

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка»

Факультет эстетического образования

Кафедра музыкально-педагогического образования

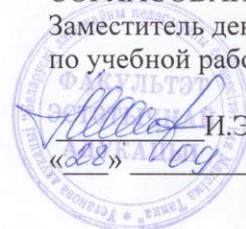
Рег. № УМ 30-2/73-2023
« 13 » 10.2023

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой
музыкально-педагогического
образования

Сернова Т.В. Сернова
« 28 » 09 2023 г.

СОГЛАСОВАНО
Заместитель деканата
по учебной работе

И.Э. Тишкевич И.Э. Тишкевич
« 28 » 10 2023 г.



ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ (аккомпанемент, методика)

для специальности

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография
(для студентов Лоянского педагогического университета)

Составитель: доцент кафедры музыкально-педагогического образования
Чернявская И.Ф.

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета БГПУ « 05 » 10 2023 г. протокол № 1

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
1.1 Пособие для высших учебных заведений «Теория и методика обучения игре на фортепиано».....	7
1.2 Учебное пособие «Инструментально-исполнительская деятельность учителя музыки».....	7
1.3 Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства.....	7
1.4 Теория и практика обучения игре на аккордеоне.....	7
1.5 Профессиональное самоопределение личности педагога-музыканта.....	7
1.6 Преодоление кризисных состояний у студентов-музыкантов в процессе обучения игре на музыкальном инструменте.....	7
1.7 Практикоориентированные аспекты проблемы мотивации студентов-музыкантов педвуза.....	7
1.8 Творческий характер музыкально-образовательной среды в процессе изучения дисциплин музыкально-исполнительского цикла.....	7
1.9 Диагностика и развитие инструментально-исполнительских способностей у учащихся в классе аккордеона.....	7
1.10 Работа студента в фортепианном классе.....	7
1.11 Ситуации успеха в процессе изучения дисциплин музыкально-исполнительского цикла.....	65
1.12 Актуализация внутренних ресурсов личности в процессе обучения игре на фортепиано.....	65
1.13 Дидактические основы современного урока фортепиано.....	65
1.14 Методические аспекты изучения клавирной музыки в классе основного инструмента.....	65
1.15 Стилистические особенности исполнения романтических произведений... ..	67
1.16 Повышение эмоциональной устойчивости студентов-музыкантов в процессе подготовки к концертному выступлению.....	67
1.17 Статьи авторитетных ученых о роли искусства в воспитании и обучении.....	67
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	68
2.1 Система практических заданий для самостоятельной работы по дисциплине «Концертмейстерский класс» (класс баяна, аккордеона).....	68
2.2 Обучающие материалы для овладения игры на музыкальном инструменте.....	68
2.3 Мастер классы выдающихся педагогов-музыкантов.....	68

[К оглавлению ЭУМК](#)

2.4 Музыкально-дидактическое наполнение самостоятельной работы студентов с позиций средового подхода	68
2.5 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов	68
2.6 Творческие задания.....	70
2.7 Видеофрагменты концертных выступлений мастеров исполнительского искусства, имеющие высокую дидактическую значимость	70
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	70
3.1 Качественные критерии для самоконтроля и самооценки учебных достижений студента	70
3.2 Критерии оценивания результатов учебной деятельности студента (итоговая форма контроля – экзамен).....	71
3.3 Критерии оценивания исполнения студентом музыкального произведения для текущего и промежуточного видов контроля (контрольный урок, зачёт).....	72
3.4 Зачетно-экзаменационные требования по учебной дисциплине «Музыкальный инструмент»	74
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	75
4.1 Учебный план	76
4.2 Учебная программа	78
4.3 Глоссарий	78
4.4 Законодательные и нормативные акты	82
4.5 Интернет-источники	83
4.6 Образовательные программы ТВ и фильмы, имеющие высокий обучающий потенциал.....	84
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	85

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Обучение игре на музыкальном инструменте и собственно музыкально-исполнительская деятельность является ключевой составляющей процесса обучения педагога-музыканта. Профессиональная работа преподавателя имеет комплексный характер. В соответствии с этим подготовка специалистов осуществляется в русле интегрированной учебной дисциплины и включает следующие разделы: основной инструмент, дополнительный инструмент, концертмейстерский класс. Качество владения основным и дополнительным музыкальными инструментами и уровень концертмейстерской подготовки во многом определяют профессиональное мастерство и квалификацию будущего педагога-музыканта.

Цели и функции ЭУМК

Цель электронного учебно-методического комплекса по дисциплине «Музыкальный инструмент» – управление и самоуправление учебной деятельностью студентов по развитию профессионально-значимых компетенций студентов в процессе освоения учебной дисциплины; предоставление студентам в общедоступном виде на электронных носителях материалов, обеспечивающих ориентацию в особенностях данной дисциплины, понимание основных аспектов самостоятельной работы по ее изучению и успешное освоение содержания дисциплины; а также теоретическая и методическая помощь студентам в овладении профессионально-значимыми компетенциями.

Функции ЭУМК:

- раскрыть требования к содержанию изучаемой дисциплины, к образовательным результатам и средствам их достижения;
- обеспечить преемственность в преподавании учебных дисциплин;
- систематизировать материалы различной направленности и содержания для изучения разделов дисциплины «Музыкальный инструмент» (основной инструмент, дополнительный инструмент, концертмейстерский класс);
- обеспечить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения дисциплины;
- дать материалы и методические рекомендации для управления и самоуправления самостоятельной работой студентов;
- дать критерии для самоконтроля и оценивания учебных достижений;
- упростить поиск основной и дополнительной литературы по разделам дисциплины, а также материалов для подготовки студентов к самостоятельной работе, зачетам и экзаменам по разделам дисциплины.

