усвоения музыкального материала: от формирования идеи и построения исполнительного плана до реализации идеи, воплощения ее в реальные звуковые формы. Особенности работы над фортепианными произведениями разных форм, жанров и стилей.

Содержание понятия «средства музыкальной выразительности» по фортепианной игре. Фортепианная педаль как одно из таких средств. Типизация педали (правой) по ее художественным назначением: обогащая-тембровая или колористическая (декоративная), формообразующая или тектоническая, связующая или ритмическая; по времени взятия: предварительная, прямая, запаздывающая; по глубине нажатия: полупедаль, четвертьпедаль. Педализация при исполнении произведений разных стилей, эпох.

Методы работы над туше, артикуляцией и агогикой в классе фортепиано.

Тема 16. Чтение и понимание нотного текста. Авторский текст. Авторский стиль.

Понятие нотного текста; объект интерпретации. Понятие содержания и логики музыкальных текстов. Психологические особенности восприятия и чтения текстов. Два элемента: «схватывания» информации и «остановка» для ее осознания. Особенности чтения музыкальных текстов. Музыкальная графика. «Опорные» звуки и направленность внимания. «Видимость» ушей, и «слышимость» глаз, чуткие, чувствительные к поверхности руки. Сознательное постижение музыкального содержания, законов музыкальной гармонии. Вариантная множественность исполнительства. Анализ работы выдающихся пианистов с музыкальным текстом. Объективное и субъективное в редакциях музыкальных произведений разнообразных стилей.

Авторский текст: Исполнительское прочтение

В процессе работы над музыкальным сочинением основополагающее значение имеет грамотный анализ авторского текста, который представляет собой нотно-метрическую запись, фиксирующую художественный замысел композитора. Эта графическая схема исполняемого сочинения является константной структурой, неизменным объектом для индивидуальных вариантов исполнительского прочтения.

Авторские тексты могут по-разному фиксировать замысел композитора. Запись текста сама по себе отражает тенденции, господствующие в музыкальном творчестве определённой эпохи.

Музыкальные тексты XVII-XVIII веков. Особенности записи. Строгость норм и импровизационный характер расшифровки: динамика, темп, мелизмы. Исполнение по «цифрованному» басу. Техничко-динамические особенности клавишных инструментов. Различия в технике звукоизвлечения. «Открытость» клавишных произведений для озвучивания на большой группе клавишных инструментов. «Библейские сонаты» И. Кунау (1770) – «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах». Задачи исполнителя: определение специфической принадлежности сочинения, подбор необходимые приёмы. Причины «скупоści» авторских указаний в нотных текстах Куперена и Скарлатти, Баха и Генделя, Гайдна и Моцарта, их современников.

Особенности редакций авторского текста в XIX веке. Бетховен и его отношение к редактированию собственного текста. Стремление к более точной фиксации композиторских намерений. Особенности нотной записи Шумана: метрономы, версии, варианты, словесные ремарки. Особенности авторских текстов Ф. Листа: шкала динамических и ритмических градаций, фиксирующая степень усиления и уменьшения звука, уровень замедления или

ускорения. Система словесных ремарок. Особенности авторских текстов Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Брамса. Редакции романтической музыки: сравнительный ракурс.

Противостояние композиторских раритетов и исполнительских вариантов в конце XIX–начале XX веков. Программный манифест М. Равеля. Требования к исполнителям при интерпретациях авторских текстов К. Дебюсси, П. Хиндемита, Б. Бартока, И. Стравинского.

Каким бы не был авторский текст – девственно чистым, аскетично скупым или подробно отредактированным, какими бы комментариями он не сопровождался, всегда остаётся простор для творчества исполнителя.

Что является в нотном тексте объектом исполнительской интерпретации? Специфические исполнительские средства выразительности: артикуляция, темп и агогика, динамика, туше, педализация. Музыкальные лексемы в любом авторском тексте – относительные абстракции. Их осмысление и переосмысление принципиально вариативно.

Нотная запись: точность и относительность фиксации. Необходимость исполнительского анализа авторского текста. Своеобразие задач исполнителя при расшифровке нотного текста. Аспекты исполнительской интерпретации: индивидуальность, социальная принадлежность, уровень развития, основы мировоззрения, традиции, принципы национальных школ, конкретизация единичных выразительных средств.

Исполнители и авторский текст: степень взаимодействия. Свободное отношение к тексту оригинала (Л. Годовский, Т. Лешетицкий, В. Пахман, И. Падеревский, Э. Зауэр, Э. д'Альбер, И. Фридман). Условная конкретность нотного текста и степень абстракции стилевых закономерностей. Допущение и обусловленность разброса и контрастности исполнительских решений. Музыкальное сочинение и его жизнь на разных этапах времени: воздействие эстетических и ценностных ориентаций, трансформации и видоизменения. Соотношение авторского стиля и индивидуального стиля артиста. Интерпретации клавирной музыки И. С. Баха мастерами прошлого и современности: Ф. Бузони, М. Юдина, В. Ландовска, Э. Фишер, С. Фейнберг, С. Рихтер, Г. Гульд, Р. Тьюрекк, А. Шифф, Ф. Гулда, Е. Королёв. Проблема авторского текста и артистической индивидуальности в исполнительском искусстве середины XX века (К. Игумнов, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, М. Юдина, В. Софроницкий, Э. Гилельс, С. Рихтер, Л. Оборин и другие).

Возникновение новых исполнительских традиций как приращение смысла авторского текста. Внедрение в текст особенностей образно-смыслового контекста современной культуры и личного своеобразия мастерства исполнителя. Образование новой информации. Исполнительские средства выразительности и их обусловленность формами художественного содержания, художественного мышления. Новые содержательные пласты в искусстве как причина появления новых средств выразительности.

Эпоха барокко и классическое искусство: черты общего и различия. Зарождение контрастной диалогичности классического искусства. Барочные антитезы как ядро сонатных форм композиторов-классиков. Законы классической эстетики. Установление структурного порядка, нормирование во всех сферах. Особенности классических форм: законченность, уравновешенность пропорций, диалогичная природа и соразмерность контрастов. Теоретические работы (И. Кванц, Ф. Марпург, К. Черни, В. Ленц и другие) и акцент на изучении и использовании выразительных средств, связанных с появлением фортепиано, обладающего новыми темброво-динамическими и артикуляционными возможностями. **Классицизм и романтизм:** характеристика перехода и индивидуальные особенности последнего. Создание индивидуальных смысловых построений. Разрастание крупных форм. Фрагментарность как черта эстетики романтического искусства. Расцвет лирической и характеристической миниатюры. Многоликость авторских стилей. Проявление субъективно-личностного начала в композиторском и исполнительском творчестве.

Сложности исполнительского прочтения нотных текстов романтических сочинений. Личностная окраска высказывания, приоритет субъективного начала, разнообразная гамма эмоционально-психологических состояний, свобода выражения. Авторская манера Шумана: сочетание реального и фантастического. Необходимость исполнительской расшифровки образно-смыслового ряда. Синтез классического и романтического в творчестве Брамса, многомерность звучащей материи, выражение

стихийного в строгих формах. Возможности исполнителя, высвечивая разные стилистические акценты, радикально менять облик сочинения.

Музыкальное искусство XX века и тенденции разрушения стилевой системы. Конфликт стилей, движение от элитарного стиля к полистилистике. Различие творческих методов (Прокофьев и Шёнберг, Лютославский и Мессиан, Шнитке и Губайдуллина). Ориентация на стиль как объект эстетической рефлексии, где главное составляет семиотика стилизованных знаков. Переход понятия стиля в область техники композиции. Новые стилистические классификации: неоклассический и аклассический, неоромантический и фольклорный, экстенсивный и интенсивный, моно и полистилистический. Диалог культур как генератор новых информационных сообщений.

Исполнительское прочтение и музыкантский кругозор. Требование преодоления технических и фактурных трудностей в стилистической «зоне». Мобильность и зонная природа средств исполнительской выразительности. Творческая работа пианиста как выбор стилистического акцента, нахождение стилистического «участка» в сферической «зоне» исполнительских обозначений в нотном тексте. Определение меры. Многоуровневость содержания музыкального произведения и принципиальная множественность исполнительских интерпретаций. Содержание музыкальных сочинений: доля субъективности, объективные стержневые черты, трансцендентность.

Исполнительский анализ авторского текста: направленность, специфика и технология.

Понятие авторского стиля.

Авторский стиль как суммирующая, интегрирующая категория: совокупность результатов творческого труда композитора, тип мышления или мировосприятия, система средств выразительности. Широкое понятие о стиле как общности повторяющихся признаков. **Иерархия стилистических уровней**: исторический или эпохальный; национальный и этнический; стиль направления, школы; стиль индивидуальный композиторский и стиль индивидуальный исполнительский. Интерпретирующий стиль: необарокко, неоклассицизм, неоромантизм. Характеристика стилистических элементов. Стиль как сочетание инварианта и варианта, постоянства и изменчивости. Диалектическое единство содержания и формы – основа стиля. Противоречивое единство статики и динамики, общего и частного, логического и чувственного.

Нотный текст как представитель авторского стиля (репрезентант). Художественный мир единичного произведения как самостоятельный компонент структуры авторского стиля. Особенности нотной записи: композиторский и исполнительский уровни. Проблема достоверности нотного текста. Уртекст (Urtext) и редакции. Типы редакций. Выбор редакции. Специфические особенности характера нотной записи в творчестве разных композиторов.

Доминанта авторского стиля – личность композитора-творца. Стиль – это человек (Ж. Бюффон). Характерные образно-эмоциональные приметы, отражающие темперамент, жизненный опыт композитора и особенности музыкальных сочинений. Генетическая основа авторского стиля: преемственные связи с искусством предшественников и современников. Мера новаторского переосмысления традиций как черта, способная подчеркнуть своеобразие авторского стиля. Монолитность или цельность композиторского стиля (Бах). Разные этапы или периоды авторского стиля (Бетховен, Шопен). Особые сложности позднего стиля Бетховена и Шопена: качественные характеристики, переход в иные измерения.

Исполнительский стиль: индивидуальность, мировоззрение, особый тип темперамента, жизненный и музыкантский опыт. Значение индивидуально-художественного начала в практике развития музыкального искусства. Диалог современного исполнителя с произведениями музыкального искусства как форма овладения наследием прошлого. Соотнесение категория стиля и индивидуальности. Индивидуальный звуковой мир. Интонированная техника воссоздания музыкального образа.

Периодизация исполнительских стилей: классический с преобладанием моторной, механистической техники (до середины XIX века), эмоциональный (до начала XX века), интеллектуально-психологический (XX век).

Психофизиологические особенности личности артиста как основа типологии индивидуальных стилей (Д. Рабинович). Типы исполнительских стилей: виртуозный, эмоциональный, рациональный, интеллектуальный. Исполнительский стиль конца XX века: «лирический интеллектуализм» и неоромантический стиль. Соотношение многообразия стилевых направлений в XX веке и разнообразия исполнительских манер. Исполнительские традиции: положительное (охранительное) и отрицательное (тормозящее) значение. Возникновение новых исполнительских традиций. Вопросы взаимовлияния исполнительского и слушательского стиля восприятия. Значение единого информационного поля. Диалогичная природа исполнительского стиля. Понятие артистической индивидуальности и её составляющих (Н. Корыхалова).

Специфика исполнительского стиля проявляется в своеобразии содержательного начала, выражающегося в единственно возможной ситуации «здесь и сейчас», а потому уникальной и неповторимой организации средств музыкально-художественного и интонационно-технического воплощения замысла композитора, отражённого в нотном тексте.

Задача современной музыкальной педагогики – создание максимально благоприятных условий для сознательного и целеустремлённого формирования художественной индивидуальности исполнителя. Индивидуальный стиль как результат сложного комплекса системных воздействий.

Навыки стилевой интерпретации. Понятие «лирического героя» (В. Медушевский), понятие «сюжетности» (Е. Назайкинский). Методология сравнительного анализа разных редакций и исполнительских прочтений: оценка исполнительских инициатив, переоценка традиций, историко-стилевой ракурс интерпретации, новый уровень стилового обобщения.

РАЗДЕЛ 2. (II СЕМЕСТР)

Тема 17. Урок и его структура.

Основные компоненты урока: проверка домашнего задания и правильности приемов, примененных учеником; подведение итогов проверки домашнего задания и представления новых знаний в форме инструктажа; суммирование результатов урока, задание на дом. Наиболее эффективные формы передачи знаний ученику в зависимости от этапа урока:

1) при проверке домашнего задания:

а) метод прослушивания материала (прием – прослушивание произведения в целом или его эпизодов);

б) метод устного отчета учащегося (приемы – рассказ о проделанной работе, ответы на вопросы педагога);

2) при подаче нового материала и его закреплении:

а) метод инструктажа (приемы – устное разъяснение материала, разъяснение с показом на инструменте или только показ на инструменте);

б) метод тренировки (приемы – предыдущие указания, беглые замечания, поправочные остановки).

Тема 18. Процесс работы над музыкальным произведением.

Работа над музыкальным произведением – основа индивидуального обучения игре на фортепиано. Развитие в процессе работы над произведением исполнительских способностей, мастерства, художественного мышления.

Виды работы над музыкальным произведением: ознакомление, эскизное разучивание, подготовка к исполнению на эстраде (углубленная проработка произведения), поддержание и возобновление в репертуаре пройденного произведения. Значение этих видов работы и материал для каждого из них. Нежелательность длительного разучивания одного и того же однотипного материала, опасность чрезмерного увлечения эскизными формами работы. Систематическое повторение пройденных произведений для закрепления исполнительских умений и накопления репертуара.

Четыре этапа работы (условность такого деления). Взаимосвязь и взаимопроникновение этих этапов.

Задача первого этапа – создание первоначального варианта исполнительской концепции. Различные средства ознакомления с произведением. Знакомство с нотным текстом – главным источником знаний о произведении. Важность ознакомления с эстетическими взглядами и творчеством композитора в целом, с обстоятельствами создания произведения, с его литературной программой, если такая есть.

Создание общего представления о стиле, образном строе, форме, художественных и технических трудностях произведения, о развитии его тематизма.

Второй этап работы. Дальнейшее тщательное изучение нотного текста, уточнение исполнительских задач, связанных с особенностями образного строя, формы и музыкального языка произведения. Выбор аппликатуры. Работа над фрагментами произведения или элементами его ткани (над мелодией, сопровождением, отдельными голосами) и различными техническими трудностями. Значение работы над деталями для уточнения и углубления исполнительского замысла.

Содержание третьего этапа работы: концентрация внимания на рельефном, художественно-продуманном и эмоционально-насыщенном воплощении образного строя произведения. Объединение фраз, предложений и частей произведения в единое целое. Выразительное значение кульминаций – главной и частичных. Продолжение работы над совершенствованием технической стороны исполнения и художественной отделкой деталей.

Эстрадная готовность как завершающий этап работы над произведением. Задача предконцертного периода. Режим занятий, психологическая подготовка к публичному исполнению. Исполнение в обстановке, близкой к концертной.

Эстрадное волнение, формы его проявления. Способы преодоления чрезмерного волнения. Внимание к художественно-образной стороне произведения, что помогает преодолеть эстрадное волнение. Состояние творческого подъема, элементы импровизационности выполнения в пределах трактовки, намеченной в период подготовительной работы. Необходимость учета условий концертных выступлений (акустические условия, состав аудитории, качество инструмента и т. д.).

Тема 19. Этапы, формы и методы работы над фортепианными произведениями разных жанров.

Процесс работы ученика-пианиста над фортепианным произведением, его многофазность. Зависимость работы от художественного содержания, чисто технических трудностей произведения, от возраста и психологии ученика, его одаренности, уровня музыкального и обще-культурного развития, от творческих взглядов, предпочтений, индивидуальности учителя.

Основные (условные) этапы изучения произведения: ознакомление с произведением и его разбор; решение как общих, так и частичных исполнительских проблем; сбор всех разделов произведения и единое целое, работа над ним. Содержание каждого из этапов.

Тема 20. Средства музыкальной выразительности.

Распределение средств музыкальной выразительности на стабильные и мобильные (за М.Давыдовым). Мелодия, гармония и ритм – прерогатива композитора. Искажение сущности музыкального произведения при исполнительском произволе относительно стабильных средств музыкальной выразительности. Частичная мобильность таких приемов, как темп, штрихи, специфические приёмы игры. Характеристика мобильных средств музыкальной выразительности, которые являются прерогативой исполнителя, чем композитора.

Распределение средств музыкальной выразительности на стабильные и мобильные (по М.Давыдову). Мелодия, гармония и ритм – прерогатива композитора. Искажение сущности музыкального произведения при исполнительском произволе относительно стабильных средств музыкальной выразительности. Частичная мобильность таких приемов, как темп, штрихи, специфические приемы игры. Характеристика мобильных средств музыкальной выразительности, которые являются прерогативой исполнителя, чем композитора.

Формирование элементов исполнительского мастерства в процессе работы над музыкальным произведением: работа над звуком

Особенности звукообразования на фортепиано и свойства фортепианного звука. Специфика клавишинного, органного и фортепианного звукоизвлечения. Парадоксы понятия «хороший звук». Зависимость звучания от стиля, художественных особенностей музыки, индивидуальной манеры исполнения и т. д. Примеры звукового своеобразия в произведениях разных жанров и стилей. Стремление к «вокализации» рояля. Множественность характеристик выразительности фортепианного звука.

Культура звука как отличительная черта современного музыкального образования, уникальная особенность русской фортепианной школы (братья Рубинштейн, Т. Лешетицкий, Ф. Blumenfeld, А. Есипова и другие). Искусство пения на фортепиано как сложная и тонкая область, требующая неустанного внимания педагога и ученика. Непосредственное общение с вокалом как способ качественно изменить отношение пианиста к специфике фортепианного звука. Навыки связной игры. Характеристики пальцевых ощущений. Движения кисти как фактор дыхания. Иллюзия смычковой игры, ощущение вибрато. Создание воображаемой акустической линии, имитирующей связность и слитность движения звуков. Выразительность музыкальной интонации. «Подтекстовка» как способ выпуклого произнесения интонаций, метод смыслового оформления логики ударений.