Особенности структурирования и подачи учебного материала

Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «Музыкальный инструмент» содержит:

1. Теоретический раздел:
 - Учебные пособия;
 - Научно-теоретические и практикоориентированные разработки;
 - Статьи авторитетных ученых о роли искусства в воспитании и обучении.

2. Практический раздел:
 - Система практических заданий для самостоятельной работы;
 - Обучающие материалы для овладения игры на музыкальном инструменте;
 - Мастер классы выдающихся педагогов-музыкантов;
 - Музыкально-дидактическое наполнение самостоятельной работы студентов
 - Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов;
 - Творческие задания для самостоятельной работы студентов над музыкально-исполнительской программой;
 - Видеофрагменты концертных выступлений мастеров исполнительского искусства, имеющие высокую дидактическую значимость.

3. Раздел контроля знаний:
 - Качественные критерии самоконтроля и самооценки учебных достижений студента (подготовки программы к выступлению);
 - Критерии оценивания результатов учебной деятельности студента (итоговая форма контроля - экзамен);
 - Критерии оценивания исполнения студентом музыкального произведения для текущего и промежуточного видов контроля (контрольный урок, зачёт);
 - Зачетно-экзаменационные требования по учебной дисциплине «Музыкальный инструмент».

4. Вспомогательный раздел:
 - Учебный план;
 - Учебная программа;
 - Глоссарий;
 - Законодательные и нормативные акты;
 - Образовательные программы ТВ и фильмы, имеющие высокий обучающий потенциал;

- [Интернет-источники, где можно найти ноты выбранных для изучения музыкальных произведений и необходимую методико-музыковедческую информацию.](#)

[СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ](#)

ЭУМК по дисциплине «Музыкальный инструмент» опирается на современные достижения науки и образовательной практики, в том числе на современные психологические технологии. В содержании «Теоретического раздела» и «Практического раздела» представлены авторские методики работы над музыкальным произведением и оптимизации процесса преподавания дисциплины, необходимые для успешной педагогической деятельности учителя в школе, а также система творческих заданий, направленных на освоение студентами различных профессионально-значимых компетенций и др.

Организация работы с ЭУМК

Необходимо обращаться к различным блокам ЭУМК и находить соответствующий раздел, согласно учебному плану прохождения определенной темы дисциплины.

С целью развития креативности и зрелости мышления предлагаемая система творческих заданий предполагает вариативность и творчество их исполнения. Для обеспечения связи образовательных результатов, методов их достижения и форм промежуточного и итогового видов контроля, следует обратить внимание на материалы, относящиеся к критериям самоконтроля и оценивания исполнения программы при организации самостоятельной работы. Включение их в содержание ЭУМК вызвано необходимостью активизировать студентов к формированию навыков самоконтроля и усвоению параметров оценивания профессионально-значимых компетенций.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

- 1.1 Пособие для высших учебных заведений «Теория и методика обучения игре на фортепиано»
- 1.2 Учебное пособие «Инструментально-исполнительская деятельность учителя музыки»
- 1.3 Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства
- 1.4 Теория и практика обучения игре на аккордеоне
- 1.5 Профессиональное самоопределение личности педагога-музыканта
- 1.6 Преодоление кризисных состояний у студентов-музыкантов в процессе обучения игре на музыкальном инструменте
- 1.7 Практикоориентированные аспекты проблемы мотивации студентов-музыкантов педвуза
- 1.8 Творческий характер музыкально-образовательной среды в процессе изучения дисциплин музыкально-исполнительского цикла
- 1.9 Диагностика и развитие инструментально-исполнительских способностей у учащихся в классе аккордеона
- 1.10 Работа студента в фортепианном классе

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования

«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

РАБОТА СТУДЕНТА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ

Пособие

Минск 2010

[К оглавлению ЭУМК](#)

УДК 78(075.8)
ББК 85.31я73
P131

Печатается по решению редакционно-издательского совета БГПУ

А в т о р ы:

Е.С. Полякова, Ю.Б. Новоселова, И.Ф. Чернявская, И.П. Шоломицкая, Л.С.Беляева, Т.П. Лизнева,
И.Г. Бакановская, Н.Ф. Фиешко, Н.Ф.Козыренко

Р е ц е н з е н т ы:

профессор, заведующий кафедрой фортепиано БГАМ *Б. М. Спектор*;
доцент, заведующий кафедрой народных инструментов БГПУ
А. И. Ковалев

Работа студента в фортепианном классе: пособие / Е.С. Полякова, Ю.Б. Новоселова, И.Ф. Чернявская и др. – Минск: БГПУ, 2010. – 84 с.
ISBN 978-985-501-864-4

В пособии представлен анализ проблемы педагогизации процесса обучения игре на фортепиано, развития техники, подготовки будущего педагога-музыканта к проведению внеклассных мероприятий, организации самостоятельной работы студентов, а также формирования концертно-исполнительских умений и навыков. Представлена система интерактивных заданий, направленных на воспитание творческих педагогических навыков.

Адресуется студентам факультета эстетического образования БГПУ, магистрам, аспирантам преподавателям фортепиано системы Министерства культуры и Министерства образования, всем, интересующимся проблемами фортепианной педагогики.

ISBN 978-985-501-864-4

УДК 78(075.8)
ББК 85.31я73
с БГПУ, 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Обучение игре на фортепиано как педагогическая проблема (ПОЛЯКОВА Е.С.)	10
О подготовке к техническому зачету (НОВОСЕЛОВА Ю.Б.)	28
Оптимизация подготовки студентов к проведению внеклассных мероприятий в процессе инструментальной подготовки (ЧЕРНЯВСКАЯ И.Ф.)	32
Проблема формирования концертно-исполнительских умений и навыков учащегося-пианиста (ШОЛОМИЦКАЯ И.П.)	36
Роль творческих заданий в процессе повышения качества самостоятельной работы студентов заочного отделения над музыкально-исполнительской программой (БЕЛЯЕВА Л.С.)	40
Исполнительские задачи в процессе профессионального развития будущего учителя музыки (ЛИЗНЕВА Т.П.)	47
Музыкально-образовательная среда индивидуального класса как система условий личностно-профессионального развития учащихся (БАКАНОВСКАЯ И.Г.)	49
Преодоление фактурных трудностей в фортепианном исполнительстве на примере произведений Е.Глебова «Фантастически танцы» (ФИЕШКО Н.Ф.)	54
«Времена года» В.И.Каретникова: исполнительский и методический анализ (КОЗЫРЕНКО Н.В.)	57
Особенности интерпретации фортепианных произведений Хоакина Турины (ЧЕРНЯВСКАЯ И.Ф.)	61

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

*«Фортепиано имеет все основания занимать
то исключительное и господствующее положение,
какое оно занимает в музыкальном мире,
и это положение не должно быть поколеблено»*
Вальтер Гизекинг

Поступательное движение общества в будущее с неизбежностью требует повышения роли и значения художественно-эстетического образования в становлении личности. В поисках утраченной индивидуальности человека, что характерно для техногенной цивилизации и «знаниевой» парадигмы образования, в третьем тысячелетии с необходимостью произойдет смена нравственно-ценностных ориентаций, возрастет значение эмоциональной сферы человека, цивилизация обретет антропософские параметры и обращение к искусству станет способом гуманизации личности и средством повышения ее духовности.

Действительно, деятельность человека в области искусства носит творческий характер, а творчество – один из социально приемлемых способов включения личности в социум и преодоления ею внешних и внутренних противоречий. Двухединный процесс индивидуализации и социализации человека в третьем тысячелетии, по мнению Ч.Сноу, будет протекать в русле художественной культуры, позволяющей развивать эмоциональную сферу личности.

Передача новым поколениям мирового и отечественного культурного опыта, обеспечение учащихся возможностями для полноценного вхождения личности в художественно-коммуникативное пространство современного общества предполагает усиление значимости образовательной области искусства. От качества преподавания предметов художественно-эстетического цикла в общеобразовательной школе зависит уровень художественной культуры выпускника, с которой он уйдет во взрослую жизнь. Самостоятельность ориентации человека в различных областях культуры, возможность понимать и принимать художественные произведения разных исторических периодов, направлений и авторов, обогащение эмоционально-эстетического опыта, формирование потребностей в творческой самореализации и духовном совершенствовании являются основной целью преподавания предметов эстетического цикла на современном этапе

По-настоящему воспитанная и образованная личность не может оставаться в стороне от наивысшего достижения человеческого духа – музыки. Всеобщность музыкального воспитания станет нормой нашей жизни.

На современном этапе развития музыкального образования в нашей стране инструментальное обучение осуществляется многими учебными заведениями, и, разумеется, уровень инструментальной подготовки в каждом из этих заведений различен. Особую трудность педагоги испытывают из-за принадлежности всех этих учреждений к разным ведомствам. Самыми крупными из них являются Министерство образования и Министерство культуры. Под эгидой Министерства культуры находятся музыкальные школы, Лицей при БГАМ, музыкальные училища и колледжи, Белорусский государственный университет культуры и искусств, Белорусская государственная академия музыки. Министерству образования принадлежат детские сады и школы с изучением учебных предметов художественно-эстетической направленности; гимназии, лицеи, имеющие музыкальные классы и студии; педагогические колледжи и училища с музыкально-педагогическими отделениями; Республиканский колледж им. И.Ахремчика, музыкальные, музыкально-педагогические факультеты и факультеты эстетического образования педагогических университетов.

Все вышеизложенное обуславливает необходимость рассмотреть обучение игре на фортепиано как педагогическую проблему, проанализировать теоретические взгляды современной науки на обучение учащихся фортепианной игре, которые соответствовали бы целям и задачам развития белорусского общества в XXI веке.

Обучению игре на фортепиано отведено одно из ведущих мест в массовом музыкальном образовании. Фортепиано является инструментом широчайшего диапазона действия. Исполнительские возможности инструмента позволяют воспроизводить с высокой художественной достоверностью музыку любых направлений, видов, жанров и стилей. Отмечая большие возможности фортепиано в интенсивном музыкальном развитии учащихся, необходимо подчеркнуть, что педагог-музыкант должен использовать эти возможности, опираясь на знание философско-теоретических основ музыкального искусства и педагогики. Музыкальная педагогика представляет одну из важных областей педагогической науки, обеспечивающей теоретическое осмысление и практическое претворение в реальном бытии отражения мира в художественных образах, его познания через эмоционально-ценностное восприятие художественного образа, самоактуализацию человека в художественной деятельности, восхождение человека к вершинам духовности.

Музыкальная педагогика находится на стыке науки и искусства, в силу чего определенная бинарность является ее неотъемлемой сущностью и определяет специфику музыкально-педагогического процесса, опирающегося на методологию как педагогической науки, так и музыкального искусства.