Развитие активного слухового самоконтроля – основа работы над звуком. Качество звучания и проблема выработки двигательных навыков, соответствующих внутреннему слуховому представлению. Условное деление работы над звуком на два направления. Выработка естественного, певучего тона, умение добиться на рояле хорошего звучания. Приспособление руки к особенностям клавиатуры в зависимости от фактуры произведения. Нежелательность единообразной фиксации. Оправданность и скупость движений при их полной свободе (К. Игумнов). Влияние скорости взятия звука на его качественные характеристики. Ощущение разного веса для динамических градаций. Использование разнонаправленных движений при извлечении звуков. Амплитуда кистевых движений и её влияние на качество звука. Различие приёмов звукоизвлечения и способов артикуляции.

Проблема интонирования мелодий в связи с их стилевыми и национальными особенностями, с характером музыки и индивидуальной манерой исполнителя. Структурное объединение интонаций, мотивов, фраз. Значение цезур. Логика мелодического развития, его членения и объединения. Фразировка; интонационные «точки тяготения» (К. Игумнов). Роль динамики и агогики в развёртывании мелодических линий, в создании кульминационных напряжений и спадов звучания. Выразительное значение артикуляции в произнесении музыкальных звуков, в исполнении мелодии. Особенности фразировочных и артикуляционных обозначений в нотном тексте в разные эпохи истории фортепианного искусства, у разных композиторов и редакторов.

Фактурная многоплановость. Способы расчленения фактуры для достижения ясного звучания разных голосов. Значение артикуляции. Возможности динамических вариантов. Особая разработанность пальцевых ощущений. Возможности «разделения» руки на две части, выполняющие различные звуковые функции. Динамические особенности звучания: шкала градаций (К. Черни). Динамика и музыкальная выразительность. Закономерности музыкального восприятия динамики: эффекты неожиданных смен громкой и тихой звучности. Контрастная и поступенная динамика. Роль динамики и звуковой расчленённости фактуры, динамическая звуковая перспектива. Соподчинение голосов по степени их значимости. Динамические нарастания и спады, их акустические и художественные закономерности. Искусство создания динамической напряжённости звучания.

Роль слухового контроля в работе над динамикой. Динамика и тембровая палитра звучания. Основные виды динамических акцентов, особенности их применения различными авторами. Построение динамического плана произведения. Распределение кульминаций по степени значимости. Приёмы работы над динамикой, динамические упражнения.

Воспитание умения слушать и слышать фортепианный звук в условиях ДМШ. Значение правильно созданного и целенаправленно сформированного слухового представления. Воплощение эмоциональной сущности музыки, богатства образов и красок, тончайшей палитры разнообразных душевных движений. Отличие музыкальной интонации

от обыденной речевой. Воспитание интонационной осмысленности и выразительности исполнения.

Кантиленные пьесы из учебного репертуара ДМШ, музыкальных училищ и вузов: обзор, краткие характеристики. Основные требования к их освоению и задачи педагога. Способы и методы работы. Медленный темп и возможности детальной фразировки: эффект «увеличительного стекла». Организация целого: преодоление трудностей распада на отдельные элементы. Возможности ритма дыхания. Парадоксы фигуративной техники: техническая трудность или мелодия. Художественная выразительность и проникновенность исполнения. Специальные приёмы и способы звукоизвлечения. Необходимость «снятия», преодоления зажатости из-за чрезмерного давления на клавиатуру. Умение пользоваться весовой игрой: градация веса. Способ достижения связной игры: «перетекание» из пальца в палец» (К. Игумнов). Разные виды легато. Многотембровость фортепианного звука. Динамика разных регистров рояля.

Тема 21. Артикуляция, и методы работы над артикуляцией.

Артикуляция. Зонная природа артикуляции. Теория артикуляции И.Браудо. Артикуляция по долготе звука: legato, non legato, staccato. Динамическая артикуляция: акцентная и безакцентная артикуляции. Долготно-динамическая артикуляция. Классификация мотивов и артикулирование мотивных структур.

Тема 22. Работа над динамикой в музыкальном произведении.

Динамика. Классификация динамических обозначений.

Относительность динамической шкалы. Зонная природа динамики. Динамика в узком смысле – как чисто громкостное понятие – и в широком - как логика построения формы. Макро - и микродинамика. Особенности употребления динамики в музыке разных стилей и эпох.

Тема 23. Организация фактуры.

Основные требования к ученику в отношении фактуры – ясность, осознанность и четкость движущихся линий. Рациональные методы работы над фортепианной фактурой.

I. Тщательная дифференциация звуковых слоев:

- 1) филировка в сопровождении (гармоническая фигурация);
- 2) подчиненность подвижного голоса голосу с долгими длительностями;
- 3) *diminuendo* в верхнем голосе, связанное с длительным угасанием аккорда;
- 4) *diminuendo*, „организованное” длинными нотами и их естественным затуханием;
- 5) „явление” аккорда с движущейся линией вследствие утонченной динамики, „филировки” восьмых.

II. Точное интонирование всех мелодических элементов.

III. Своевременная подмена педали:

- 1) незаметная педаль в доклассической и раннеклассической музыке;
- 2) связующая педаль на каждый звук – в сложных полифонических эпизодах для произнесения legato;
- 3) возможность применения педали в одноголосии;
- 4) избегание немотивированной пестроты;
- 5) нежелательность самопроизвольного *crescendo* при выполнении большого количества звуков на одной педали;
- 6) предотвращение „компенсирующим” *diminuendo* спонтанного *crescendo* при исполнении тремоло, репетиции и проч. на одной педали;
- 7) расширение возможности применения педали (звучные „далекие” басы, расположенные в низком регистре созвучие или гармоническая фигурация и т. п)

Средства активизации слухового самоконтроля у учащихся и студентов (упражнения Г.Нейгауза, В.Топилина, Б.Кременштейн).

Тема 24. Художественная роль агогики, как способа музыкальной выразительности. Темп, фразировка.

Агогика. Понятия агогики – отклонение от строгой метрической сетки нотного текста, которое происходит в процессе выразительного интонирования. Два типа агогики и их применение:

1) агогика, действующая только в одном мелодичном голосу, при сохранении Темпо giusto в сопровождении;

2) несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой во всех голосах вместе.

Принцип сохранения времени (закон компенсации). Использование вокально-дирижерского метода во время освоения метроритмической организации произведения, стимулирующего развитие „чувства времени”.

Четыре этапа работы над агогикой:

1) осознание счетной доли, которая будет служить единицей времени;

2) установление путем дирижирования необходимой скорости равномерного чередования долей такта;

3) дирижирование того же музыкального материала, но уже с необходимыми ускорениями и замедлениями;

4) перенос этих агогических колебаний в инструментальное исполнение.

Тема 25. Исполнение мелизмов в фортепианных произведениях.

История вопроса: вокальная орнаментика Средневековья, итальянская и французская исполнительские школы; вклад Куперена, Букстехуде, Скарлатти, И.С. и Ф.Е.Баха, Л. и В.А. Моцартов, Черни.

Исполнение орнаментики: форшлагги (перечёркнутые и неперечёркнутые, из одного или нескольких звуков, вокальные задержания), группетто (над нотой, между двумя звуками, после ноты с точкой), трели (начало, ритмическое заполнение и окончания).

Анализ мелизматике в произведениях разных эпох, стилей и композиторов (на нотных примерах).

Орнаментика – искусство исполнения украшений. Виды украшений. Индивидуальная природа исполнительского навыка. Возможности варьирования украшений. Зависимость исполнения украшений от характера, темпа, метроритмического рисунка, ладогармонических особенностей пьесы. Исполнение выписанных в нотном тексте украшений. Ритмическое своеобразие украшений. Правила исполнения украшений (Ф. Куперен). Украшения в клавирной музыке Моцарта. Школа И. Гуммеля (1828) и «Школа фортепианной игры» ор.500 К. Черни (1840).

Исполнение украшений – догма или произвол: дискуссионный аспект. Непродуктивность однозначного истолкования украшений по определённым стандартным «правилам». Воспитание вкуса и меры, гибкости и свободы. Значение педагогического показа. Характеристика метода проб-вслушиваний, помогающего из ряда возможных версий выбрать наиболее стилистически и эстетически убедительную. Метод слухового интонационного анализа украшений: осмысление и художественное сопереживание.

Тема 26. Педализация и аппликатура.

Педализация как уникальное свойство фортепианной игры. Функции, типы и приемы педализации. Педальная и безпедальная игра.

Аппликатура как важный (а иногда и решающий) элемент фортепианной техники. Понятие аппликатуры (системы приемов выполнения, связанная с расположением и последовательностью движений пальцев).

Педадь: значение и разновидности; стили и педадь

Природа фортепианного звука. Иллюзия желаемого звучания и реальные акустические свойства рояля. Двойственная природа звукоизвлечения. Технические свойства педали. Функции педального рычага и способы управления. Глубина нажатия педали. Слуходвигательная природа навыка педализации. Принципиальная невозможность абсолютной фиксации. Вариативный подход, возможность корректировать слуховые и двигательные действия. Взаимосвязь педализации и работы над звуком. Тембр и колорит

фортепианного звучания. Необходимость включения педализации в общий звуковой комплекс при работе над музыкальным произведением. Работу над педализацией целесообразно проводить одновременно с работой по воспитанию слуха, по развитию навыков извлечения фортепианного звука, по обогащению звуковой палитры. Индивидуальная природа навыка.

Начальные навыки педализации. Дифференцированный подход. Координация движений. Воспитание реакции слуха на движения правой и левой ног. Разная глубина нажатия. Мобильность моментов нажатия и снятия. Педаль на длинных нотах как способ подчёркивания продолжительности звука. Прямая педаль. Ритмическая роль педали при организации движения музыкальной ткани. Педаль при игре легато – связующая педаль. Разнообразные приёмы применения правой и левой педалей в качестве красочного динамического или колористического средства. Зависимость навыков педализации от уровня развития ученика.

Разница между звуком, взятым на педали, и звуком, взятым без педали. Применение беспедальной звучности в качестве характерного приёма. Противопоставление беспедальной и педальной звучностей как выразительного средства фортепианной инструментовки, психологической характеристичности образов. Неполная педаль – «мир чудесных превращений» (Н. Голубовская). Сохранение отчётливости фортепианной игры при уничтожении сухости звучания (барокко, классика, современность).

«Преждевременная» (опережающая, подготавливающая) педаль и её функции. Прямая, одновременная (ритмическая) педаль: особенности применения. Запаздывающая педаль: разные грани, техника исполнения. «Проветривающая» педаль и её особенности. Основные виды разделяющей педали и их роль при работе над авторским текстом: ритмическая, динамическая, красочная (инструментующая), артикуляционная. Справедливость и парадоксальность утверждения о том, что лучшая педаль, та, которая не слышна. Возможность закрепления навыка: дискуссионный аспект.

Педаль фактурная и колористическая (обогащающая). Исторический ракурс: особенности педализации в эпоху барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма, современного фортепианного искусства. Романтическая педаль: объединяющая роль, расширяющийся диапазон звучания (Шопен, Лист). Отсутствие точных рецептов в работе над педализацией. Учёт акустических возможностей разных инструментов, аудиторий. Роль и значение педагогического показа. Парадоксы «точного» ученического восприятия. Роль художественного и звукового воображения, исполнительского представления в работе над педалью.

Обусловленность педализации гармоническими, мелодическими, ритмическими закономерностями нотного текста. Условность и относительность фиксации педали в тексте.

Аппликатура и её значение в практике фортепианного исполнительства и педагогики. Взаимосвязь с другими сторонами работы пианиста. Целевые установки при выборе аппликатуры: усиление музыкальной выразительности, обеспечение двигательной целесообразности исполнения. Аппликатура как часть комплекса двигательных-технических проблем, включающего помимо аппликатуры пианистическое движение, аспекты психологии фортепианной техники и исполнительской стилистики (С. Вартаков). Понятие позиции как важнейшей элементарной частицы двигательного процесса фортепианной игры, синтеза аппликатуры и движения. Фактура фортепианного произведения как последовательность ряда позиций и их смен. Обусловленность членения фортепианной фактуры: технологическая (двигательная целесообразность), эстетическая (музыкальная выразительность) и стилистическая специфика. Развитие позиционного мышления как важный момент технического совершенствования пианиста.

Систематизация принципов аппликатуры и пианистического движения. Стремление к естественно-выпрямленному состоянию руки. Классификация типов позиций и типов смен позиций. Требования плавности и экономичности движений для обеспечения двигательной целесообразности. Двигательная целесообразность аппликатуры: максимальная эффективность достижения художественной цели при минимальной затрате внимания и усилий в процессе целостного исполнения. Неожиданность аппликатурно-двигательных

решений в целях музыкальной выразительности: сознательное нарушение плавности движения. Воспитание способности учеников к «моделированию» аппликатур.

Вопросы аппликатуры в историческом аспекте. XVIII век: трактаты Ф. Куперена, . Первая половина XIX века: практика выдающихся виртуозов Ф. Калькбреннера, Т. Куллака, К. Черни. Анатомофизиологическое направление (Ф. Штейнгаузен, Э. Бах, Е. Тетцель): внимание к естественности пианистических движений: критический аспект. Психотехническое направление (Ф. Бузони, В. Бардас): осмысление сложных в техническом отношении мест, анализ трудностей. Выделение задач исполнительской стилистики как основополагающего фактора при выборе аппликатуры (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Я. Мильштейн, Е. Либман и других). Аппликатурные принципы как отражение черт индивидуального композиторского стиля. Индивидуальный стиль композитора-пианиста или исполнителя-редактора и рождение новаторских пианистических средств для передачи образно-художественного содержания.

Ф. Шопен и его постановочная формула, способствующая выявлению индивидуальных особенностей пальцев. Ф. Лист и его классификация пианистических трудностей, ключевые формулы. С. Рахманинов: индивидуальное ощущение инструмента, характерная манера игры, эволюция приёмов фортепианного изложения. Многообразие аппликатур, связанных с воплощением ритмического начала: совпадение артикуляции мотива с ритмической пульсацией, скольжение пальцев, распределение материала между руками, расчленение последовательности на тесные позиции. Выявление динамических акцентов: отдаление позиций, возникновение неожиданно резких изгибов, специальная аппликатура сильных пальцев, аппликатура комплексов, уменьшающая число смен позиций, максимальная экономность движений. А. Скрябин. Эволюция фортепианного стиля: возрастание экспрессивности музыкального языка, трансформация приёмов романтического пианизма в типичные для XX века формы позиционного мышления. Влияние шопеновского пианизма в ранних фактурах: отсутствие октавных и аккордовых построений, использование широких позиций, частое применение подкладывания 1-го пальца, активность левой руки, охватывающей значительную часть клавиатуры. Новые средства изложения в среднем периоде: учащение пульса движения в кульминационной зоне, замена широких позиций на более тесные. Формирование специфических образных сфер. Преломление листовской традиции: мышление комплексами. Особенности позднего периода: свобода метрического движения, «вуалирование» метрики (несовпадение позиционных сдвигов с сильными долями такта), высокая степень прозрачности фактуры, дискретность музыкального материала. Сфера утончённого: нежелательность прагматически-удобного объединения интонаций, разделённых паузами, в одну широкую позицию. Сфера грандиозного: достижение экстатической яркости при меньшей реальной плотности звучания, замена многозвучных аккордовых репетиций изложением, насыщенным мобильными формами движения. С. Прокофьев. Фортепианный стиль как противопоставление романтической традиции. Пассажная техника: преобладание сдвигов пятипальцевых позиций над подкладыванием 1-го пальца. Мышление комплексами: уменьшение количества смен позиций, подчёркивание упругости ритмики, безударность смен позиций в сочетании с определённой начальной и конечной пассажа. Изобретательность авторских аппликатур: подчёркивание ритмических опор нарушением принципа естественной последовательности пальцев; использование индивидуальных особенностей 3-го пальца, как «главной опоры руки» (Ф. Шопен). Динамическая акцентность как «оформляющий фактор, вносящий в игру заострённость, капризность и особенный сухой блеск» (Б. Асафьев). Яркость звучания в крайних регистрах: сочетание 3-го и 1-го пальцев в тесной позиции, приём *col legno*. Техника скачков и перекрещивания рук как средство достижения пластической рельефности образов. Аппликатура как средство обнажения мерности ритмических биений, скрадывания определённости пульсации, обострения интонационной терпкости языка. Приёмы специального распределения материала между руками для выявления жанровой характеристики образов. Стремление к концентрированному положению руки.

Аппликатурные приёмы Ф. Бузони. Аппликатура А. Шнабеля.

Принципы рационализации двигательных-психических представлений при подборе аппликатуры: подобие в сходных построениях, параллелизм пальцев обеих рук, техническая фразировка, перераспределение материала между руками. Отбор из множества возможных движений фактурно-необходимых. Момент перемещения рук, энергетика движения. Значение позиционных приёмов как специфических выразительных средств в эстетике инструментального стиля (С. Вартанов).

Тема 27. Организация самостоятельной работы пианиста.

Развитие навыков самостоятельной работы ученика по выполнению заданий учителя. Самостоятельная работа ученика над музыкальным произведением, роль слухового контроля. Необходимость постепенного увеличения объема и уровня самостоятельной работы ученика. Разумная последовательность в занятиях музыкой учеников. Кроме занятий необходимость посещения концертов, театров, культурных мероприятий. Режим и расписание занятий по фортепиано („свежая” голова, бесцельные занятия при усталости) реализация неиспользованных резервов времени. Развитие инициативы у ученика и навыки самостоятельной работы.

Тема 28. Планирование учебного процесса.

Проявление стихийности и педантизма в отношении к планированию в музыкальной педагогике; преподавательский план и педагогическая импровизация как две необходимые стороны учебно-воспитательного процесса. Планы перспективные и текущие. Направленность планов на улучшение уровня педагогического труда, охват всех основных сфер творческой жизни педагогического и ученического коллективов. Планирование работы преподавателя с фортепианным классом – определение общей направленности репертуара: составление программ концертов класса и выступлений отдельных учащихся, предвидение участия лучших студентов и учеников в конкурсах и тому подобное. Планирование репертуара отдельного ученика (долгосрочное и текущее); составление планов на основании перспективных замыслов преподавателя. Использование при планировании заказного „репертуарного минимума”.

РАЗДЕЛ 3. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ РАЗНЫХ СТИЛЕЙ.