Излишне говорить, что такая мощная воспитательная сила как музыкальное искусство, способна не только воздействовать на ребенка, но и косвенным образом повлиять на решение ряда социально-педагогических проблем: использования свободного времени ребенка; его полноценного общения с искусством (уроки искусства, художественные кружки, театр, хор,

оркестр, индивидуальные музыкальные занятия и т.д.); общения со сверстниками и взрослыми, особенно в коллективных формах музыкально-художественной деятельности; дефицита положительного отношения к ребенку и его эмоциональных контактов; формирования чувства самоценности и самоуважения в процессе художественной деятельности; самореализации в социально-приемлемых моделях деятельности и поведения.

Рассмотрим ценностные ориентиры, подходы к организации и условия эффективности обучения учащихся игре на фортепиано как теоретические основания, обеспечивающие решение педагогических проблем фортепианного обучения.

Ценностные ориентиры в музыкальном обучении и воспитании

В аксиологии под ценностями понимаются объекты (как материальные, так и идеальные), имеющие жизненно важное значение для субъекта (индивида, группы, слоя, этноса, человечества). Общечеловеческие ценности, существующие как духовные идеи, конкретизируются в понятиях высокой степени обобщения. Они обретают личностные смыслы и постигаются человеком в ходе освоения культуры [13]. К таким основополагающим ценностям музыкально-педагогической практики относятся: культура, личность, развитие, совместность, толерантность, истина, добро, красота, свобода, ответственность.

Особое значение для понимания сущности инструментального обучения имеет **культура** как общечеловеческая ценность. Представляя собой исторически определенный уровень развития общества, выраженный в типах и формах организации жизнедеятельности человека как вида и воплощенный в созданных им материальных и духовных ценностях, культура наиболее ярко проявляет свою сущность именно в области духа. Культура обладает человекообразующим потенциалом, что выражается, прежде всего, в совершенствовании самого человека. Музыкальная культура, предъявляемая подрастающему поколению как пространство для личностного роста, как среда, возвращающая и питающая духовность личности, обеспечивает реализацию творческого и личностного потенциала ученика-пианиста.

Следующим важным ценностным ориентиром для педагога-музыканта является категория **личности**. При всем многообразии определений этого понятия философами, педагогами, психологами, социологами можно отметить, что общим в них является признание личности субъектом социальных взаимосвязей и отношений, основные качества которого формируются в совместной деятельности, осуществляемой на паритетных началах и в интересах субъекта, и в интересах социума. Благодаря самосознанию и целенаправленной, разумно и последовательно организованной деятельности человек становится личностью.

Для рассмотрения философско-теоретических оснований педагогики музыкального искусства и, в частности фортепианного обучения, остановимся более подробно на анализе ценностных категорий *становление, развитие, формирование*, которые являются определяющими в деятельности педагога-музыканта.

Нельзя не согласиться с А.Ф. Лосевым, который считает *развитие* и *формирование* близкими по значению понятиями, но не сводимыми и не идентичными сущности понятия *становление*. Понятие *становление* рассматривается современной наукой как возникновение, образование чего-либо в процессе развития. Философская категория *становление* отражает процесс диалектического перехода от одной ступени развития к другой как момент взаимопревращения противоположных и вместе с тем взаимосвязанных моментов *развития* [9]. Эта категория выражает суть изменения, заключающегося в возникновении нового через уничтожение или видоизменение старого на основе постепенного *развития* структур и систем материального мира. Категория *становления* тесно связана с превращением возможности в действительность.

Современная философия понимает *развитие* как процесс самодвижения от низшего к высшему, который ведет к возникновению нового по восходящей линии. В ходе развития происходят коренные качественные изменения. Если становление – возникновение, переход от небытия к бытию, то развитие – это изменения в рамках бытия, существования. *Формирование* же рассматривается как придание формы в процессе развития. Проблема саморазвития тесно связана с пониманием сущности человека, его природы, детерминант его становления и развития, основы его внутренних изменений. Внутренняя активность человека приобретает рефлексивные формы, включая его в сложный стадийно развивающийся процесс самопознания, самостановления, самореализации. Становление личности, приобретение ею подлинно человеческих качеств является центральной проблемой философии образования.

В музыкальной педагогике это преломляется следующим образом. Музыкальное становление и развитие личности осуществляется в процессе онтогенеза на основе качественного изменения психических функций. При этом механизмы онтогенетической эволюции личности учащегося бывают внутренними и внешними, при определяющей роли внутренних (О.С.Анисимов). Формирование же определяется внешними воздействиями, обеспечивая придание формы сущностному развитию и саморазвитию личности учащегося.

Приобщение личности к культуре, воздействие на нее культурной среды должно быть не одноактным, а многократным, систематичным, последовательным и многоаспектным. Освоение каждой из социально-культурных сред является этапом, стадией социализации, самоопределения в этой среде, самоидентификации и самореализации. Движение и накопление изменений в личности при качественно-скачкообразном переходе от одной среды к другой предполагает восходящее самодвижение личности, раскрытие

индивидуальных потенций, возникновение в ней новых качеств и свойств. Педагог же обеспечивает ученику фасилитацию, психологическую поддержку и создание необходимых условий для самореализации.