Тема 29. Эпоха Барокко. Творчество И.С. Баха и Ф. Генделя. Клавирная музыка Луи Дакена, Ж-Ф. Рамо, Д. Скарлатти.

Музыкальное искусство Западной Европы особенно активно начало развиваться в XI веке в связи с изобретением нотной письменности. Запись нотного текста, а не заучивание музыкальных произведений наизусть позволило композиторам оставлять свои имена в истории.

Вообще, слово "барокко" в переводе с итальянского означает "причудливый", "странный". Как художественное направление барокко было распространено во всех видах искусства – живописи, архитектуре, скульптуре, литературе и, конечно, в музыке XVII-XVIII веков. Для этого художественного направления было характерно наличие большого количества украшений, которые порой буквально не давали разглядеть смысл.

Клавирная музыка: Бах: проблемы интерпретации

Значение клавирного творчества Баха в исполнительской и педагогической практике как уникальной и универсальной школы, воспитывающей лучшие качества музыканта. Интерпретация баховских сочинений – одна из наиболее сложных задач музыкальной педагогики. Парадоксы «клавирных упражнений»: соединение высокой художественности и практической целесообразности.

Понятие баховского стиля: двойственность восприятия. Абсолютное использование правил и норм теории и художественной практики эпохи барокко. Индивидуальная сформированность и внутренняя цельность.

Барокко: расшифровка термина. Исторические границы. Закономерности стилевой системы барокко: особенности художественного мышления, гиперболизация и систематизация, контрастность и столкновение антитез, тип эстетического идеала, религиозная окраска. Бах как завершитель эпохи барокко.

Символика как черта стиля эпохи барокко: отвлечённая система знаковых понятий, метафоричность художественной речи, символизм высказывания, эмблематика, аллегорическое начертание нотного текста. Семантические приёмы, вызывающие определённый круг ассоциаций. Символика пространственных представлений. Сакральные числа. Музыкальная символика: соотношение метра и ритма; тональные, фактурные, тематические приёмы развития; движение мелодии и т. д.

Особенности интерпретации клавирных сочинений Баха. Несоответствие современного фортепиано клавишным инструментам баховского времени. Разные мнения о «правильном» способе исполнения клавирных сочинений (В. Ландовска, А. Швейцер, А. Рубинштейн, Г. Нейгауз). Историческая достоверность или свобода художественного выбора.

Необходимость изучения исполнительской практики эпохи барокко. Основные манеры игры, принятые в исполнительской практике баховского времени. Правила «неровной игры»: notes inegalis.

Метод «игровой настройки» для установления стилистических ориентиров. Подбор пьес-спутников для сочинений Баха.

Прежде, чем интерпретировать музыку Баха, целесообразно познакомиться с особенностями звучания итальянского чембало (сочинения Дж. Фрескобальди и Дж. Росси), английского вёрджинала (Г. Пёрселл), французского клавесина (Ф. Куперен, Ж. Рамо), немецкого клавира (И. Кунау, И. Пахельбель, Д. Букстехуде).

Клавишные инструменты: механика, технико-динамические особенности, правила игры и т. д. Клавир как объединённое название клавишных инструментов. Трактовка термина «клавир» в условиях различных исторических периодов (И. Розанов).

Формирование стилевых ориентиров: варианты музыкальных программ: панорама старинной музыки, сопоставление звучаний старинного и современного инструментов. Вариантность как черта баховского стиля.

Тенденции развития современной бахианы. Аутентичный подход к интерпретации клавирных пьес – направление российской фортепианной педагогики. Использование исторически достоверных инструментов. Применение стиля исполнения, соответствующего времени написания музыкального сочинения. Реконструкция неизвестных произведений Баха.

Сборники клавирных пьес. Инвенции и симфонии как основа для начала формирования баховского репертуара. «Хорошо темперированный клавир» как энциклопедия баховской образности: прикладное значение и мир широких культурных обобщений. Характеристика различных типов прелюдий и фуг. Цикличность. Анализ тематизма. Сюиты (Французские, Английские, Партиты): история возникновения жанра, типизация основных родовых признаков, художественная образность, специфические черты отдельных танцев. Токкаты: ранние виды, предназначение, содержание, импровизационный характер изложения материала. Баховские токкаты как кульминационная и завершающая точка в развитии жанра. Последние композиции: «Музыкальное приношение и «Искусство фуги»».

Обработки и переложения баховских пьес (К. Таузиг, Ф. Бузони, Ф. Лист, С. Рахманинов, С. Фейнберг, Д. Кабалецкий). Жанр транскрипции. Целесообразность знакомства с органной или инструментально-оркестровой версией оригинала. Верность стилю или свобода переложения: соотношение информации и интерпретации. Стилиевая модуляция.

Сравнительный анализ редакций и исполнительских прочтений «Хорошо темперированного клавира»

Определение понятий: нотный текст, музыкальный или исполнительский текст, интерпретация. Нотный текст как отражение действительность в виде знаков, графическая схема нотно-метрических координат.

Причины появления редакций ХТК: отсутствие в нотном тексте Баха указаний относительно характера интерпретации; неточности в воспроизведении текста; отсутствие письменных свидетельств о способе исполнения; требования нового пианистического стиля.

Появление концертного рояля и изменение звукового облика баховской музыки. XIX век: вопрос о фортепианном существовании клавирного Баха. Редактирование как способ творчества: отражение особенностей художественных стилей и исполнительских школ, теоретических воззрений и педагогических убеждений, личностных черт редакторов. Незавершённость исследования нотного текста Баха

Редакции ХТК в историческом ракурсе: К. Черни, Г. Кроль и Г. Бишоф, Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Б. Барток, С. Диденко и В. Мержанов. Классификация редакций по отличительным чертам передачи или воспроизведения авторского текста: текстологические, педагогические и исполнительские

Особенности текстологических редакций: преподнесение достоверного текста, отсутствие указаний на характер интерпретации. Уртекст как подлинный неотредактированный нотный текст композитора. Педагогические редакции и педагогические «подсказки». Исполнительские редакции как фиксация опыта интерпретации Баха выдающимися музыкантами

К. Черни и первая педагогическая редакция ХТК (1837). Предшествующие издания, критическая оценка (Зимрок, Гофмейстер, Негели, Лавеню). Парадоксы редакции Черни. Бетховенские влияния: темповые обозначения (раздвижение границ медленного и скорого движения), контрастная ритмо-динамическая акцентность. Проявления романтической эмоциональности: детализация мелодических линий, педализация. Образно-эмоциональные характеристики темпов и динамики. Недостатки редакции Черни: неточный текст. Сложность определения произвольных изменений текста: отсутствие комментариев. Необходимость возвращения к Urtext-у. Спорные вопросы: волнообразная динамика, акцентировка интонационных изгибов, частота агогических нюансов. Опасности проявления романтической психологизации для подчёркивания выразительности (А. Швейцер).

Ф. Кроль и Г. Бишоф – текстологические редакции ХТК (1866 и 1884). Редакция Бишофа: правила расшифровки украшений, принципы редактирования, анализ разночтений нотного текста. Сопоставление вариантов и разночтений как возможность увидеть развитие авторской идеи. Приобретение опыта аналитической работы. Отсутствие в редакции Бишофа указаний, расшифровывающих исполнительские задачи.

Ф. Бузони и исполнительская редакция ХТК. Концепция Бузони: приоритет органного мышления, «террасообразная» динамика, регистровая контрастность, весомость и раздельность артикуляции, ритмическая определённость. Аргументация против виртуозно-романтических тенденций исполнения Баха. Методические рекомендации: расширение шкалы динамических градаций при соблюдении внутри каждой безупречной ровности. Ограничительные и контрастные ремарки как особенности органной динамики, аналогии со сменой регистров и мануалов. Предпочтение артикуляции *non legato* как приёма, соответствующего ударно-молоточковой природе фортепиано. Противоречивость высказываний Бузони: использование правой педали, темпоритм. Технические упражнения-варианты к некоторым прелюдиям Баха. Обоснованность перестановки внутри циклов прелюдий и фуг *Es-dur* и *G-dur*.

Редакция Б. Муджеллини. Практичность и удобство: польза или вред. Полифоническая структура фуг, варианты исполнительских указаний, расшифровка украшений. Возникновение шаблонов и стереотипов. Недостаточные возможности для проявления инициативы и самостоятельности. Неразделённость авторского текста и редакторских предложений. Отсутствие словесных комментариев, разъясняющих отношение Б. Муджеллини к интерпретации баховской музыки.

Б. Барток и его редакция ХТК (1908). Изменение авторского порядка чередования прелюдий и фуг; реализация дидактического принципа «от простого к сложному». Критерии определения художественной и пианистической сложности прелюдий и фуг Баха. Принципы изложения материала: черты текстологической и педагогической редакций. Партитурное изложение четырёхголосных и пятиголосных фуг. Спорные моменты: преобладание артикуляции *legato*, дополнительные голоса, октавные удвоения. Удобство структурного членения. Расшифровка украшений при помощи ритмической формулы. Цифровые показания метронома.

Редакция ХТК С. Диденко и В. Мержанова. Текстологическая точность. Отражение взглядов представителей российской фортепианной школы на проблемы интерпретации клавирной музыки Баха. Особенности аппликатуры: своеобразие баховской фразировки, обеспечение правильного голосоведения. Особенности интерпретации фуги C-dur из I тома. Вопрос определения «правильного» темпа, вытекающего из анализа текста, обозначения размера. Целостность диптиха. Соотношение темпов между прелюдией и фугой при помощи единой пульсации. Артикуляционные штрихи, способствующие выявлению рельефности структуры.

Сравнительный анализ исполнительских прочтений ХТК. Принципиальная невозможность существования музыкального сочинения в абсолютной неподвижности и неизменности нотного текста вне исполнительских инициатив, переоценок, пересмотров. Исполнительская интерпретация и новая реальность – музыкальный текст произведения. История фортепианного искусства и различные трактовки Баха: этапы классического и романтического истолкования, воздействие эстетических и ценностных ориентаций современности, трансформации и видоизменения. Сочетание черт стилевой выверенности и свободы индивидуального высказывания. Сложности определения демаркационной линии, разделяющей собственно композиторские средства от исполнительских (Е. Назайкинский). Объём исполнительской бахианы. Репертуарные приоритеты. Признанные бахисты.

Ф. Бузони и собственный художественный и звуковой мир, отличающийся внутренней контрастностью и звуковым полнозвучием. Сопоставление Ф. Бузони и В. Ландовски – разные грани баховского клавирного искусства. **Э. Фишер:** вокальный генезис, теплота звучания, пластичность темпоритма, преобладание legato, детализированная динамика, внутренняя экспрессия интонирования, романтическая приподнятость чувства. **С. Фейнберг:** приоритет оркестрово-тембральной, хоровой манеры игры, романтический стиль, подчёркнутая экспрессия, импровизационность, импульсивность темпоритма, эмоциональная контрастность динамики. **С. Рихтер:** стремление избежать субъективно-личностного отношения, гипотетическая многоаспектность нотного текста, выдержанность классического прочтения, скрытая экспрессия, трансцендентность художественного замысла, масштабность мышления, последовательность исполнительских характеристик, логическая выверенность динамического и темпового планов, отсутствие орнаментальных излишеств.

Г. Гульд: многоголосная отчётливо артикулированная фактура, характерные тенденции исполнительского искусства и композиторской практики XX века, равноправие голосов и их индивидуальная характерность, горизонтальность голосоведения. Парадоксальность пианистических принципов Г. Гульда: динамика, темп, артикуляция. Чистота классического прочтения. Интеллектуально-конструктивное начало. Артикулирующая мотивная игра (И. Браудо).

Р. Тьюрекк: органичность диалога с Бахом, поиск аутентичности авторского замысла, музыкантская интеллигентность, тонкость и рафинированность художественного вкуса, чистота преподнесения полифонической фактуры, сочетание традиций и возможностей современного рояля. «Введение в интерпретацию Баха». Следование предписаниям исполнительской практики и теории баховского времени: выбор темпов, динамики, артикуляции, агогика вертикали, инструментальные и мелодические оттенки, имитирующие клавикорд и клавесин.

А. Шифф: традиции Г. Гульда, непосредственность, естественность музицирования, аутентичность интерпретации, отдельность артикуляции, выровненность динамической шкалы, соблюдение традиций баховского времени, «строгая свобода» движения и объём исполнительского дыхания, индивидуальный подход в выборе и исполнении украшений.

Ф. Гульда: своеобразие подхода к интерпретации Баха, элементы эксцентричности, неожиданные ракурсы исполнения, бескомпромиссность динамических и артикуляционных штрихов, ясность и рельефность архитектоники, широкое дыхание мелодических линий, устойчивая ритмика, обнаженность образных смыслов, контрастные средства исполнительской выразительности, оригинальность штрихов и орнаментики.

Е. Королёв: новая концепция слышания старого, «потепление» образно-психологического настроя, выразительность динамики с разнообразной шкалой

микродинамических оттенков, сонорное ощущение музыкальной ткани, дифференцированная артикуляция, стереофоническая объёмность полифонической фактуры, минимум орнаментальных изысков. Полярность темповых градаций как диалогический характер высказывания. Импровизационная манера. Элементы импрессионистической звукописи, колорирование гармоний, пространственный объём, разрежения и сгущения фактуры.

Другие возможные варианты организации музыкального прослушивания по методу сравнительного анализа: американский пианист джазовой ориентации Кейт Джаредд и французская Бландин Верле.

Разнообразие исполнительских прочтений клавирной музыки Баха как проявление многогранности его индивидуального стиля.

Творчество Баха «давно уже стало метафорой одной из “горних” идей европейского музыкального сознания, условным, но всегда захватывающим воображение музыкантов шифром важнейшей этической и эстетической “сверхтемы” музыки XIX и XX веков, прямо или косвенно присутствующей у Бетховена и Шопена, Брамса и Стравинского, Пярта и Шнитке, Берга и Губайдулиной» (В. Холопова).

Самостоятельная работа студентов: составить и обосновать собственную редакцию одного из малых циклов ХТК. Работа по уртексту. Сопоставление редакторских предложений. Аргументация «за» и «против». Собственные комментарии: исполнительский и методический анализ.

Тема 30. Классицизм. Творчество Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.Бетховена, М. Клементи.

Исторические границы классического стиля: завершающаяся стадия позднего барокко, начинающийся подъём раннеклассического искусства, романтическая эпоха. Начало формирования классического стиля (двадцатые годы XVIII века), переходный период (). Рубеж XVIII-XIX веков – процесс переосмысления и обновления музыкального искусства. Сравнение с искусством барокко: господство норм общепринятого и типологического – возможности свободного творчества, создание индивидуальных смысловых построений. Обновление миропонимания и мироощущения. Особенности классического мироощущения: возвышение роли личности, идеи единства и равенства, счастья и прогресса для человечества. Классицизм как естественно расширяющаяся и эволюционирующая стилевая система: роль стилей рококо и сентиментализма, галантного стиля. Влияние сентиментализма: свобода развития и свобода изъясления чувства, неожиданность сопоставлений динамики и темпов, сложные модуляции, лирическая мелодика. Влияние мангеймской школы: свобода в использовании аффектов, импровизационность, широкое применение риторических фигур, драматизация. К. Ф.Э Бах и его клавирные сонаты.

Середина XVIII века: старосонатная, дивертисментная и сонатная формы. Типологические нормы строения цикла, фактурного изложения, тонального плана. Процесс разделения на «большие» и салонные сонаты. Два типа сонат: камерные и концертные. Камерный тип сонаты: моноцентризм, технические формулы. Сонатины И. Плейеля и И. Вельфля. Концертный тип сонаты: расширение тембро-динамических возможностей, масштабность, концентрация виртуозного начала, новые технические формулы. Сонаты И. Гуммеля.

Музыкальная эстетика классицизма: новые ценности и идеалы, новые формы оформления музыкального материала. Стилиевые признаки: особенности тематизма, темпоритма, фактуры, ладогармонической и структурной организации материала. «Объективная внеличная звучность»: дискуссионный аспект. Переосмысление смыслового содержания.

Исторический стиль классицизма: множество художественных произведений, созданных разными мастерами и отмеченных чертами типологической общности. Начало утверждения индивидуального композиторского стиля. Паритет объективного и субъективного в выражении художественного смысла музыки, баланс драматического, эпического и лирического выражения. Особенности классической сонатной формы: направленность на результат, сопряжение материала, спиралеобразность его развития, «идея

превращения», взаимозаменяемость элементов и строгая определённая их отношений. Особенности классических вариаций: существование на грани исполнительства и сочинительства, импровизации и композиции, линейность развития, идея приращения, нерегламентированность количества. Воспитание умения изменить фактуру изложения, украсить мелодию при повторениях, придумать ритмические и артикуляционные варианты темы. Вариации как диалог с творением другого мастера. Вариации как потенциально импровизационная форма: исполнительский аспект.

Й. Гайдн и его клавирное творчество: концерты, сонаты, вариации, фантазии. Венское уртекстовое издание сонат Гайдна: текстологическая выверенность и полнота. Вопрос о хронологии сочинений Гайдна: дискуссионный аспект. Эволюция стиля: множественность, равноправие разных образных и структурных концепций, бесконечное изобилие экспериментов. Импровизационность и игровая стихия как черты стиля Гайдна. Влияние на становление гайдновского стиля немецких школ, К. Ф.Э. Баха. Немецкая клавирная соната середины XVIII века: И. Кунау. Переход от старинной сонатной формы к сонатному *allegro*.

Клавирные сонаты Гайдна: от «скромного» начала к классически-совершенному типу. Ключевые качества или выбор ориентиров: изобретательность, экспериментирование, импровизационность, стремление к драматическому развитию. Контрастность мажора и минора как принцип драматизации цикла. Форма сонат: «микросонаты», двухчастный, трёхчастный и четырёхчастный циклы. Ясность драматургической логики.

Особенности тематизма и принципов его развития: яркость, жанровость, театральность, многоэлементность, «цепляемость», «прорастание». Множественность тематизма при помощи ритмической импровизационности и ритмической изобретательности. Вариационность как приём развития тематического материала, переводящий действие в импровизационно-изменчивую сферу. Ритм как главное конструктивное средство. Характерные ритмические формулы. Темпы, размеры, формы частей. Цикл из трёх частей с обязательным менуэтом. Жанровое начало: ария *lamento*, серенада, аллеманда, сицилиана, менуэт. Эффекты игры: приёмы *subito*, контрастность, «неожиданность» начал, перебивки движения, игра пауз и т. д.