Отсюда вытекает следующее ценностное основание музыкально-педагогического процесса – *совместность*. Одними из самых важных направлений музыкально-педагогического процесса являются взаимодействия и взаимоотношения в системе «учитель-ученик». Разрыв этой основной социально-педагогической системы в музыкальном обучении и воспитании приводит к разрушению всех основных функций образования. Любое обучение, а особенно обучение музыкальное, невозможно и немыслимо без психологического взаимодействия, без совместного действия учителя (преподавание) и ученика (учение). Обучение музыке нельзя свести только к передаче знаний: особое значение приобретает общение учителя с учеником установление особых взаимоотношений, основанных на доброжелательности, доверительности и эмпатии. Суть в том, что педагогом создается определенная образовательная среда и сам он выступает как часть этой среды. Он может при любых идеальных факторах сделать ее для ребенка *бесчеловечной*. К сожалению, потеря нравственных ориентиров, определенное ослабление гражданственных позиций образования привели к тому, что в школу приходят специалисты, владеющие своей областью знания и способные транслировать это знание, но игнорирующие отношения ребенка к миру, искусству, самому себе, обществу и государству. Общество предъявляет особые требования к педагогу-музыканту, который должен быть «художником, гражданином, то есть человеком, ответственным за эстетическое и нравственное воспитание своего поколения» [11].

Примыкает к ценности совместности ценность *толерантности*. В педагогике толерантность определяется как способность человека воспринимать без возражений, противодействия и агрессии мнения, образ жизни, характер, поведение и какие-либо иные особенности других людей. Толерантность как аксиологическая основа музыкально-педагогического процесса связана с развитой эмоциональной сферой учащегося-музыканта, которая не может нормально функционировать без восприятия соответствующей эмоционально значимой информации. У учащихся с первых уроков необходимо воспитывать отношение к толерантности как к ценности, черте характера, которая смыкается с доброжелательностью, умением в своем поведении не выходить за определенные пределы, лояльностью и способностью не судить предвзято, возможностью видеть и переживать свое глубинное сходство с другими людьми, без которых ни один человек существовать не может [2].

Безусловную ценность в процессе музыкального обучения и воспитания имеют *Истина, Добро и Красота*. В основе выделения этой триады ценностей лежат фундаментальные формы общественного сознания: Наука, Мораль и Искусство, помогающие человеку осознать самого себя, свое место в мире, поставить и решить проблемы смысла жизни и ее ценностей. Противопоставление на арене жизни Истины и лжи, Добра и зла,

Прекрасного и безобразного рождает противоречия, которые неизбежны в реальной действительности, но, одновременно, повышают значимость онтологических общечеловеческих ценностей Истины, Добра и Красоты. Эта триада тесно связана как с предметом деятельности – музыкальным искусством, так и с самой музыкальной деятельностью, осуществляемой в сотворческом диалоге учащегося и учителя [10].

Свобода и ответственность как общечеловеческие ценности лежат в основе современного музыкально-педагогического процесса. Гуманистическая парадигма образования выдвигает на первый план гуманизацию и демократизацию процесса обучения и воспитания. Эти два понятия близки по смыслу, но отражают разные стороны учебно-воспитательного процесса: демократизация связана с его нормативно-правовой базой и носит объективный характер, гуманизация же отражает взаимоотношения субъектов учебно-воспитательного процесса и носит личностный характер. «Гуманизация ... обеспечивает признание человека как ценности, его прав на свободу, социальную защиту, развитие способностей и индивидуальности, формирования чувства ответственности ...», – пишет известный белорусский ученый А.П. Сманцер [12].

Экстраполируя это высказывание в область музыкального образования, можно отметить важную специфическую его характеристику – расширение степени свободы, которая повышает эмоционально-энергетические и темпоральные ресурсы субъектов музыкально-педагогического процесса (свобода самовыражения, свобода в выборе вида музыкальной деятельности, свобода в выборе ценностей, свобода в выборе направления самореализации, свобода музыкально-профессионального самоопределения) [3].

Приобщение детей к музыкальному искусству расширяет для них свободу самовыражения: они привыкают оперировать «звучащими образами» (по выражению А. Копленда), однако одному ребенку, без взрослого, очень трудно осуществить переход в осознанно переживаемый, имеющий ценностный смысл мир музыки.

Изменение эмоционально-энергетических ресурсов во многом связано с пассионарностью педагога-музыканта, которая выступает условием успешной интеграции линейного и мгновенного времени учащегося. Педагог-пассионарий способен сделать мгновенные переживания музыкального произведения обучающимся более яркими, а его личностный духовный опыт более полным. В то же время он может прогнозировать и проектировать музыкально-педагогический процесс во времени, обуславливая полноценное проживание учеником линейного времени и обеспечивая осознание им своего опыта.

Большое значение для музыкального развития ребенка имеет обеспечение личности пространством свободы для духовного самоопределения на основе гуманистических ценностей. Осознанный аксиологический характер могут приобретать музыкальное восприятие, композиторское творчество, музыкальное исполнительство, музыкально-теоретическая и музыкально-критическая деятельность и, наконец,

деятельность музыкально-педагогическая, способности к которой проявляются и развиваются позднее, чем чисто музыкальные задатки.

Свобода в выборе ценностей также является важным для музыкального образования направлением, обеспечивая адекватные условия для развития личности. Поскольку ценности всегда являются атрибутом конкретной культуры, объективно ей присущим, постольку социокультурный фактор обеспечивает привнесение ценностей извне. Отсюда следует, что отсутствие свободного выбора личностью ценностей приводит к конформизму и препятствует развитию индивидуальности [3].

Свобода самоопределения в выборе направления самореализации и профессионального вида музыкальной деятельности связана с формированием жизненной стратегии человека и таким понятием, как потенцирование времени. По мнению К.А. Абульхановой, внешняя социальная детерминация развития может отдавать субъекту общественное время, расширяя тем степень его свободы, или забирать его. Актуализация субъективного времени происходит при присвоении общественного времени и использовании в настоящем прошлого опыта (социального и личного). Эта способность к аккумуляции времени выступает как жизненный темпоральный ресурс личности [1]. Если учебно-воспитательный процесс строится на основе таких общечеловеческих ценностей как свобода и ответственность, то внешняя детерминация времени лишается жесткой регламентации и, таким образом, обеспечивается возможность внутренней детерминации времени.

Излишне говорить, что в этом случае изменяется и *степень свободы* субъектов образовательного процесса – и педагога, и учащегося. Ученик получает свободу от императива в процессе обучения и воспитания, свободу самосозидания, в конечном итоге свободу профессионального выбора и реализации своей жизненной стратегии. Учитель же восходит по ступеням свободы от «свободы обладать, достигать» до «свободы служить», подчеркивая тем самым миссионерские тенденции современного музыкально-образовательного процесса.

Можно констатировать, что эффективность обучения учащихся игре на фортепиано зависит от ценностных оснований, на которые опирается педагог-музыкант в своей деятельности.

Следующей важной педагогической проблемой являются те подходы, на основе которых преподаватель осуществляет организацию обучения учащегося-пианиста.

Подходы к организации обучения учащегося-музыканта

Объективная связь человека с культурой как системой ценностей обуславливает применение в нашем случае **культурологического подхода**. Личность несет в себе часть культуры, она развивается на основе освоенной и присвоенной ею культуры. Более того, человек сам может вносить в нее нечто новое, ранее не существовавшее, становясь, таким образом, творцом новых элементов культуры. С точки зрения педагогического процесса

освоение культуры как системы ценностей несет в себе многозначный результат: многоаспектное развитие человека как общечеловеческой ценности; становление его как профессионала и специалиста, что представляет общественную ценность; становление его как творческой личности (индивидуальная, личностная ценность, в экстраполяции смыкающаяся с ценностью общественной и общечеловеческой).

Важным для музыкально-педагогического процесса является понимание культуры как социальной и личностной системы ценностей, что отмечено М.С. Каганом. Культура как совокупность знаковых систем исследовалась Ю.М. Лотманом, М.К. Мамардашвили и др. Процесс музыкального обучения и воспитания имеет тесную связь с музыкальной речью как знаковой системой, в силу чего культурологический подход является оправданным и актуальным и с этой точки зрения. Принципы культурологического подхода могут быть сформулированы следующим образом.

Принцип мультикультурности (сосуществования, взаимопроникновения и диалога культур) как отражение разомкнутости, открытости и динамичности планетарной культуры, предоставляющей человеку пространство для личностного роста и возможность трансцендентировать в сферу духовности.

Принцип аксиологического расширения личностных смыслов культурных феноменов. Этот принцип дополняет принцип сосуществования, взаимопроникновения и диалога культур. Признавая бинарность детерминации становления и развития творческого потенциала личности (внутреннюю и внешнюю), можно отметить, что эти принципы взаимодополняют друг друга. Первый определяет существование поликультурной среды, обуславливающей внешнюю детерминацию, а второй принцип обуславливает внутреннюю детерминацию становления и творческого развития индивидуальности учащегося, то есть раскрытие личностного потенциала за счет смыслотворчества и усиления аксиологичности приобретаемых и осваиваемых смыслов [5].

Принцип продуктивности (принцип актуализации духовной культуры) как основы творческой самореализации личности учащегося-музыканта. Осознание личностью духовной культуры как комплекса экзистенциальных структур (трансцендентной, аксиологической, темпоральной, холистской) – только начало сложного процесса самореализации личности в направлении духовности. Перечисленные выше составляющие должны актуализироваться, стать насущно необходимыми для человека в определенный момент его существования (в нашем случае становления его как субъекта творческой деятельности), прежде чем духовная культура личности станет движущей силой ее самореализации.

Принцип организации музыкально-педагогического процесса в поликультурной образовательной среде на основе человекотворческой направленности культуры и культурного самоопределения личности. Признание культуры как среды возвращающей и питающей личность [4]

требует организации музыкально-образовательного процесса с учетом многофакторного воздействия этой среды на формирование личности учащегося. Поликультурная среда учебного заведения позволяет концентрировать на этом пространстве совокупный духовный интеллект и энергию духа отдельных личностей-творцов. Субъективное освоение этого пространства лежит в основе культурного самоопределения личности ученика. Учебное заведение и его отдельные структурные подразделения транслируют совокупную поликультурную атмосферу, из которой учащийся может впитывать ценности и смыслы, мысли и идеи, мнения и убеждения, установки и принципы. Таков педагогический смысл культурологического подхода в музыкальном обучении и воспитании.

Исторически обучение игре на фортепиано складывалось в силу своей специфики как индивидуальное. В рамках ли домашнего преподавания (в конце XVIII, в начале XIX веков в России) или в системе общественного образования (в государственных или частных учебных заведениях в конце XVIII, в XIX и начале XX веков), но обучение всегда происходило «один на один» преподавателя с учеником. Процесс овладения всем комплексом практических игровых навыков и умений тесно связан со слуховым контролем, собственным ощущением клавиатуры, психомоторикой. Обучение фортепианному исполнительству тесно связано с развитием учащегося, становлением его музыкальности, формированием мышления, развитием эмоционально-ценностных отношений к музыкальному искусству. Следовательно, не только учебная, но и воспитательная работа является, в основном, индивидуальной, ориентированной на личность каждого конкретного учащегося. В процессе обучения музыкальному исполнительству возникает объективная необходимость учета всех особенностей учащихся: его музыкальных способностей, исполнительских данных (например, строения пианистического аппарата), его моральных, волевых и характерологических качеств. Отсюда вытекает необходимость в практической музыкально-педагогической деятельности опираться на **лично ориентированный подход**.