Характеристика сонат по образно-драматургическому типу: драматические, импровизационно-лирические, игровые, театральные. Особенности медленных частей как драматических или лирических центров: контрастность тональных и образных сопоставлений с крайними частями, жанровое начало, детализация штрихов, интонации *lamenti*, интенсивное модуляционное развитие, богатство ритмики и орнаментики в варьировании тематизма. Полифонические приёмы развития: имитации, каноны, ракоходное движение. Свобода тонального движения. *Andante* с вариациями *f-moll*. Тенденция к единству тематического развития частей цикла. Функциональность разработок: разработка-контраст, разработка как продолжение экспозиции. Двухчастные сонаты позднего периода как предшественники двухчастных сонат Бетховена. Клавирные сонаты Гайдна и Моцарта: истоки, параллели, взаимовлияния (В. Тропп).

Игровая стихия и игровые решения исполнителя: роль импровизационного начала, скерцозность. Театральность в подаче образов. Концертный стиль, виртуозность в «больших» сонатных циклах. Камерные черты как предвестник шубертовской лирики. Пианистическая приспособленность: разработанность мелкой пальцевой техники, отчётливость артикуляции, живость мелких движений кисти и т. д. Особенности педализации.

Моцарт и его клавирное творчество. Черты преемственности: влияние итальянской (Д. Скарлатти, Д. Парадизи) и немецкой школы (). Связь с оперной музыкой: ариозная кантилена медленных частей, преобладание экспозиционности, мягкость манеры, свойственная итальянским оборотам в характере *amoroso*, характеристические приёмы буффонного плана. Художественный мир композитора. Внутренний трагизм как свойство творческой природы. Божественная безмятежность или трагико-демоническое начало.

Фортепиано моцартовской эпохи: возможность передать красочные оттенки звучания. Особенности звукоизвлечения. Средства адаптации моцартовской фактуры к

звучанию современных инструментов. Клавирные сонаты. Типология образности. Особый вид драматургии в минорных сонатах: единая линия развития, фаталистическая концепция цикла, характерные формулы и риторические фигуры. Эффект «оминоривания» мажорных тем как стилевой приём. Прозрачность финалов: непрерывность движения. Особенности тематизма: сложное дробление и значимость коротких мотивов, контрастное сопоставление тем. Рондо ля минор (К.511) – авторские требования в отношении динамической дифференциации внутри двух основных степеней силы звука. Контрасты «света и тени». Выбор темпа и характер произведения. Шкала моцартовских темповых обозначений (Бадура-Скода). Особенности ритмической записи: пунктирный ритм, сочетание дуолей и триолей. «Игра в такт»: дискуссионный аспект.

Артикуляция: логические и выразительные функции: «искристость, блеск и многоцветная игра света» (Л. Баренбойм). Значение авторских артикуляционных указаний в нотном тексте: точки, клинья, лиги и т. д. Градации звуковой прерывистости. Способ записи лиг как скрипичных штрихов. Орнаментика: наука или импровизация. Особенности технического изложения: мелодизация пассажей, изящество отделки, поэтическая динамика фигураций.

Клавирные вариации как проявление игрового начала. Работа с деталями: мелодическим мотивом, ритмическим эффектом, гармоническим оборотом, фактурной ячейкой. Эффект диалога, театральность. Субварьирование: появление новой детали, не заданной темой. Игра жанровыми средствами и композиционными приёмами: предельная степень лёгкости и свободы. Фортепианные концерты. Особенности исполнения каденций.

Сложности интерпретации. Индивидуальная предрасположенность, погружённость в музыку Моцарта: значение музыкальной эрудиции. «Безутешный мажор». «Вертеринский» драматизм первых частей. Тонкость восприятия: опасность прямолинейности, чёрно-белой гаммы чувственных и интеллектуальных ощущений, возможность интуитивного постижения полутонов и оттенков настроений. Доверительный характер высказывания. Умение абстрагироваться от внешней среды.

Значение исполнительской точности в воспроизведении ритма. Тактовая черта, которая не должна ощущаться. Интонационная выразительность. Динамика как выражение чувства. Опасность стереотипа при воспроизведении эхо-динамики. Прозрачность и благородство звука. Грациозность манеры, лёгкость и невесомость. Сочетание песенности и танцевальности. Обманчивая «простота» фортепианной фактуры: «светоносность» и прозрачность. Гармония и соразмерность пропорций. Опасность перегруженности фактуры артикуляционными штрихами.

Особенности трактовки украшений. «Экспрессия и вкус» (Бадура-Скода). Virtuозно-концертное начало или камерный стиль: дискуссионный аспект. «Жемчужная» игра. Тонкость звукоизвлечения и экономная педаль. «Отчётливость музыкального языка»: чистота, прозрачность и ровность. Педальные эффекты и «скромная» простота беспедальных фрагментов. Параллели с Бетховеном.

Бетховен и его фортепианное творчество: концерты, фантазии, вариации, рондо. Отличия стиля Бетховена от композиторов предшествующего и современного ему времени. Эстетические принципы Просвещения, их значение для формирования стиля Бетховена.

Эволюция стиля. Разные мнения по поводу периодизации творчества. Особенности ранних фортепианных сонат: классицистская техника, традиционный цикл. Фантазийность в сонатах среднего периода. Уникальность композиций поздних сонат. Приметы нового: оркестральность в трактовке фортепиано (начальный период творчества) и «стереофоничность» звучания фактуры (поздний период), возросшая детализация в артикуляции музыкальной ткани и близость речевому интонированию. Принципы сквозного развития, контрастная диалогичность тем. «Консерватизм» в приёмах изложения и стремление придать традиционным приёмам новое художественное содержание. Парадоксальность обозначений педали. Особенности авторских обозначений артикуляции. Расширение границ темповых обозначений. Возможности агогики.

Самобытность бетховенского стиля: максимальное сближение контрастов, жёсткость, «твёрдость» (по Шёнбергу) структуры, категоричность в выражении творческой интенции,

высокая парадигматическая плотность. Информационная ёмкость как «личное» качество индивидуального мышления Бетховена (А. Арановский). Бетховенская концептуальность, стержневые драматургические мотивы, направленность действия к позитивному итогу. Процессуальная модель сонатного *allegro*. Черты стиля: драматургическая контрастность образных сопоставлений, символика выразительных средств, сквозные интонационные связи, темброво-динамическая контрастность фортепианного изложения, композиционные арки одноимённых тональностей, контрастная динамика, организующая сила метроритма, медитативный лиризм. Инструментарий Бетховена. Обширный спектр бетховенских настроений, богатство художественного мира. Опасность шаблонного подхода к героизации и драматизации бетховенского стиля. Крайние позиции в интерпретации бетховенских сочинений: «музейный подход» и «осовременивание». Соотношение эрудиции и непосредственного, «озаренного лучами интуиции» восприятия (Г. Нейгауз).

Бетховенский уртекст как редакция самого автора. Бетховенская лигатура: смычковая природа. Различные способы выявления лиг артикуляционного характера (И. Браудо). Стили интерпретации бетховенской музыки (Л. Гинзбург, Л. Раабен): романтические и антиромантические, классицистские, экспрессионистические. Характеристика изданий фортепианных сонат Бетховена: уртекст, редакция, «редакция плюс уртекст», «уртекст плюс факсимиле» (Д. Благой).

Редакция А. Шнабеля – одна из наиболее значительных в истории редакций сочинений Бетховена. Интерпретаторский уровень редактирования авторского текста: позднеромантическое, экспрессионистское толкование. Словесные обозначения характера исполнения. Интенсификация исполнительских средств: расширение динамической шкалы, импульсивность смены громкости, усиление темповых контрастов частей цикла, подчёркивание скрытых голосов, обильная педализация. Оригинальность и логичность аппликатурных указаний.

Редакция Ф. Ламонда (1923): меньшая детализация, изменение авторских лиг, педализации, аппликатуры. Редакция Л. Вейнера (1959): романтизированные представления о стиле бетховенских сонат; фразировочные лиги в ущерб лигам артикуляционным; добавление динамических и артикуляционных указаний. Редакция М. Пресмана (1924): трансформация авторского текста в духе романтической музыки, изменения авторской лигатуры и введение дополнительных темповых обозначений. Издание Пятой и Восьмой сонат Бетховена с редакционными пометками С. Рахманинова: исполнительские комментарии: частые смены темпа, обозначения педализации, способствующие гармоническому обогащению фортепианной звучности. Редакция М. Пауэра и К. Мартинсена (1927).

Редакция А. Гольденвейзера – уртекстовое издание, дополненное обширными словесными комментариями. Сохранение бетховенской лигатуры, динамики, педализации, аппликатуры, темповых обозначений, словесных ремарок. Наблюдения над эволюцией стиля Бетховена: описание образно-эмоционального развития, анализ строения частей, характеристики отдельных эпизодов, исполнительские указания и пояснения, варианты текста в различных редакциях. Разные мнения выдающихся пианистов-педагогов по поводу педализации. Редакция Г. Бюлова.

Новые уртекстовые издания (А. Меркулов). Уртекст фирмы «Хенле» – последнее по времени выхода в свет издание 32 бетховенских сонат. Уртекст Й. Фишера отдельных бетховенских сонат. Редакция К. Аррау: текстологическая тщательность выверки текста; исполнительские рекомендации отделены от композиторских; метрономические указания темпов дополнены метрономами К. Черни из *op. 500*; расшифровка мелизмов.

Тема 31. Эпоха Романтизма. Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист.

Романтизм в широком смысле слова как основа мироощущения. Романтический стиль: исторические границы, периодизация, представители. Романтическая поэтика: отрицание классической идеи обязательной нормативной упорядоченности и завершённости, свобода проявления чувств, абсолютизация творческого потенциала личности, её противопоставление действительности. Стремление всесторонне показать внутренний мир индивида, значение преобразующей силы искусства, автобиографичность творчества.

Приоритет субъективного миропонимания, углублённый психологизм, «раздвоение» личности, «идея тайны», концентрация лирической экспрессии, стремление к исповедальности, образная характерность, непосредственность, нередко сказочность и фантазийность. Особенности романтического музыкального искусства: новое содержание, новые жанры и формы, новые способы организации музыкального материала. Фрагментарность в музыке и литературе. Миниатюра. Взаимодействие смежных видов искусств: стремление к сближению и взаимообогащению. Программность. Многоликость индивидуальных стилей как черта романтического фортепианного творчества. Новая трактовка инструмента: концертность и камерность. Поэмность и рапсодичность.

Шопен и его фортепианное творчество. Общий обзор. Периодизация. Отличия ранних сочинений от поздних опусов. Особенности стиля: особое чувство фортепианного звука, сочетание утончённости и мужественной силы, психологическая тонкость и многогранность образов. Традиции и новаторство в трактовке форм. Подтекст произведения, программность: дискуссионный аспект. Особая сила художественного видения, понимания специфических задач, раскрывающих выразительные возможности фортепиано. Культура звука и пластичность фразировки. Гибкость агогики: пропорциональность, компенсации, мера отклонений в зависимости от эмоциональной содержательности. Строгий и свободный темп. Национальные особенности танцевальной ритмики: полонез, мазурка. Соразмерность средств исполнительской выразительности. Справедливость утверждения об аристократической замкнутости шопеновского пианиста (С. Фейнберг). Авторская педализация. Эстетика неполного действия педали (Я. Мильштейн). Трудности художественной педализации.

Особенности технической системы Шопена. Принципы постановки руки и организации пианистических движений. Основная техническая формула. Связь пианистических приёмов с вокальным искусством. Туше и его нюансы. Дифференциация звуковых планов. Соотношение артикуляции и динамики. Новаторские принципы аппликатуры. Этюды как энциклопедия новой романтической техники.

Исполнительские задачи. Воспитание эстетического понимания, музыкального вкуса, чувства меры. Умение слушать и слышать. Значение самоконтроля. «Чистота исполнения». Роль и методика технической работы. Сложное и простое. Развитие гибкости воображения. Естественность художественного выражения и мудрость рациональных ограничений.

Шуман и его фортепианное творчество. Общий обзор. Особенности стиля: причудливая игра фантазии, полярное обострение эмоционально-психологической шкалы настроений, парадоксальность пребывания в двух мирах. Особенности личности: повышенный динамизм, возбудимость и высокая интенсивность темперамента, перепады настроений. Идея двойничества. Литературные пристрастия: Ж. Поль, Э. Т.А. Гофман. Литературно-сюжетная основа музыкального повествования. «Бабочки». «Крейслериана». Музыкально-критическая деятельность Шумана.

Парадоксы соотношения композиторского воображения и конкретной звуковой реализации. Повышенная степень индивидуальности образного видения. Характерность в прорисовке деталей. Карнавально-игровая специфика. Контрасты общего плана и единичных сцен, активного действенного начала и пассивного лирического созерцания. Черты фортепианного стиля: насыщенность фактуры тематическими элементами, характерность ритмических формул, фресковая манера и отточенность артикуляции, прозрачность и полифоничность фактуры.

Диапазон музыкальных форм: крупные концептуальные композиции и миниатюры. Принципы сквозного развития. Новые циклические структуры и драматургическая логика объединения музыкального целого. Тип контрастно-составной формы. Внутренняя психологическая мотивированность музыкального развития.

Исполнительские задачи: эмоциональность художественного переживания и накал исполнительского воплощения. Значение фантазии, смелости художественных допущений, психологической и эмоциональной раскованности. Мобильность реакции. Психологическая готовность к неожиданным решениям. Импровизационность нотной записи как показатель вероятностной природы художественного решения. Расшифровка «закодированного» текста.

Интонационный словарь из часто повторяющихся приёмов (А. Меркулов). Нотно-буквенная символика. «Вариации на тему ABEGG». «Карнавал».

Лист и его фортепианное творчество. Общий обзор. Взаимосвязь композиторской и исполнительской деятельности. Создание новых жанров. Свободная трактовка сонатной формы, монотематизм. Преобразование выразительных возможностей фортепиано: симфоническая трактовка инструмента, способ аль фреско, разнообразие колористических возможностей. Эволюция способов использования инструмента. Динамическая шкала, регулирующая изменение силы фортепианного звука через систему словесных ремарок. Расширение шкалы исполнительских терминов. «Комплексная» аппликатура. Фразировка и ритм. Свободный темп. Фиксация незначительных отклонений от основного движения. Разграничений уровней замедления и ускорения при помощи словесных ремарок и графических обозначений. Красочные функции педали: стремление к звуковому смещению, комбинированное применение правой и левой педали, средство регистровки, воссоздание оркестровых эффектов, средство акустического «обмана». Неприятие исполнительского объективизма. Национальный колорит. Основы пианистической техники. Понятие виртуозности. Необычное развитие октавных и аккордовых образований, стремление к мощным комплексным звучаниям. Черты импрессионистской звукописи. Яркость поэтической образности. Программность, театральность, зрелищность. Стремление придать драматическую форму и внешней стороне игры.

Исполнительские задачи. Воспитание слуха к восприятию и точному ощущению звуковой краски. Развитие технического потенциала. Принцип экономии сил. Расчет динамических нарастаний и спадов. Художественная оптика или оптика сцены. «Преувеличение» как метод работы. Тренировка выносливости. Значение перегруппировки, принцип распределения материала между двумя руками. Слуховая иллюзия непрерывности: ложные октавы. Воспитание образного мышления, умения оперировать образами смежных видов искусств. Значение иллюстраций в классной работе. Элементы актёрского мастерства: умение перевоплощаться. Единство воображения и соображения (Я. Мильштейн). «Режиссёрский» план сочинения.

Тема 32. Современный пианизм и музыка XX-XXI века. С.В.Рахманинов, А.Скрябин, И.Стравинский, К.Дебюсси, М.Равель, С.С.Прокофьев, Д.Д. Шостакович. В. Задерацкий, Р.Щедрин, С. Слонимский, П.Хиндемит, Б.Барток.

Русская фортепианная музыка: Чайковский, Рахманинов, Скрябин

Чайковский и его фортепианное творчество. Общий обзор. Лирико-драматическая и лирико-психологическая тематика как основа стиля. Принципы конфликтной драматургии. Выражение гуманистического начала. Метаморфозы «старого» и «нового», неоклассические и неоромантические влияния. Светлое гармоничное мироощущение и фатальность. Юношеская тематика: музыка для детей и о детях. Богатство ракурсов и оттенков в отражении особенностей, присущих разным возрастным категориям. Картины природы. Сказочные образы. Множественность интонационных истоков. Связи с европейской и русской профессиональной музыкой. Ориентация на лирические жанры.

Сложности интерпретации. Воспитание культуры чувствований. Воспроизведение авторской интонации от своего имени. Монологичность исполнительского высказывания. Эмоциональная открытость творческой манеры. Сочетание сложности содержания с доступностью, понятностью его выражения. Неудобство «оркестрового» изложения фортепианных сочинений. Фортепианная «инструментовка. Достижение «скрытого» мастерства: незаметность пианистических усилий. Перераспределение материала между руками для достижения удобства и пластичности фортепианной фактуры. Динамика переживаний. Отражение психических процессов в динамике. Тонкая гамма психологических состояний.

Мелодика: лирическая экспрессия, эмоциональная насыщенность, интенсивное развитие, широта исполнительского дыхания. Особенности метроритмики: равномерность пульсации, оstinatность, синкопированные рисунки, замедление пульсации в кульминационных разделах, противоречие мотива и такта. Особая энергетика: широта и

мощь в сочетании с распевностью; слияние лирики и героики; камерность и концертность. Воспитание певческой культуры фортепианного звука: умение «петь на рояле».

Рахманинов и его фортепианное творчество. Общий обзор. Взаимозависимость исполнительского и композиторского творчества. Создание ярко индивидуального исполнительского стиля, выявляющего творческую личность. Национальное своеобразие. Полнота фортепианного звучания. Песенная природа мелоса. Близость вокальным приёмам интонирования. Масштабность исполнительской формы и концертного стиля. Значение крупной техники: использование разных видов и типов аккордовых построений в соответствии с разными художественными задачами. Многоплановая полифоническая ткань фортепианной фактуры. Значение подголосочного развития. Особенности формирования тематического материала, характерное уплотнение звуковой ткани. Организующая сила метроритма. Специфические ритмические формулы. Глубина гармонической вертикали.