Сущность этого подхода в направленности на личность, на решение проблем ее индивидуально-творческого развития, становления субъектности, культурной идентификации, социализации и индивидуализации, жизненного и профессионального самоопределения, становления и развития личностных качеств (Ш.А. Амонашвили, Е.В. Бондаревская, Л.С. Выготский, В.В. Давыдов, В.А. Петровский, В.А. Сухомлинский, В.В. Сериков, И.С. Якиманская и др.).

Сущность лично ориентированного подхода базируется на признании центрального положения личности ученика в музыкально-педагогическом процессе [11].

Конкретизируется этот подход в следующих принципах.

Принцип субъектности основан на теоретической позиции С.Л. Рубинштейна, определяющей субъекта как центр организации бытия и субъектности, проявляющей способность совершенствования и

самосовершенствования человека через потребность и мотивацию. К.А. Абульханова-Славская, А.В. Брушлинский. и др. рассматривают этот принцип как главный и определяющий. В музыкально-педагогическом процессе этот принцип рассматривает личность учащегося-музыканта как субъект совершенствования, основанного на высокой степени творчества, полифункциональности музыкальной деятельности, свободы, самостоятельности, ответственности и активности.

Принцип вариативности. Музыкально-исполнительская деятельность рассматривается как деятельность со-творческая, тесно связанная с интерпретацией музыкальных произведений, представляющей собой вариант исполнительской трактовки и обеспечивающей известную исполнительскую свободу (разумеется, в заданных музыкальным образом рамках). Интерпретация включает в себя *озвучивание* и *истолкование* (пересоздание, осмысливание и преобразование). Как можно заметить, действие этого принципа многоаспектно: оно направлено на предмет деятельности (музыкальное искусство, музыкальное произведение), на учебно-музыкальную деятельность учащегося и на личность ученика.

Принцип природосообразности (соответствия педагогических воздействий природе человека) является специфическим для личностно ориентированного подхода и опирается на положение гуманистической психологии о позитивном взгляде на природу человека (Э. Фромм, К. Роджерс, А. Маслоу) и позиции гуманистической парадигмы образования, требующей подходить к развивающейся личности с «оптимистической гипотезой». Взгляды педагога на природу ученика определяют используемые преподавателем в учебно-воспитательном процессе педагогические воздействия. Позитивный взгляд предполагает использование всего арсенала форм и методов гуманистической педагогики, негативный – обуславливает преобладание форм и методов авторитарной, императивной педагогики.

Принцип гуманизации музыкально-педагогического образования. К.В. Гавриловец, И.И. Казимирская, А.П. Сманцер рассматривают гуманизацию учебно-воспитательного процесса как условие для раскрытия индивидуальности ученика, его осознанного личностного самоопределения и проявления многосторонних отношений к окружающему миру. Сущность гуманизации образования в преодолении императивной педагогики. Принцип гуманизации рассматривает личность как субъекта свободной деятельности и направлен на создание таких форм содержания и методов обучения и воспитания, которые способствуют раскрытию индивидуальности личности, способности к осознанному личностному самоопределению и проявлению многосторонних отношений к окружающему миру. Таким образом, принцип гуманизации предполагает опору на демократический стиль педагогической деятельности, проблемно-ситуационные формы и методы подачи учебного материала и концентрацию усилий педагога на формирование многосторонних ценностно-эмоциональных отношений человека.

Условия эффективности обучения школьников игре

[К оглавлению ЭУМК](#)

на фортепиано

Музыкальное обучение обращено к самым широким слоям подрастающего поколения и направлено на обучение основам музыкального искусства самого обширного круга учащихся: всех детей страны дошкольного, младшего и среднего школьного возраста. В этом русле обучения молодежи значительное место занимает инструментальное обучение, и в частности, обучение игре на фортепиано.

В современной социокультурной ситуации ярко проявляется тенденция развивать все стороны личности учащегося, как писал Г.Г. Нейгауз: « ... укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более справедливым, более стойким ...» [8, с. 37]. Обучение игре на фортепиано не только выполняет функции личностного становления и общего музыкального развития человека как любителя и ценителя музыкального искусства, но и дает основу для дальнейшего профессионального обучения (исполнителей, композиторов, музыковедов, педагогов-музыкантов и т. д.).

Для реализации основных функций обучения игре на фортепиано необходимы условия, обеспечивающие качество и результативность музыкально-педагогического процесса. Среди многих условий и обстоятельств инструментального обучения главными являются профессионализм учителя, средства обучения и образовательная среда.

Профессионализм учителя.

Современные взгляды на педагога-профессионала позволяют считать таковым человека, который овладел нормами профессиональной деятельности, профессионального общения и осуществляет их на высоком уровне, добиваясь профессионального мастерства, соблюдая профессиональную этику, следуя профессиональным ценностным ориентациям. Он изменяет и развивает свою личность и индивидуальность средствами музыкально-педагогической деятельности, стремится внести творческий вклад в профессию преподавателя фортепиано, обогащая совокупный опыт педагогов-музыкантов. По мнению А.К. Марковой современный педагог-профессионал стремится и умеет вызвать интерес общества к результатам своей профессиональной деятельности, способствует повышению веса и престижа своей профессии в обществе, гибко учитывает новые запросы и требования общества к профессии [6].