Значительные технические сложности: разнообразие видов фортепианной техники, гибкость и мобильность их сочетаний. Определяющая роль художественного воображения, мышления, фантазии исполнителя при интерпретации виртуозных сочинений. Этюды-картины: сравнительный ракурс с этюдами Шопена, Листа, Скрябина. Воспитание умения расчленять музыкальную ткань, дифференцировать звуковые планы. Точность в расчёте динамических нарастаний и спадов.

Скрябин и его фортепианное творчество. Общий обзор. Эволюция шопеновского стиля в произведениях Скрябина. Особенности стиля: тайна новых звучаний внутри фортепианной фактуры. Сложная полиритмия. Скрытый тематизм как приём полифонического развития: насыщенность фактуры и фигурационного сопровождения содержательными интонационными оборотами. Новые принципы интерпретации ритма. Мера отклонений от арифметических соотношений авторского текста. Пример расшифровки авторского исполнения Поэмы op.32 №1. Особенности ритма: полётность и устремлённость, томление и затухание. Особая трактовка сильного времени и метрических устоев. Границы темповых обозначений: вызревание скорого темпа в рамках медленного движения. Возможности различных темповых интерпретаций. Неделимость гармонической и тембровой краски. Красочность эффектов крайних регистров. Черты листовской манеры изложения. Педаль как формообразующее, гармоническое и полифоническое средство. Утончённая мензура приёмов педализации. Свобода движения и целостность формы.

Импрессионизм. Фортепианная музыка XX века, проблемы стиля.

Характеристика художественного импрессионизма: исторические границы, представители, эстетика и этика письма, эмпирическая основа. Новая техника живописи: разложение и соединение чистых красок без нейтральных тонов светотени, впечатление вибрации, скрадывающей чёткость контуров изображаемых предметов. Пейзаж: живые краски природы, ощущение прозрачности воздуха, тончайшая игра светотеней. Течение символизма во французской поэзии конца XIX века: Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо. Использование черт классической поэтики: логическое развитие образа, чёткая рифма. Поэтический текст: метафоры, расширение лексики. Понятие «символа» как «вектора смысла». Соприкосновение поэзии с музыкой: «омузыкаливание» в стихах, поэтизация музыки.

Музыкальный импрессионизм. К. Дебюсси и его фортепианное творчество. Роль изобразительных возможностей фортепианной звучности: игра красок, образность, живописность фактуры. Гармонические особенности: усложнённые аккордовые построения, обилие нонаккордовых созвучий и т. д. Национальные традиции французского искусства: «Бергамасская сюита». Влияние испанского фольклора: образный строй, мелодика и ладогармонический язык. Поэтизация ощущений. Прелюдии. «Отвлечённая» конкретность материала, неопределённость ритмики, известная статичность. «Детский уголок».

М. Равель и его фортепианное творчество: романтические, импрессионистические, неоклассические, урбанистические элементы. От «Античного менюэта до «Гробницы Куперена». Близость к традициям XVIII-XIX веков и расширение круга выразительных средств. Влияние листовского пианизма с его концепцией феерической виртуозности и оркестровой красочности. Поэтика музыкального фольклора Испании. Ритмические и

гармонические элементы джаза. Самобытность гармоний, стабильность тональных центров и функциональная определённость. Графическая чёткость мелодического рисунка. Обозначение педали посредством лиг, указывающих на продление звучания. Разные способы и принципы педализации: «романтическая» педаль, собирающая звуковой комплекс; лаконичная педализация, стилизующая оркестровые звучания; лёгкое «вибрирование» полупедалью, создающее эффект звуковой атмосферы; педаль, подчёркивающая выразительность интонации или штриха; глубокая педаль, удерживающая басовый органнй пункт, на фоне которого смешиваются гармонии; контрасты педальной и беспедальной звучностей.

Обозначения темпа и авторские указания метронома. Динамическая амплитуда и детализированность отдельных нюансов. Значение ритмической пластики танцевальных движений. Парадоксы эволюции музыкального языка: тенденция к усложнению фортепианного письма и тенденция к лаконизации в отборе выразительных средств. Различия в уровне технической сложности пьес: насыщенная сложная фактура и чёткая лаконичная графика, рафинированная прозрачность письма. Пианистичность фортепианной фактуры. Естественность фактурных формул.

Требования высокой пианистической культуры, безупречного вкуса, ясных представлений о стилистике сочинения, чувства меры. Интеллектуальное начало. Необходимость развития тонкости слухового восприятия. Точность исполнения: дискуссионный аспект.

Музыкальное искусство XX века и тенденции разрушения стилевой системы. Конфликт стилей, движение от элитарного стиля к полистилистике. Различие творческих методов (Прокофьев и Шёнберг, Лютославский и Мессиан, Шнитке и Губайдуллина). Ориентация на стиль как объект эстетической рефлексии, где главное составляет семиотика стилизованных знаков. Переход понятия стиля в область техники композиции. Новые стилиевые классификации: неоклассический и аклассический, неоромантический и фольклорный, экстенсивный и интенсивный, моно и полистилистический. Диалог культур как генератор новых информационных сообщений.

Особенности исполнительского стиля современности: множественность манер. Необходимость исполнительского и композиторского сотворчества в создании музыкального текста произведений. Интеллектуальный подход к созданию исполнительских концепций. Тенденции объективизации творчества и значение личностного характера высказывания

Увеличение роли мобильных элементов в авторском тексте. Ассоциативность авторских указаний, их направленность на индивидуальное решение исполнителя. Переход проблемы музыкального ритма в проблему музыкального времени. Неравномерность и нерегулярность метроритма, создающие ощущение ритмической свободы нового уровня. Новые формы ритмической асимметрии, полиритмии и полиметрии. Ритмическая алеаторика: «Диатонические прелюдии» В. Лобанова, «Элегия» Е. Фирсовой.

Использование современных приёмов письма, новые композиторские техники: сонористика и алеаторика. Новые виды полифонии, принципы формообразования, типы фортепианной фактуры. Элементы импровизационности в нотном тексте. Неметризованное время, мономерная ритмика, «полихроны». Прелюдии Г. Уствольской.

Переход агогики в импровизацию как характерная черта произведений композиторов второй половины XX века. Внетактовые формы ритмики, отступления от бинарности в сторону вседелимости и нефиксируемости длительностей, исчезновением твердых единиц движения: такт, тактовая доля. Преобразования темпа и агогики. Единая, непрерывная шкала временных элементов: агогика, темп, ритм, метр, пропорции формы.

Индивидуальные формы строения произведений: свобода, открытость, принцип развертывания, монтажа, комбинаторики и т. д. Цитирование музыки прошлого как диалог стилей. Сложность исполнительского структурирования подобных форм. Включение в нотный текст элементов полистилистики: монтаж, цитирование. Проблема интерпретирующего стиля исполнения. «Вариации на тему Генделя» Э. Денисова. «Интермеццо памяти Брамса» С. Слонимского. Выбор стилевой модели в создании интерпретаторской концепции.

Новизна фортепианной фактуры. Стремление к «стереофоничности» звучания, «расслоению» фактурных пластов, несовпадению звучания фактурных линий. Выделение темброкрасочных выразительных средств. Усложнение интонационного и технического освоения сочинений. Особенности фортепианной техники: аккорды нетерцового строения, скачки, кластеры. Новые технические приёмы игры на рояле: на струнах палочкой, ударом пальца, щипком, исполнение кластеров ладонью, локтем, кулаком.

Фольклорные тенденции. И. Якушенко «Наигрыши», «Переплясы». Г. Белов «Деревенский альбом». Р. Щедрин «Полифоническая тетрадь. С. Слонимский. Прелюдии и фуги. В. Гаврилин. «Детская сюита».

Исполнительские задачи: трактовка новых приемов композиторского письма; специфическая ясность и вокально-речевая выразительность произношения; интонирование музыкальной ткани в ладах фольклорной музыки; овладение методами развития-развёртывания исполнительской формы, пришедшими из фольклора, интерпретация сонорных звучностей, элементов ритмической алеаторики, новых необычных фактурных формул. Э. Денисов. Багатели. Органичность исполнения усложненных по ритмической организации фрагментов как проблема интерпретации.

Критерии отбора современных произведений для учебных целей: содержательность, яркость художественных образов, мастерство их воплощения, пианистического изложения, дидактическая функция.

Современный пианизм и музыка XX-XXI века. XX ст. в истории фортепианного искусства. Фортепианные произведения С.Прокофьева, Д.Шостаковича. Характерные особенности интерпретации и стиля.

Музыка о детях и для детей. «Первые шаги в музыке» - фортепианно-педагогические школы для начинающих. «Детский альбом», «Времена года» П.И.Чайковского, «Альбом для юношества» и «Детские сцены» Шумана, «Детский уголок» К.Дебюсси, «Детская музыка» С.Прокофьева, «Танцы кукол» Д.Шостаковича, пьесы для детей Б.Мартину, «Микрокосмос» Б.Бартока и произведения украинских композиторов. Палитра чувств и настроений. Воспитание музыкального мышления и пианистической мастерства.

6.2. Семинарские занятия

Тема 1. Методика в системе фортепианной педагогики. Тема 2. Методика как обобщение опыта великих пианистов-педагогов. Современные направления музыкальной педагогики.

1. Основные цели и задачи фортепианной методики.
2. Личность педагога.

Основные понятия: система фортепианной педагогики и её элементы: предмет обучения- деятельность пианиста-исполнителя; учитель и ученик - два субъекта педагогического процесса.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме:

1. Система фортепианной педагогики и её элементы.
2. Дифференциация методики на четырёх уровнях.
3. Назначение преподавателя-пианиста.
4. Учитель и ученик-два субъекта педагогического процесса;
5. Индивидуальность педагога.
6. Дифференциация методики на четырёх уровнях.
7. Основные разделы работы преподавателя-пианиста.

Литература: [1 - С.3-26; 31 – С.5-17; 32 – С.145-173; 38 – С.5-32; 40 – С.43-62; 138 - С. 3-95; 161- С.4-10].

Тема 3. Тема 4. Тема 5. Тема 6. Тема 7. Тема 8. Развитие музыкальных способностей человека. Педагогические принципы.

1. Природа способностей человека.
2. Законы метра, гармонии, интонации в музыке.
3. Природа музыкальных способностей и возможности их развития.
4. Музыкальный слух, память и их развитие.
5. Приоритетна роль внутренне слуховых представлений над моторикой.
6. Воспитание навыков метро-ритмической дисциплины. Анализ основных ошибок.
7. Двигательные навыки и музыкальность.

Основные понятия: способности, одаренность, законы метра, акустики, интонационная форма произведения, музыкальный слух. память, закон метра, упражнения, метод.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Комплекс вундеркинда. Закономерности и случайности в комплексе личности гения Моцарта.
2. Характеристика основных типов темперамента.
3. Понятие о способности и одаренности.
4. Приоритетная роль внутренних слуховых представлений над моторикой.
5. Виды слуха, и методы развития.
6. Развитие памяти.
7. Ритмическая организация исполнения.
8. Музыкальный материал начального этапа обучения.

Литература: [[30](#) – С.13-41; [35](#) - С.7-125; [1](#) – С.27-42; [29](#) - С.3-136; [27](#) – С.3-59; [28](#) – С.60-115; [32](#) – С.35-54; [36](#) – С. 373-520; [5](#) – С. 5-42; [38](#) – С.32-113; [40](#) – С.5-43; [139](#) – С. 227-256].

Тема 9. Тема 10. Воспитание интонационного мышления.

1. Понятие интонации. «Музыка – искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев).
2. Схема идеомоторного акта (по К. Мартинсену). Элементы звукотворческой свободы.
3. Продуцирующая и контролирующая функции музыкального слуха.
4. Три уровня интонационного мышления исполнителя.

Основные понятия: интонационная форма произведения, продуцирующая и контролирующая функции музыкального слуха, звукотворческая воля (по К.Мартинсену).

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Обзор интонационной теории Б.Асафьева.
2. Схема идеомоторного акта (по К.Мартинсену).
3. Техника интонирования; три уровня интонационного мышления исполнителя.

Литература: [[30](#) – С.131-160; [32](#) – С.54-77; [34](#) – С.68-88; [129](#) – С.248-337; [87](#) – С. 2-10; [36](#) - С.173-218; [35](#) - С.111-125; [38](#) – С.129-167].

Тема 11. Тема 12. Тема 13. Тема 14. Тема 15. Развитие двигательных навыков, виртуозность. Работа над техникой.

1. Психофизиологии движений.
2. Анализ элементов пианистической техники.
3. Время и пространство в освоении техники игры.
4. «Партитура» движений в музыкальном предложении.

Основные понятия: законы психофизиологии движений, чувство свободы, позиции, координация движений.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Элементы техники игры на фортепиано.
2. Упражнения на инструменте.

Литература: [[25](#) – С.5-145; [26](#) – С.5-172; [30](#) – С.161-207; [31](#) – С.31-42; [32](#) – С.77-124; [34](#) – С.107-237; [36](#) – С.246-334; [40](#) – С.116-149; [48](#) – С.3-7; [54](#) – С.5-137; [93](#) – С. 5-10, С.97-107; [107](#) – С.5-25; [158](#) – С. 3-15; [179](#) – С.3-68].

РАЗДЕЛ 2. (II СЕМЕСТР)

Тема 16. Тема 17. Тема 18. Тема 19. Урок и его структура. Процесс работы над музыкальным произведением.

1. Характеристика основных закономерностей процесса обучения.
2. Принципы педагогики искусств.
3. Этапы урока.
4. Типы урока.
5. Педагогическая техника. Два основных типа преподавателя.
6. Четыре этапа работы над музыкальным произведением.
7. Методические коррективы на каждом этапе.
8. Необходимость подготовки условий к концертной практике.

Основные понятия: структура урока, аналитический тип, музыкальный тип, инструктаж, репетиции, план работы над музыкальным произведением, жанр, исполнительский стиль, интонация, средства музыкальной выразительности, профессиональный уровень интонирования, метод монтажа.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Основные типы урока
2. Основные методы преподавания уроков.
3. Роль преподавателя в воспитании ученика-музыканта.
4. Четыре этапа работы над музыкальным произведением.
5. Основные уровни интонирования при работе над музыкальным произведением.
6. Вокально-дирижерский метод

Литература: [[1](#) – С.42-154; [11](#) – С.36-54; [20](#) – С.5-191; [31](#) – С.13-25; [37](#) – С.121-159; [39](#) – С.3-166; [40](#) – С.149-166].

Тема 20. Тема 21. Тема 22. Тема 23. Тема 24. Тема 25. Тема 26. Средства музыкальной выразительности. Организация фактуры. Педализация на фортепиано. Аппликатура.

1. Динамика.
2. Артикуляция.
3. Агогика.
4. Фактурные требования и принципы при работе над музыкальным произведением.
5. Классификация и анализ фактурных приемов.
6. Средства активизации слухового самоконтроля у учащихся и студентов (упражнения Г.Нейгауза, В.Топилина, Б.Кременштейн).
7. Основные виды педализации на фортепиано.
8. Педализация произведений эпохи барокко и классицизма.
9. Педализация произведений композиторов-романтиков.

10. Педализация в современной музыке.
11. Аппликатурные принципы в полифонических произведениях эпохи барокко.
12. Аппликатурные принципы Ф.Шопена и Ф.Листа.

Основные понятия: динамика контрастная, террасообразная, микродинамика, артикуляционные метро-ритмические формулы, агогические нюансы, агогическая логика, интонационное мышление, приоритет исполнителя; микродинамика, тип фортепианной фактуры, педализация; аппликатурные принципы, виды педали, фортепианные краски, фортепианная фактура.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Динамика. Основные виды. Этапы работы.
2. Артикуляция. Мотивные формулы.
3. Агогика. Логика агогических нюансов.
4. Основные типы фортепианной фактуры.
5. Роль педали в работе над фортепианной фактурой.
6. Рациональные методы при работе над фортепианной фактурой.
7. Педализация произведений эпохи барокко и классицизма.
8. Педализация произведений композиторов-романтиков.
9. Педализация в современной музыке.
10. Аппликатурные принципы Ф.Шопена и Ф.Листа.

Литература: [[3](#) – С.3-114; [44](#) – С.60-77; [9](#) – С.4-96; [10](#) – С.21-49; [20](#) – С.101-112; [32](#) – С.124-145; [36](#) – С.334-372, 373-519;].

Тема 27. Тема 28. Организация самостоятельной работы пианиста. Планирование учебного процесса.

1. Развитие навыков самостоятельной работы ученика по выполнению заданий учителя.
2. Самостоятельная работа ученика над музыкальным произведением.
3. Планирование учебного процесса,
4. Индивидуальные планы

Основные понятия: режим занятий за фортепиано, гигиена пианиста, развитие инициативы, планирование учебного процесса, индивидуальные планы.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Развитие навыков самостоятельной работы учащегося.
2. Роль слухового контроля.
3. Режим и расписание занятий по фортепиано.
4. Преподавательский план и педагогическая импровизация.
5. Направленность планов на улучшение уровня педагогического труда.
6. Планирование работы преподавателя с фортепианным классом (определение общей направленности репертуара).
7. Планирование репертуара отдельного ученика.
8. Работа над улучшением навыков чтения с листа.

Литература: [[1](#) – С.154-258; [11](#) – С.184-190; [20](#) – С.5-11; [31](#) – С.13-31; [39](#) – С.70-172; [40](#) – С.81-169; [6](#) – С.3-66; [35](#) – С.126-140; [38](#) – С.129-174; [84](#) – С.3-95; [173](#) – С.3-114].

Тема 29. Интерпретация музыки эпохи Барокко.

1. Характерные черты стиля сочинений эпохи Барокко. Инструменты эпохи Барокко.
2. Клавирное творчество И.С.Баха. Особенности стиля. Редакции его сочинений.

3. Клавирное творчество Г.Генделя. Особенности стиля.

4. Клавирное творчество Д.Скарлатти, Рамо, Куперена.

Основные понятия: интерпретация, классификация и анализ фактурных приемов, исполнительские школы.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Характерные черты стиля сочинений эпохи Барокко. Инструменты эпохи Барокко.

2. Клавирное творчество И.С.Баха. Особенности стиля. Сравнительный анализ редакций на примере одного сочинения. Исполнительский анализ.

3. Клавирное творчество Г.Генделя. Особенности стиля.

4. Клавирное творчество Д.Скарлатти, Рамо, Куперена.

Литература: [[3](#) – С.8-241; [5](#) – С.13-145; [13](#) – С.4-205; [18](#) – С.3-143; [19](#) – С.3-359; [24](#) – С.7-119; [33](#) – С.3-92; [51](#) – С.3-27; [73](#) - №-243;[90](#) – С.5-93;[125](#) – С.3-390; [186](#) – С.3-156; [57](#) – С.7-52; [101](#) – С3-62].

Тема 30. Интерпретация музыки эпохи Классицизма.

1. Характерные черты стиля сочинений эпохи Классицизма. Инструменты эпохи Классицизма.

2. Клавирное творчество Й. Гайдна. Особенности стиля. Редакции его сочинений.

3. Клавирное творчество В.А. Моцарта. Особенности стиля. Редакции его произведений.

4. Фортепианное творчество Л. Бетховена. Особенности стиля. Редакции его произведений.

Основные понятия: интерпретация, классификация и анализ фактурных приемов, исполнительские школы.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Характерные черты стиля сочинений эпохи Классицизма. Инструменты эпохи Классицизма.

2. Клавирное творчество Й. Гайдна. Особенности стиля. Сравнительный анализ редакций на примере одной сонаты. Исполнительский анализ.

3. Клавирное творчество В.А. Моцарта. Особенности стиля. Сравнительный анализ редакций на примере одной сонаты. Исполнительский анализ.

4. Фортепианное творчество Л. Бетховена. Особенности стиля. Сравнительный анализ редакций на примере одной сонаты. Исполнительский анализ.

Литература: [[15](#) – С.3-198; [16](#) – С.3-178; [14](#) – С.3-233; [23](#) – С.3-322; [44](#) – С.13-368; [67](#) – С.3-60; [68](#) – С.3-71; [77](#) – С.3-82; [101](#) – С62-120; [102](#) – С.4-350; [155](#) – С.3-158; [164](#) – С.164-198].

Тема 31. Интерпретация музыки эпохи Романтизма.

1. Фортепианное творчество Ф. Мендельсона.

2. Фортепианное творчество Ф. Шуберта.

3. Фортепианное творчество Ф.Шопена.

4. Фортепианное творчество Ф.Листа.

5. творчество Р.Шумана.

6. творчество Й.Брамса.

Основные понятия: интерпретация, классификация и анализ фактурных приемов, исполнительские школы.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Характерные черты сочинений эпохи Романтизма.

2. Интерпретация произведений Ф.Шопена. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
3. Интерпретация произведений Р. Шумана. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
4. Интерпретация произведений Ф.Листа. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
5. Интерпретация произведений Ф.Шуберта. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
6. Интерпретация произведений Й. Брамса. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.

Литература: [[17](#) – С.3-233; [182](#) – С.1-4; [172](#) – С.3-111; [170](#) – С.3-84; [123](#) – С.3-83; [108](#) – С.2-126; [117](#) – С.3-91;].

Тема 32. Русский романтизм. Современный пианизм и музыка XX-XXI века.

1. Фортепианное творчество П.И. Чайковского, С.Рахманинова, Н.Метнера.
2. Фортепианное творчество А.Скрябина.
3. Фортепианное творчество Н. Метнера.
4. Фортепианное творчество К.Дебюсси.
5. Фортепианное творчество Д.Шостаковича.
6. Фортепианное творчество С.Прокофьева.

Основные понятия: интерпретация, классификация и анализ фактурных приемов, исполнительские школы.

Выполнить:

Систематизировать и закрепить знания по теме.

1. Характерные черты сочинений эпохи XX-XXI века.
2. Интерпретация произведений С.Рахманинова, П. Чайковского, Н. Метнера. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
3. Интерпретация произведений А. Скрябина. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
4. Интерпретация произведений К.Дебюсси и М.Равеля. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
5. Интерпретация произведений Д.Д. Шостаковича. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.
6. Интерпретация произведений С.С. Прокофьева. Классификация и анализ фактурных приемов. Исполнительский анализ одного произведения.

Литература: [[41](#) – С.3-40; [76](#) – С.55-186, С.187-310, с.311-463; [53](#) – С.3-62; [154](#) – С.11-370; [71](#) – С.3-47; [180](#) – С.43-101, 223-255, 256-285; [98](#) – С.77-115; [163](#) – С.117-135, 187-211; [176](#) – С.1-9; [167](#) – 3-39; [61](#) – С.3-43; [80](#) – С.3-185; [31](#) – С.3-67; [136](#) – С.6-210; [115](#) – С.151-180, 181-277; [72](#) – С.3-248; [74](#) – С.3-256

7. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Самостоятельная работа студентов обеспечивает подготовку студента к текущим аудиторным занятиям. Результаты этой подготовки проявляются в активности студента на занятиях и в качестве выполненных практических показов.

СР включает следующие виды работ:

- работа с лекционным материалом, предусматривающая проработку конспекта лекций и учебной литературы;
- поиск и обзор литературы и электронных источников информации по индивидуально заданной проблеме курса;
- изучение материала, вынесенного на самостоятельную проработку;
- подготовка к семинарским занятиям;

– подготовка к экзамену.

8. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ СТУДЕНТОВ

8.1. ТЕСТОВЫЕ ЗАДАНИЯ

1. Какой метод обучения предполагает использование игры на фортепиано в качестве основного инструмента для развития слуха?
 - а) Метод Сухомлинского
 - б) Метод Орфа
 - в) Метод Керторика
 - г) Метод Клавесина
2. Какой из следующих приемов не является техникой рук при игре на фортепиано?
 - а) Арпеджио
 - б) Стаккато
 - в) Легато
 - г) Сольфеджио
3. Какое упражнение помогает развить независимость пальцев?
 - а) Игра гамм
 - б) Игра аккордов
 - в) Импровизация
 - г) Игра с закрытыми глазами
4. Что подразумевает термин "разнообразие методов" в обучении?
 - а) Использование только одного метода
 - б) Комбинирование различных методов для повышения эффективности обучения
 - в) Изменение программы обучения каждый семестр
 - г) Замена преподавателя
5. Какой фактор наиболее важен для мотивации ученика при обучении игре на фортепиано?
 - а) Строгие оценки
 - б) Интересный и разнообразный репертуар
 - в) Постоянные тесты
 - г) Конкуренция с другими учениками
6. Что Б.М.Теплов называл «центром музыкальности»?
 - а) творческое воображение;
 - б) эмоциональную отзывчивость на музыку;
 - в) музыкальную память.
7. Какой из перечисленных ниже приемов звукоизвлечения отрабатывается с помощью метода пропевания?
 - а) стаккато;
 - б) нон легато;
 - в) легато.
8. Что такое музыкально-слуховые представления?
 - а) слуховые образы, созданные слуховой памятью и воображением (внутренний слух);
 - б) немusикальные образы, связанные с характером музыки;
 - в) зрительные ассоциации.
9. Какой вид музыкального слуха формируется у детей в первую очередь?
 - а) гармонический;
 - б) полифонический;
 - в) мелодический
10. Что такое «чтение нот с листа»?
 - а) подробный разбор нового произведения;
 - б) исполнение по нотам незнакомого произведения в нужном темпе и характере;

- в) игра по нотам изучаемого или ранее сыгранного произведения.
11. Почему чувство лада и чувство ритма называются основными музыкальными способностями?
- а) потому, что это наиболее простые, элементарные музыкальные способности;
 - б) потому, что они являются наиболее важными, базовыми, и необходимы во всех видах музыкальной деятельности;
 - в) потому, что формируются в первую очередь.
12. Что является целью первого этапа работы над произведением?
- а) разбор произведения и детальная работа;
 - б) ознакомление с характером музыки, целостный охват произведения;
 - в) работа над техникой.
13. Что такое полиритмия?
- а) частая смена темпов или размера в произведении;
 - б) одновременное сочетание двух и более ритмических линий (дуолей и триолей, квартолей и квинтолей и т. п.)
 - в) разнообразие и сложность ритмических рисунков в произведении.
14. Правильное положение пальцев при игре по белым клавишам – это:
- а) позиция ближе к краю клавиатуры;
 - б) ближе к черным клавишам;
 - в) между черными клавишами.
15. Какой стиль педагогического общения соответствует лучшим традициям русской (советской) фортепианной школы?
- а) авторитарный – основанный на полном и беспрекословном подчинении ученика всем требованиям педагога;
 - б) либеральный – ориентированный прежде всего на желания и настроения ученика;
 - в) демократический – сочетающий требовательность к ученику с уважением к его личности.
16. Какие музыкальные способности относятся к основным музыкальным способностям?
- а) чувство лада (музыкальный слух);
 - б) артистичность;
 - в) чувство ритма.
17. Эффективными приемами работы над полифоническим произведением являются:
- а) работа над каждым голосом в отдельности;
 - б) пропевание отдельных голосов;
 - в) только проигрывание всей фактуры одновременно двумя руками.
18. Какие принципы являются приоритетными в выборе учебного репертуара?
- а) высокая художественная ценность;
 - б) личные вкусовые предпочтения ученика или педагога;
 - в) соответствие уровню развития ученика.
19. Что из перечисленного ниже подходит под определение «крупная форма»?
- а) произведение довольно большого объема, не менее 4 страниц текста;
 - б) соната или концерт
 - в) вариации.
20. Что из перечисленного ниже можно назвать полифоническим произведением?
- а) любое произведение одного из композиторов 18 века;
 - б) любое многоголосное произведение;
 - в) фугу, фугетту.
21. Работа над технически трудными местами в произведении должна опираться на:
- а) их проработку в медленном темпе;
 - б) многократные проигрывания в быстром темпе;
 - в) работу по кускам, отдельно каждой рукой.
22. Какие из перечисленных жанров музыкальных произведений можно назвать циклическим произведением?

- а) прелюдия и fuga
 - б) вариации;
 - в) сюита.
23. Какие музыкальные способности относятся к исполнительским способностям?
- а) технические способности;
 - б) артистичность;
 - в) чувство ритма.
24. Какие компоненты входят в состав артистичности как исполнительской способности?
- а) эмоциональность, экспрессивность;
 - б) исполнительская воля, умение владеть собой в стрессовой ситуации;
 - в) свобода исполнительского аппарата.
25. К приемам развития мелодического слуха относятся:
- а) пение, подбор и транспонирование мелодий;
 - б) прохлопывание ритма прослушанных мелодий;
 - в) «досочинение» мелодий до устойчивого тона (тоники)
26. Что такое «донотный» период обучения?
- а) период начального обучения до освоения учащимися музыкальной грамоты;
 - б) способ работы над музыкальным произведением без нот;
 - в) предварительное прослушивание фортепианного произведения до его изучения
27. Какой из перечисленных ниже приемов звукоизвлечения должен осваиваться первым?
- а) стаккато;
 - б) нон легато;
 - в) легато.
28. С какого пальца следует начинать освоение первых навыков звукоизвлечения нон легато?
- а) с 1 пальца;
 - б) с 3 пальца;
 - в) с 4 пальца.
29. Какой вид музыкального слуха формируется у детей в первую очередь?
- а) гармонический;
 - б) полифонический;
 - в) мелодический
30. В какое время целесообразно вводить изучение детьми нотной записи?
- а) с первых уроков;
 - б) не ранее восьмилетнего возраста ребенка;
 - в) в течение первого года обучения.
31. Положение ног маленького ребенка при правильной посадке за инструментом – это:
- а) когда ноги стоят на подставке, с опорой на всю стопу;
 - б) когда ноги стоят на подставке, но пятки свободно свисают;
 - в) при глубокой устойчивой посадке на стуле допустимо, чтобы ноги висели в воздухе
32. Какие из этих терминов используются в нотах для обозначения применения левой педали?
- а) *una corda*;
 - б) *pianissimo*;
 - в) *tre corde*
33. Реприза – это:
- а) небольшая пьеса шутливого характера;
 - б) завершающий раздел в сонатном аллегро, фуге, трехчастной пьесе;
 - в) знак повторения в нотном тексте.
34. Какие виды минора используются в работе над гаммами?
- а) натуральный;
 - б) гармонический;
 - в) мелодический

Задания на упорядочивание ответов

35. Укажите соответствие обозначения динамических оттенков:

- | | |
|------------------|-------|
| 1) громко | a) mf |
| 2) тихо | б) p |
| 3) средне громко | в) f |

36. Укажите соответствие русского перевода итальянским терминам в обозначении музыкальных темпов:

- | | |
|-------------|----------|
| 1) протяжно | a) largo |
| 2) широко | б) lento |
| 3) живо | в) vivo |

37. Укажите соответствие русских и итальянских терминов:

- | | |
|------------------------|-----------------|
| 1) первоначальный темп | a) tempo rubato |
| 2) в темпе | б) a tempo |
| 3) свободный темп | в) tempo primo |

38. Укажите соответствие обозначений темповых изменений:

- | | |
|---------------------|----------------|
| 1) замирая, затухая | a) accelerando |
| 2) замедляя | б) calando |
| 3) ускоряя | в) ritardando |

39. Укажите соответствие музыкальных темпов метрономическим характеристикам:

- | | |
|------------|----------------------------|
| 1) аллегро | a) 160-200 ударов в минуту |
| 2) анданте | б) 128-138 ударов в минуту |
| 3) престо | в) 63-66 ударов в минуту |

40. Укажите соответствие музыкальных темпов метрономическим характеристикам:

- | | |
|-------------|--------------------------|
| 1) ларго | a) 152-168 ударов в мин. |
| 2) виваче | б) 42-46 ударов в мин. |
| 3) модерато | в) 84-92 ударов в мин. |

41. Укажите соответствие названий тональностей:

- | | |
|--------------------|-----------|
| 1) ля мажор | a) d-moll |
| 2) си-бемоль мажор | б) B-dur |
| 3) ре минор | в) A-dur |

42. Что относится к музыкальным способностям?

43. Перечислите виды музыкального слуха.

44. Упражнения для развития ритмического чувства учащихся

45. Перечислите виды фортепианной техники

46. Способы работы над полифоническим произведением

47. Виды полифонии

48. Какие существуют типы педалей на фортепиано?

49. Как правильно использовать прямую и запаздывающую педали?

50. Структура проведения фортепианного урока?

51. Разновидности фортепианных этюдов?

52. Какие инструменты были предшественниками фортепиано?

53. Принцип построения сонатного аллегро?

54. Что такое артикуляция в музыке? Перечислите виды артикуляции

55. что такое аппликатура на фортепиано?

56. Что дает ребенку обучение игре на фортепиано?

57. Начальное обучение. Основное содержание первых уроков с детьми.

58. Музыкальная память. Виды и методы развития.

59. Перечислите трудности и особенности работы с начинающими.

60. Что входит в работу над музыкальным произведением?

КЛЮЧИ (ответы)

1. б
1. г
2. а
3. в
4. б
5. б
6. в
7. а
8. в
9. б
10. б
11. б
12. б
13. б
14. в
15. а, в
16. а
17. б
18. б, в
19. в
20. а
21. в
22. б
23. а
24. а
25. а
26. б
27. б
28. в
29. а
30. а
31. а
32. в
33. а, б, в
34. 1-б, 2-в, 3-а
35. 1-б, 2-а, 3-в
36. 1-в, 2-б, 3-а
37. 1-б, 2-в, 3-а
38. 1-б, 2-в, 3-а
39. 1-б, 2-а, 3-в
40. 1-в, 2-б, 3-а

8.2. ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Методика. Работа педагога.
2. Развитие двигательных способностей пианиста.
3. Эволюция этюдного жанра. Методический анализ (Этюд).
4. Методика как обобщение опыта крупных пианистов-педагогов.
5. Основные средства музыкальной выразительности. Артикуляция.
6. Работа над полифонией. Методический анализ.
7. Музыкальный слух. Методы его развития.
8. Средства музыкальной выразительности. Динамика.
9. Работа над фортепианным концертом. Методический анализ.

10. Принципы прочтения нотного текста.
11. Средства музыкальной выразительности. Агогика.
12. Работа над сонатным Allegro. Методический анализ.
13. Музыкальная память. Виды и методы развития.
14. Педагогические принципы Г. Нейгауза
15. Пьесы малой формы. Методический анализ.
16. Основы интонационного мышления.
17. Работа с начинающими. Внутреннее представление и реальные действия.
18. Произведения И.С. Баха в учебном процессе.
19. Развитие фортепианной техники.
20. Исполнение мелизмов в фортепианных произведениях.
21. Проблемы интерпретации этюдов-картин С. Рахманинова
22. Педализация и аппликатура.
23. Организация самостоятельной работы пианиста.
24. Работа над вариационным циклом. Методический анализ.
25. Рациональная фортепианная техника и виртуозность.
26. Организация фортепианной фактуры.
27. Сонаты Л. Бетховена. Методический анализ.
28. Работа над развитием ритма.
29. Урок и его структура.
30. Фортепианная музыка Г. Шумана. Методический анализ.
31. Работа над музыкальным произведением.
32. Изучение педагогического репертуара.
33. Пьесы виртуозного характера. Методический анализ.
34. Художественная техника пианиста.
35. Планирование учебного процесса в классе специального фортепиано.
36. Произведения Ф. Шопена. Методический анализ.

9. МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ

В процессе обучения для достижения планируемых результатов освоения дисциплины используются следующие методы образовательных технологий:

- методы ИТ – использование Internet-ресурсов для расширения информационного поля и получения информации, в том числе и профессиональной;
- междисциплинарное обучение – обучение с использованием знаний из различных областей (дисциплин) реализуемых в контексте конкретной задачи;
- проблемное обучение – стимулирование студентов к самостоятельному приобретению знаний для решения конкретной поставленной задачи;
- обучение на основе опыта – активизация познавательной деятельности студента посредством ассоциации их собственного опыта с предметом изучения.

Изучение дисциплины «Методика преподавания игры на специальном инструменте» осуществляется студентами в ходе прослушивания лекций, участия в семинарских занятиях, просмотра мастер-классов ведущих пианистов- педагогов, а также посредством самостоятельной работы студентов с рекомендованной литературой.

В рамках лекционного курса материал излагается в соответствии с рабочей программой. При этом преподаватель подробно останавливается на концептуальных темах курса, а также темах, вызывающих у студентов затруднение при изучении. В ходе проведения лекции студенты слушают и конспектируют материал, излагаемый преподавателем, записывая подробно базовые определения и понятия.

В ходе проведения семинарских занятий студенты отвечают на вопросы, вынесенные в план семинарского занятия. Помимо устной работы, проводится защита рефератов по теме семинарского занятия, сопровождающаяся его обсуждением и оцениванием. Кроме того, в ходе семинарского занятия может быть проведен ряд небольших показательных уроков, отвечающих поставленной проблеме, где студенты меняясь друг с другом поочерёдно входят в роль педагога и ученика, предполагающий выявление их уровня знаний по пройденному материалу.

Для активизации учебного процесса используются такие формы работы, как дискуссии, открытые уроки, моделирование методических ситуаций по типу «деловых игр». Дискуссия – одна из ведущих форм учебного процесса, готовящего будущего педагога к творческой деятельности. Её назначение: актуализировать теоретические знания и практический опыт студентов; стимулировать к приобретению новых знаний; обучить ведению дискуссий, этике обмена мнениями. Дискуссия создаёт условия для самореализации личности, раскрепощения мыслительных стереотипов, развивает умение вести полемику, аргументировать свою точку зрения, противопоставлять два суждения, то есть находить противоречия и противоположности. Такая форма организации занятий содействует формированию диалектического мышления, его важнейшей творческой стороны – способности к самостоятельной оценке.

Другими активными формами учебно-методической деятельности студентов, способствующими оптимизации педагогической подготовки, являются открытые уроки, «ролевые и деловые игры». Их назначение: усилить межпредметные связи педагогики, психологии, методики, специальности и педагогической практики; активно воздействовать на формирование коммуникативного комплекса будущего педагога – его способности общаться, понимать друг друга, положительно влиять на ученика; повысить методическую оснащённость студентов на уроках по специальности и педагогической практике; способствовать формированию процессуальной направленности педагогического мышления; расширить возможности студентов для овладения современными методами обучения и воспитания учащихся. Подготовка и проведение открытого урока предусматривают выполнение различных методических поручений (выступление с предварительным сообщением о целенаправленности занятия, составление упражнений и творческих заданий для ученика, участие в обсуждении и т. д.). В то же время открытый урок в курсе методики служит контрольной формой проверки педагогической подготовленности студентов. Отдельным занятиям придаётся тематическая направленность: организация игровых движения; работа над разнохарактерными пьесами; вопросы развития и укрепления

музыкальной памяти; особенности интерпретации конкретных сочинений. «Ролевая игра» – это 15-20 минут открытого урока по заданной теме или отрывку из музыкального произведения. «Деловая игра» проводится по теме «Планирование учебного процесса». Целевая установка: освоение принципов ведения необходимой документации в ДМШ и музыкальном училище. Задачи: составить несколько вариантов индивидуальных планов на основе репертуарных требований программ ДМШ и училища. Представить характеристики «гипотетических» учеников, обладающих разными комплексами музыкальных способностей, уровнями развития, биологическими данными, типом темперамента и т. д.

10. КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

Характеристика знания предмета и ответов	
Критерии оценивания ответа на экзамене	
отлично (5)	Студент глубоко и в полном объеме владеет программным материалом. Грамотно, исчерпывающе и логично его излагает в устной или письменной форме, игровой показ на достаточном профессиональном уровне. При этом знает рекомендованную литературу, проявляет творческий подход в ответах на вопросы и правильно обосновывает принятые решения, хорошо владеет умениями и навыками при выполнении практических задач
хорошо (4)	Студент знает программный материал, грамотно и по сути излагает его в устной или письменной форме, в показе нотного материала, допуская незначительные неточности в утверждениях, трактовках, определениях; игровой показ достаточно убедителен, но не идеален. При этом владеет необходимыми умениями и навыками при выполнении практических задач.
удовлетворительно (3)	Студент знает только основной программный материал, допускает неточности, недостаточно четкие формулировки, непоследовательность в ответах, излагаемых в устной, игровой или письменной форме. При этом недостаточно владеет умениями и навыками при выполнении практических задач. Допускает до 30% ошибок в излагаемых ответах.
неудовлетворительно (2)	Студент не знает значительной части программного материала. При этом допускает принципиальные ошибки в изложении материала, в трактовке и разборе музыкальных произведений, проявляет низкую культуру знаний, не владеет основными умениями и навыками при выполнении практических задач. Студент отказывается от ответов на дополнительные вопросы.
Критерии оценивания тестовых заданий	
отлично (5)	Студент ответил на 85-100% вопросов.
хорошо (4)	Студент ответил на 84-55% вопросов
удовлетворительно (3)	Студент ответил на 54-30% вопросов
неудовлетворительно (2)	Студент ответил на 0-29% вопросов

11. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ, УЧЕБНАЯ И РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная литература:

1. [Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. — Изд. 3-е, доп. — М.: Музыка, 1978. — 281 с.](#)
2. [Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. - Киев: Музична Україна, 1974. -163 с.](#)
3. [Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха. – М.: Музыка, 1993. - 385 с.](#)
4. [Браудо И. Артикуляция. \(О произношении мелодии\) –Л.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 199 с.](#)
5. [Браудо И. Об органной и клавирной музыке. –Л.: Музыка, 1976. – 153 с.](#)
6. [Брянская Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: ООО Издательский дом «Классика XXI», 2005. – 68 с.](#)
7. [Веллан Ж.-К. Правила исполнения музыки в эпоху Барокко. – PARIS: ALPHONSE LEDUC,1986. - 95 с.](#)
8. [Гермер Г. Как должно играть на фортепиано. Факсимильное воспроизведение издания 1889 г. со вступительной статьёй С. Мальцева. -С.-П., 2002. -142 с.](#)
9. [Голубовская Н.И. Искусство педализации. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1973. — 97 с.](#)
10. [Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. Л.: Музыка, 1985. – 143 с.](#)
11. [Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961; 2-е изд. — М.: 2000. -152 с.](#)
12. [Гутерман В.А. Возвращение к творческой жизни. Профессиональные заболевания рук. – Екатеринбург: Гуманитарно-экологический лицей, 1984. - 88с.](#)
13. [Как исполнять Баха. Мастер-класс -М.: Классика XXI, 2007. - 208 с.](#)
14. [Как исполнять Бетховена. Мастер-класс / сост. А. Засимова - М.:Классика XXI,2007.- 236 с.](#)
15. [Как исполнять Гайдна. Мастер-класс. - М.: Издательский дом «Классика XXI», 2009. – 204 с.](#)
16. [Как исполнять Моцарта. Мастер-класс. - М.: Издательский дом «Классика XXI», 2003. -183 с.](#)
17. [Как исполнять Шопена. Мастер класс. М.: Издательский дом «Классика XXI», 2005. - 242 с.](#)
18. [Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - М.: Издательский дом «Классика XXI», 2006. – 144 с.](#)
19. [Кёркпатрик Р. Доменико Скарлатти. – Челябинск: МРІ, 2016. – 542 с.](#)
20. [Коган Г. Работа пианиста. — М.: Гос .Муз. Издательство,1963. -138 с.](#)
21. [Коган Г. У врат мастерства. – М., 1977; переизд. — М.. 2004 – 115 с.](#)
22. [Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. — Л.: Музыка, 1979. — 208 с.](#)
23. [Кремлёв Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. - М.: Советский композитор, 1970. – 273 с.](#)
24. [Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М.: Музыка, 1973. - 159 с.](#)
25. [Либерман К. Работа над фортепианной техникой. – М.: Издательский дом «Классика XXI» — 2003. -148 с.](#)
26. [Мазель В. Музыкант и его руки. – С.Пб.: Композитор, 2001. – 182 с.](#)

27. [Макаров В. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе. Ч. 1 / В. Макаров. — Харьков: ХГИИ, 1997. — 120 с.](#)
28. [Макаров В. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе. Ч. 2 / В. Макаров. — Харьков: ХГИИ, 1997. — 120 с.](#)
29. [Маккиннот Л. Игра наизусть. — Л.: Музыка, 1967. — 143 с.](#)
30. [Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. - М.: Музыка, 1966 - 219 с.](#)
31. [Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Н. К. Метнер ; сост. М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомский. — Изд. 2-е. — М.: Музыка, 1979. — 71 с. — Вопросы истории, теории, методики.](#)
32. [Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. — 5-е изд. — М.: Музыка, 1987. — 240 с.](#)
33. [Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. - С.Пб., 1997. - 48 с.](#)
34. [Савшинский С. Пианист и его работа. - Л, 1961, 2-е изд. — М.: Классика-XXI, 2002. — \(244 с.\) -229 с.](#)
35. [Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. вузов / под общей ред. А. Г. Каузовой. — М.: ВЛАДОС, 2001. — 368 с.](#)
36. [Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — Изд. 2-е, доп. — М.: Музыка, 1969. — 596 с.: нот, ил.](#)
37. [Фейнберг С. Мастерство пианиста. - М.: Музыка, 1969. - 607 с.](#)
38. [Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. — М.: Просвещение, 1984. — 176 с.](#)
39. [Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. — М.: Классика-XXI, 2002. — 176 с.](#)
40. [Щапов А. П. Фортепианная педагогика. — М.: Сов. Россия, 1960. — 169 с.](#)

Дополнительная литература:

41. [Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. — М.: МузГиз, 1963. — 40 с.](#)
42. [Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки Баха. Бетховена. Дебюсси. Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича М —Л., 1965.](#)

43. [Арнокур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки.-99 с.](#)
44. [Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Приложение: Баренбойм Л. Как исполнять Моцарта? М.: Музыка, 1972. — 377 с.](#)
45. [Базунов А.С. Иоган Себастьян Бах. Его жизнь и музыкальная деятельность \(Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф.Павленкова\). - FB2: «Deniska», 14.12.2008, version 1.0.— 60 с.](#)
46. [Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — Л.: Музыка, 1969. — 285 с.](#)
47. [Баттерворт Нейл. Гайдн. - Урал LTD, 1999. - 30 с.](#)
48. [Батыршина Г.И. Технический репертуар \(гаммы, 11 положений\). Музыкальные термины и понятия. — Казань: ГОУ ВПО «Татарский государственный гуманитарно-педагогический университет»,2009. — 86 с.](#)
49. [Бах И.С. Инвенции. Редакция Бузони Ф. Вступ. Статья, комментарии Н. Копчевского. - М.: Музыка, 1991. — 94 с. Бах Ф.Э. Избранные сочинения для фортепиано под редакцией и со вступительной статьёй А. Юровского. — М.-Л.: Гос. Муз. Издательство, 1947. — 186 с.](#)
50. [Бах К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры.- СПб.: EARLYMUSIC, 2005. — 169 с.](#)

51. [Бах К. Ф. Э. Избранные сочинения для фортепиано / под ред. А. Юровского. — М. : Музгиз, 1947. — 186 с. Система орнаментики Ф.Э. Баха. Основные формы украшений по описаниям Ф.Э. Баха.](#)
52. [Берченко Р.Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Издательский дом «Классика XXI», 2005. – 372 с.](#)
53. [Благой Д. Этюды Скрябина. М.:МузГИз, 1963.- 62 с.](#)
54. [Бирмак А. О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973.- 140 с.](#)
55. [Бородин А.П. Воспоминания о Ф.Листе.- М.: Музгиз, 1953. -61 с.](#)
56. [Браудо Е. Иоганн Себастьян Бах. Опыт характеристики.- Петербург: Светозар,1922. – 44 с.](#)
57. [Брянцева В. Жан-Филипп Рамо и французский музыкальный театр. – М.:Музыка, 1981. – 306 с.](#)
58. [Буасье А. Уроки Листа. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. — 75 с. — Академия Шифр: 85.313\(3\)](#)
59. [Будрин Б. Вариационные циклы в творчестве Д.Шостаковича./ Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1. - М.: Музыка, -317с.;с.181-230.](#)
60. [Бэлза И. А.Н. Скрябин. – М.: Музыка,1983. – 176 с.](#)
61. [Васильев П. Фортепианные сонаты Метнера. – М.: МузГИз, 1962. – 44 с.](#)
62. [Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня 19 века. «Строгая лирика» Брамса.. — М.: Музыка, 196629 с. — 29 с](#)
63. [Вивиченко А. Педагогический и исполнительский опыт анализа музыкального языка М. Равеля на примере фортепианных концертов. – 3 с.](#)
64. [Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1- М.: Музыка, 1967. -317с.](#)
65. [Вязкова Е. Искусство фуги И. С. Баха: исследование. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. — 482 с.](#)
66. [Гайдамович Т. А. Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации. – М.: Музыка, 2005. – 280 с.](#)
67. [Гайдамович Т. Виолончельные сонаты Бетховена. Методический советы исполнителям. –М.: Музыка, 1981. – 71 с.](#)
68. [Гайдамович Т. А. Фортепианные трио Моцарта: комментарии, советы исполнителям / Т. А. Гайдамович. — М.: Музыка, 1987. — 72 с. : нот. — Вопросы истории, теории, методики.](#)
69. [Гольденвейзер А. Статьи, материалы, воспоминания. - М.: Гос. центральный музей муз. культуры им. М.И. Глинки, 1969. -481 с.](#)
70. [Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. — М.: Сов.композитор, 1973. — 285 с.](#)
71. [Дельсон В. Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: МузГИз,1961. – 47 с.](#)
72. [Дельсон В. Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича / В. Дельсон. — М.: Советский композитор, 1971. — 245 с.](#)
73. [Документы жизни и деятельности Иоганна Себастьяна Баха./ Сборник из материалов Баховских документов Лейпцигского архива 1975г . Составитель Ханс-Йоахим Шульце. - М.:Музыка, 1980. – 273 с.](#)
74. [Должанский А. 24 прелюдии и фуги Шостаковича. – Л.: Советский композитор, 1970. - 130 с.](#)
75. [Должанский А. Камерные инструментальные произведения Д. Шостаковича / общ. ред. М. Сабининой. — М. : Музыка, 1965. — 56 с. — Библиотека слушателя концертов.](#)
76. [Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. – М.: Издательский Дом «Композитор»,2006. - 560 с.](#)
77. [Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. –М.: Советский композитор, 1973. – 91 с.](#)

78. Жариков Е. Психологические средства стрессоустойчивости. М., 1990
79. [Захваткин А. Н. Клавирная школа Ф. Э. Баха в исторической перспективе. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория имени М. Глинки, на правах рукописи. Кандидатская диссертация, 2007. – 307 с.](#)
80. [Зетель И.З. Н.К. Метнер – пианист. Творчество. Исполнительство. Педагогика. – М. Музыка, 1981. – 199 с.](#)
81. [Задерацкий В. Полифония как принцип развития в сонатной форме Шостаковича и Хиндемита. / Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1.- М.: Музыка, -317с.; с.231-277](#)
82. [Иоганн Себастьян Бах и его значение в музыке. Составитель Халютин С.Л. – Минск: типо-литография Соломонова Б.И., 1894. - 44с.](#)
83. [Кабалевский Д.Б. Про трёх китов и многое другое. –Пермь: Пермское книжное издательство,1975. – 116 с.](#)
84. [Камаева Т. Чтение с листа на уроках фортепиано. Игровой курс. - М.: Издательский дом «Классика XXI»,2007– 99 с.](#)
85. [Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія. – Киев: НМАУ ім. П.І. Чайковського ,2013. – 665 с.](#)
86. [Кирнарская Д. Музыкальные способности. - М.: Таланты XXI, 2004 век. - 496 с.](#)
87. [Кирюшин В.В. Интонационно-слуховые упражнения для развития абсолютного слуха, мышления и памяти. - 62 с.](#)
88. [Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти./ Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1. - М.: Музыка, 1967. -317с.; с.3-61.](#)
89. [Коврикова Е. Литвинова Э. «Детская музыка» Сергея Прокофьева. Вопросы изучения и исполнения. – Казань: ТГГПУ, 2009. - 20 с.](#)
90. [Копчевский Н. А. Клавирная музыка: вопросы исполнения. — М.: Музыка, 1986. — 94 с.: нот. — Вопросы истории, теории, методики.](#)
91. [Королева Н. В. Инвенции И. С. Баха: метод. пособ. для препод. ДМШ. — Осташков : \[б. и.\]. — 21 с.](#)
92. Корто А. О фортепианном искусстве М., 1965; 2-е изд — М., 2005
93. [Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Редакция и комментарии Я. Мильштейна. – М.: Музыка, 1966. – 112 с.](#)
94. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб., 2000.
95. Кочарова Г.В. «Прикасаюсь к Баху...»: Хроматическая фантазия И.С. Баха в свете тенденций эпохи барокко. -17 с.
96. Кременштейн Б. Педагогика Г. Г. Нейгауза. М.. 1984.
97. Кременштейн Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. — М.: Музыка, 1966. — 118 с.: нот. — В помощь педагогу-музыканту.
98. [Куницкая Р. И. Французские композиторы XX века. –М.: Советский композитор, 1990. – 213 с.](#)
99. [Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха.- М.: МУЗГИЗ, 1931. – 301 с.](#)
100. [Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков. – М.: МГК им. П. Чайковского,1998. – 345 с.](#)
101. [Лаврентьева И. Поздние сонаты Бетховена. / Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1. - М.: Музыка, 1967. -317с.; с. 62-120](#)
102. [Либерман Е.- Фортепианные сонаты Бетховена Вып. 1-4. М.: Музыка, 2006. - 351 с.](#)

103. [Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988. — 236 с.](#)
104. [Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, Ч.1: Симфонизм. — М.: Музгиз, 1948. — 233 с.](#)
105. [Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи, Ч.2: Вокальные формы и проблема большой композиции. — М.: Музыка, 1980. — 285 с.](#)
106. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1982. - 143 с
107. [Лист Ф. Технические упражнения. — AN ALFRED MASTERWORK EDITION. — 224 с.](#)
108. [Лист Ф. Ф.Шопен. —М.: Музгиз, 1956. - 127 с.](#)
109. [Лонг Маргарита. Фортепиано. Школа упражнений. Вступ. Статья и общая редакция Хентовой. — Л.: Гос. Муз. Издательство, 1963. — 142 с.](#)
110. [Лопатина А. Скребкова М. Волшебный мир музыки. - М.: Амрита-Русь, 2009. — 304 с.](#)
111. [Мазель Л. А. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. -М.: Музыка, 1967. - 527 с.](#)
112. [Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. М.: Советский композитор, 1978. — 311 с.](#)
113. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1972; 2-е изд. — М., 2001.
114. Матвеева Р. Психофизиологическое развитие детей раннего возраста как предпосылка музыкального воспитания. - 6 с.
115. [Медушевский В. Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. / Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1.- М.: Музыка, 1967. -317с.; с. 151-180.](#)
116. Меркулов А. Каденция солиста в XVII1 — начале XIX века // Старинная музыка, 2002, № 2-4.
117. [Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана: вопросы целостности композиции и интерпретации / А. Меркулов. — М.: Музыка, 1991. — 95 с.: нот. — Б-ка музыканта-педагога.](#)
118. [Мессиян О. Техника моего музыкального языка. — М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1995. — 127 с.](#)
119. [Метнер Н. Муза и Мода \(Защита основ музыкального искусства\). — Париж: УМКА PRESS, 1935. — 88 с.](#)
120. [Милка А. Искусство фуги И.С. Баха. К реконструкции и интерпретации. - С.Пб.: Композитор, 2009. — 454 с.](#)
121. [Мильштейн Я. Ф.Лист. Т.1. —М.: Музгиз, 1956. — 601 с.](#)
122. [Мильштейн Я. Ф.Лист. Т.2. —М.: Музгиз, 1970. — 597 с.](#)
123. [Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. - М.: Гос. Муз. Издательство, 1961. — 69 с.](#)
124. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967.
125. [Мильштейн Я. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. - М.: Музыка, 1967. — 393 с.](#)
126. [Михеева Л. Исламей М. Балакирева. — М.: Гос. Муз. Издательство,1961. — 21 с.](#)
127. [Мосин И. Э. Творческая работа в концертмейстерском классе. Учебно-методическое пособие. — С.Пб.: Издательство «Лань», «Планета музыки», 2017. — 112 с.](#)
128. [Москаленко Л.А. Методика изучения фортепианной кантилены \(лекция по курсу Методика обучения игре на фортепиано\). — Новосибирск, 1999. — 40 с.](#)
129. [Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки: монография. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.](#)

130. [Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1982. — 320 с.](#)
131. [Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — Учебное пособие для ВУЗов.](#)
132. Николаев В.А. Шопен-педагог. — М.: Музыка, 1980. — 93 с. : нот. — Вопросы истории, теории, методики. — Муз. отд. Шифр: 85.313(3)
133. [Овсянкина Г.П. Музыкальная психология. - М.: Издательство «Союз художников», 2007. - 240 с.](#)
134. [Онеггер А. О музыкальном искусстве. - Л.: Музыка, 1979. - 126 с.](#)
135. [Орлов Г. Советский фортепианный концерт. -Л.: МУЗГИЗ, 1954. - 212 с.](#)
136. [Оськина С.Е., Парнес Д.Г. Музыкальный слух. Теория и методика развития и совершенствования. -М.: АСТ, 2005. - 80 с.](#)
137. [Перельман Н. В классе рояля. - Л.: Музыка, 1981. - 50 с.](#)
138. [Петрушин В. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. - М.:Академический Проект; Трикста, 2008. - 374 с.](#)
139. [Пінчук О. Г. Canto sospeso / Перервана пісня: Книга про В. В. Топіліна: монографія. — Х.: Естет Прінт, 2018. — 456 с.](#)
140. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.: нот. — Муз. отд. Шифр: 85.315.42
141. [Полякова Л. Времена года Чайковского. - М.: Музгиз, 1960. - 28 с.](#)
142. [Полякова Л. Картинки с выставки М. Мусоргского. - Л.: Музгиз, 1951. - 29 с.](#)
143. Понизовкин Ю. Об аппликатурных принципах С.В Рахманинова // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 2. М., 1961
144. Понизовкин Ю. В.Рахманинов-пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. В. Понизовкин. — М. : Музыка, 1965. — 93 с
145. [Программные требования и примерный репертуар для учащихся ДШИ \(фортепиано\). - 86 с.](#)
146. [Протопопов В. Принципы музыкальной формы И. С. Баха : очерки / В. Протопопов. — М.: Музыка, 1981. — 355 с.](#)
147. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. Под редакцией Г. М. Цыпина М, 2003
148. [Ройтерштейн М. О единстве сонатно-циклической формы у Чайковского ./ Вопросы музыкальной формы. Выпуск 1.- М.: Музыка, 1967. -317с.; с. 121-150.](#)
149. Русская книга о Бахе: сб. статей / сост. Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов. — М.: Музыка, 1985. — 365 с.
150. [Смирнов М.А. О чтении нот с листа, В. В. Подольская. Развитие навыков аккомпанемента с листа. - 18 с.](#)
151. [Смирнова М. В. Артур Шнабель / М. Смирнова. — Л. : Музыка, 1979. — 96 с.](#)
152. Смирнова М. Фортепианные циклы Р Шумана, П Чайковского, К. Дебюсси, С. Прокофьева о детях и для детей // Смирнова М. Сопоставляя интерпретации Размышления педагога-пианиста над страницами классической музыки СПб., 2003.
153. [Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. - М.: «Классика XXI», 2000. - 392 с.](#)
154. [Сорокер Я.Л. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. -М.: Гос. Муз. Издательство, 1963. -160 с.](#)
155. [Способин И.В. Музыкальная форма. - М.: Музыка, 1984. - 401 с.](#)
156. [Сыров В. Гармония Бетховена на фоне венского классицизма. Лекции по истории гармонии. - Нижний Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 2003. - 55 с.](#)
157. [Таузиг К. Ежедневные упражнения \(3 тетради\). -BOSTON: BOSTON MUSIC CO.- 76 с.](#)

158. **Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей.** — М.: Наука, 2003. — 379 с. — Памятники психологической мысли. — 5-02-006277-4. Академия Шифр: 88.4
159. [Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. - Л., 1978; 2-е изд. — СПб., 1999.- 69 с.](#)
160. [Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. Методическое пособие. – М.: Советский композитор, 1989. – 144 с.](#)
161. Фадини Э. Предисловие к изд-ю 1985 г 150 сонат Д Скарлатти в 3-х выпусках. – М.: Музыка, 1985. - 8 с.
162. [Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. – Л.: Музыка, 1983. -237 с.](#)
163. [Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена. /фрагменты/Музыкальные наблюдения. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1977. - 228 с.](#)
164. Фортепианные ансамбли - примерный репертуар для ВУЗов. – М.: Мин.культ. СССР, ГМПИ им. Гнесиных, 1988. - 21 с.
165. [Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. Сборник статей. - С.-Пб.: Издательство политехнического университета, 2016.- 264 с.](#)
166. [Фролова С. Фортепианные сонаты П.И. Чайковского. –М.: Музгиз, 1955. – 40 с.](#)
167. [Хаммершлаг Янош. Если бы Бах вёл дневник. – 101 с.](#)
168. [Ю. Холопов. Концертная форма у И. С. БАХА. – 31 с.](#)
169. [Хохлов Ю. Фортепьянные концерты Ф. Листа. – М.: Гос. Муз. Издательство, 1960. - 88 с.](#)
170. Хронограф жизни и творчества Иоганна Себастьяна Баха. Составление, вступительная статья и комментарии Т.Шабалиной. – СПб.: Северный Олень, 1997. – 76 с.
171. [Цуккерман В. Соната СИ МИНОР Ф. Листа. –М.: Музыка, 1984. - 113 с.](#)
172. [Чтение с листа. Пособие для юного пианиста. – С.Пб.: Композитор,2007. – 114 с.](#)
173. [Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. – М.: Музыка,1975. -253 с.](#)
174. Шабалина Т.В. Рукописи И.С. Баха: ключи к тайнам творчества. – СПб.: Logos, 1999. -440 с.
175. [Шёнберг А. Отношение к тексту. – 9 с.](#)
176. [Шендерович В концертмейстерском классе. - М.: Музыка, 1996.- Работа над произведением. – с.91-113.](#)
177. [Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. 2-е изд. - М.: Музыка,1987. – 58 с.](#)
178. [Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - Л.: Музыка, 1985. -36 с.](#)
179. [Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. – М.: Музыка, 1970. - 623 с.](#)
180. [Шнитке А.Г. Беседы, выступления, статьи. - М.: РИК «Культура», 1994. – 322 с.](#)
181. [Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. – 4 с.](#)
182. [Эррио Э. Жизнь Бетховена. – М.: Музыка, 1968. -356 с.](#)
183. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слёз, или я - детский педагог / Т. Юдовина-Гальперина. — СПб : Союз художников, 2002. — 112 с.
184. [Южак К. Фортепианные сонаты А. К. Глазунова. - М.: Музгиз, 1962. - 41 с.](#)
185. [Яворский Б. Л., Носина В. Б. Сюиты Баха для клавира. О символике "Французских сюит" И. С. Баха / Яворский Б. Л. — М. : Классика-XXI, 2018. — 156 с.](#)

Интернет-источники:

Мастер классы:

1. [Sergei Dreznin Master-class: Brahms, op. 116](#)
2. [Sergei Dreznin. Master-class: Liszt Concerto No.1](#)
3. [Master-class: Liszt "Funerailles"](#)
4. [Murray Perahia Master Class at Peabody Conservatory: Klavierstücke Op.76, Brahms](#)
5. [BBC. Barenboim on Beethoven - Masterclass on the Sonatas](#)
6. [Master Class con Lang Lang en Bogotá](#)
7. [Lang Lang's Master Class](#)
8. [Lang Lang Masterclass at the Royal College of Music: Balakirev's Islamey \(Oriental Fantasy\) op 18](#)
9. [В. Пясецкий Первые уроки с МАШЕЙ](#)
10. [В. Пясецкий "Вторые" 100 дней](#)
11. [Даниил ХАРИТОНОВ И.С. БАХ ХТК-1 b-moll- Пясецкий](#)
12. [В. Пясецкий Лист - Концерт N1 с Д.Харитоновым](#)
13. [В. Пясецкий Ф.Шуберт Три пьесы op.946 с Майбородой](#)
14. [В. Пясецкий И.С. Бах Французская сюита, Д. Скарлатти 4 Сонаты, Шуман Арабески, Рахманинов Прелюдия до минор](#)
15. [В. Пясецкий ПРОКОФЬЕВ соната №7 ч.2-3](#)
16. [Валерий Пясецкий Бах ХТК-I H-dur, Черни op.740 №5, Бетховен соната №9 чч.2-3](#)
17. [Валерий Пясецкий И.С.Бах ХТК-II gis-moll, Бетховен-соната №23 ч.1](#)
18. [Валерий Пясецкий Летняя школа ЦМШ-2016, часть VII. Шопен Полонез №1 соль диэз минор](#)
19. [Мастер-класс В.В. Пясецкого \(фортепиано\). Часть I. И.С. Бах. Прелюдия и fuga Фа мажор \(ХТК, II том\) С.В. Рахманинов. Прелюдия op.32 си минор](#)
20. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Прокофьев Соната №6](#)
21. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Сергей Прокофьев - Соната N 3](#)
22. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Ференц Лист Соната-фантазия "По прочтении Данте"](#)
23. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Глинка - Вариации на тему романса Алябьева "Соловей" Скрябин этюд до диэз минор, op 42](#)
24. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Рахманинов прелюдия соль минор](#)
25. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Фридерик Шопен концерт N1 ч.1](#)
26. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Шуман соната N1, ч.1 фа диэз минор, Шопен этюд 8 op.10](#)
27. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Шуман Allegro op.8 с Наседкиным](#)
28. [Лев Николаевич НАУМОВ Мастер-класс Шопен Скерцо №1 си минор](#)
29. [Фридерик Шопен 4 баллада фа минор Наумов](#)
30. [Д. Башкиров Шуман Симфонические этюды Динара Наджафова Мастер-класс в концертном зале ЦМШ на бульваре генерала Карбышева 2004 год](#)
31. [Д. Башкиров Master Class by Dmitri Bashkirov and Nadya Kisseleva - Chopin, Fantazie f-moll](#)
32. [Дмитрий Башкиров мастер класс в МГК.имП.И.Чайковского Лист Испанская рапсодия](#)

33. [Мастер-класс «Технические советы и правила по классу фортепиано»
Мастер-класс в рамках XVI Международного фестиваля-конкурса "Праздник детства"
Время проведения: 21.11.2013 Место проведения: г. Санкт-Петербург, Россия.
Яна Махарачкова, Чехия, проф Пражской консерватории](#)
34. [Мастер - класс, фортепиано, профессор Д. Хекстер \(Германия\)
"Романтизм: истоки и горизонты" - Международный форум искусств \(Москва\). Мастер-
класс, фортепиано, профессор Даниэль Хёкстер \(Германия\) перевод с немецкого - пианист
Яков Кацнельсон \(Москва\).](#)
35. [Heinrich Neuhaus - Генрих Нейгауз - MASTER HEINRICH - documentary film](#)
36. [Уроки Г.Г.НЕЙГАУЗА. 1962г.. HEINRICH NEUHAUS. Russian piano school
Ф.Шопен. Баллада f-moll](#)
37. [Lesson of Professor Heinrich Neuhaus: Chopin Ballade F-moll \(with English
subtitles\)](#)
38. [Мастер класс Екатерины Мечетиной Бах ХТК2, Прелюдия и fuga Es-dur, Лист
Этюд Des-dur](#)
39. [Мастер класс Екатерины Мечетиной2 Бетховен Соната №3 1ч., Рахманинов
Этюд-картина №1, ор.39](#)
40. [Мастер класс Екатерины Мечетиной3 Бетховен Соната№11, Лист Этюд№6 по
Паганини](#)
41. ["Уроки мастерства" на канале Культура к юбилею С.Л. Доренского,2011г.](#)
42. [Мастер-класс засл. артиста Украины Ю.Н.Кота](#)
43. [Мастер-класс: профессор Юрий Кот, Мария-Луиза Плешакова](#)
44. [Радио-мастер-класс от Юрия Кота - Классика - сезон 4 эпизод 4 - 13.05.2016](#)
45. ["На занятиях у А.Д.Артоболевской" К 100-летию со дня рождения](#)
46. [Открытый урок А.Ф. Арзамановой](#)
47. [Андрас Шифф, мастер-класс/ANDRAS SCHIFF masterclass W A Mozart,
Fantasie d moll](#)
48. [Part 2/Мастер класс Андраша Шиффа С.Редькин/Masterclass A.Schiff
Бетховен Соната №30.](#)
49. [Sir András Schiff Masterclass at the Royal College of Music
Бетховен Соната №14;
Бетховен Соната №18. Время 1.01
Бетховен Соната №23 Время 2.10](#)
50. [Part 2/Мастер класс Андраша Шиффа С.Редькин/Masterclass A.Schiff](#)
51. [Masterclass with András Schiff \(Yehuda Inbar, piano\) Бах ХТК си минор](#)
52. [Мастер-класс Раффи Испировича Хараджяна Моцарт Соната B-dur](#)
53. [Онлайн-трансляция мастер-класса Миры Марченко
Бах Французская сюита соль минор 00-1.03 Черни этюд №25 ор.299 1.03](#)

ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАНО. КУРС ЛЕКЦИЙ.

1. [От клавесина к пиано форте Куперен, Рамо, Моцарт](#)
Цикл лекций о фортепианной музыке
Ведущая лекции-концерта - Ольга Скорбященская
2. [Французские рояли. Шопен. Лист. Алькан. Форте](#)
3. [Французские рояли и педальеры. Дебюсси, Равель, Де Фалья. Часть 1](#)
4. [Французские рояли и педальеры. Дебюсси, Равель, Де Фалья. Часть 2](#)
5. [Каталог венского фортепиано. Моцарт, Шуберт, Берг](#)
6. [Русские Фортепиано. Рахманинов, Прокофьев, Стравинский](#)
7. [Русские Фортепиано. Рахманинов, Прокофьев, Стравинский | Часть 1.2](#)
8. [Русские Фортепиано. Рахманинов, Прокофьев, Стравинский | Часть 2.1](#)

О ТВОРЧЕСТВЕ И.С.БАХА.

1. [Евангельские истоки клавирной музыки Баха. 1-я часть.](#)
Лекция доцента Московской Консерватории Ивана Глебовича Соколова. Музыкальная школа г. Рузы 9 февраля 2013 года.
2. [Евангельские истоки клавирной музыки Баха. 2-я часть.](#)
Лекция доцента Московской Консерватории Ивана Глебовича Соколова. Музыкальная школа г. Рузы 9 февраля 2013 года.
3. [К. И. Южак О поэтике фуги И. С. Баха](#)
Вторые Баховские чтения в г. Харькове (12-14 декабря 2007 г.)
Кирина Иосифовна Южак - доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Карелии, профессор кафедры теории и истории полифонии Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
4. [И. С. Бах. Двухголосные инвенции. Методическое пособие](#)
Информация с конверта пластинки: "Из репертуара детских музыкальных школ. И. С. Бах. Двухголосные инвенции. Методическое пособие". Авторы: А. Горбунова, А. Орентлихерман, А. Розенберг, М. Шарикова. Консультанты: Т. Николаева, М. Воскресенский.
5. [Михаил Аркадьев. Ночной. Бах. Хорошо темперированный клавир, первый том](#)
Музыканты на острове Канта. Ремесло экстаза. Всемирный день философии на острове Канта. Заслуженный артист России Михаил Аркадьев (фортепиано)
6. [Иван Соколов. "Хорошо Темперированный Клавир И.С.Баха как модель вселенной".14.01.2017](#)
Иван Глебович Соколов — российский композитор и пианист. Закончил Гнесинское музыкальное училище, Московскую консерваторию (1983, профессора — Лев Наумов и Николай Сидельников). Член Ассоциации современной музыки, Союза композиторов России. Участник московских фестивалей «Альтернатива».
7. [Партитуры не горят. И.С.Бах. Хорошо темперированный клавир](#)

8. ИОАГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ - КОМПОЗИТОР И БОГОСЛОВ

Оркестр "Московская камерата", солист Василий Ладюк. Автор, ведущий и дирижёр -
Митрополит Иларион (Алфеев)