Как показывает анализ, к настоящему времени ученые выделили огромное количество приоритетных качеств личности учителя. Однако, кроме общих (базовых) для всех педагогических специальностей личностно-профессиональных качеств, учеными выделяются и специфические качества, необходимые для конкретного вида педагогической деятельности. Для педагога-музыканта такими являются: музыкальность, художественно-образное мышление (Э.Б. Абдуллин, О.А. Апраксина, Г.М. Цыпин), эмпатия и любовь к детям (В.Г. Ражников), профессиональное мышление, самосознание, методологическая культура (Э.Б. Абдуллин, Л.В. Школяр), музыкально-педагогическая интуиция, антиципация, проскопические

[К оглавлению ЭУМК](#)

способности (Д.Б. Кабалевский, Г.М. Цыпин и др.), артистизм (Э.Б. Абдуллин, Д.Б. Кабалевский, Г.М. Цыпин), личностная профессиональная позиция учителя музыки (Э.Б. Абдуллин, В.Г. Ражников) [7, 11, 15].

К этому перечню можно добавить и частные специфические качества: способность к сопереживанию и проживанию музыкального образа, его передаче на невербальном и вербальном уровне, открытость переживаний, спонтанность, любовь к музыкальному искусству, исполнительские качества (хорошее звукоизвлечение, техническое совершенство, образно-ассоциативное музыкальное мышление, звукотворческая воля). Подчеркнем, что основой педагогической деятельности преподавателя-пианиста сегодня является гуманистическая направленность личности. Именно это качество позволяет говорить о высоком профессионализме современного учителя, так как способствует гармоничному развитию личности обучаемого в образовательном пространстве, а также определяет постоянное профессиональное и личностное самосовершенствование педагога.

Верность долгу, терпимость, порядочность, нацеленность на сотрудничество, ответственность перед учениками и коллегами становятся важнейшими проявлениями профессионализма преподавателя музыки. Без этих качеств невозможно обрести свободу – в творчестве, в самореализации себя как личности. Как невозможно стать профессионалом в высшем смысле этого слова, не имея профессиональных знаний, профессионального мировоззрения, профессиональных идеалов, профессионального достоинства и уважения к своим коллегам.

С аксиологической и культурологической позиции, профессионализм педагога-музыканта выступает не только как психологический, но и как своеобразный культурный феномен. Поэтому особое социокультурное значение имеет система музыкально-педагогического образования и подготовки кадров профессионалов, изменяющих ценностное отношение общества к явлениям музыкального искусства и обеспечивающих дальнейшее развитие музыкального образования в Республике Беларусь.

Средства обучения.

Любая деятельность, особенно деятельность педагогическая, невозможна без средств, обеспечивающих преобразование, изменение личности учащегося. Наряду с естественным процессом существования учащегося-музыканта на него должно оказываться внешнее воздействие, меняющее его личность, переводящее его в новое состояние, соответствующее поставленным целям и характеру воздействия.

При этом средство не является просто иным предметом, явлением, воздействующим на ученика. Оно обязательно предопределено целями преобразований, точной реализацией перехода учащегося из одного состояния во вполне определенное другое. Более того, педагогическое средство может иметь определенную структуру и определенный способ его применения. При изменении условий применения средств в музыкально-педагогическом процессе могут варьироваться и способы их применения,

возникать множество различных типов использования этих средств. Средства могут быть естественными, ситуативно вовлеченными в музыкально-педагогическую деятельность и искусственными, специально созданными для преобразования личности учащегося в процессе обучения музыке.

Рассмотрим основные функции процесса обучения игре на фортепиано. Одной из основных функций является возможность в процессе обучения музыке *познавать окружающую действительность* через музыкальный художественный образ и изменять свою личность в опоре на музыкальный опыт человечества. Следующая функция обучения музыке – *приобретение знаний о музыкальном искусстве*, актуализация этих знаний в умениях и навыках, используемых в различных видах музыкальной деятельности. *Формирование эмоционально-ценностных отношений* к музыке и деятельности в этой области также является важной функцией музыкального обучения. При этом музыка как предмет деятельности, учебно-музыкальная деятельность и межличностные отношения в системе «учитель-ученик» в своей совокупности определяют возникновение эмоционально-ценностных отношений, становление и развитие личности учащегося в музыкально-педагогическом процессе. Особое значение для обучения музыкальному исполнительству имеет *функция приобщения к продуктивной музыкально-творческой деятельности*.

Исходя из функций, которые выполняет процесс обучения и роли, которую играют средства обучения, усиливая эти функции, рассмотрим три группы средств обучения.

И. Идеальные средства обучения.

Идеальные средства обучения – это конструкты сознания, обеспечивающие способы действия для достижения преобразующего результата. В их структуру входят:

А. Усвоенные знания. Среди знаний, необходимых для успешной музыкально-исполнительской деятельности, можно выделить следующие: знание фактов и явлений музыкальной действительности; знание основных терминов и понятий, отражающих явления музыкального искусства; знание основных законов данной предметной области (музыки); информация о способах действия в музыкальном исполнительстве; знание нормативных требований к исполнительству и способов оценивания и т. д.

Процесс обучения игре на фортепиано способствует «включению» учащегося в звуковую реальность и познание этой реальности. С расширением музыкального опыта усвоенные знания все больше воздействуют на процесс обучения, обеспечивая скорость усвоения нового материала, его переработку и осмысление, в конечном итоге изменение личности учащегося-пианиста.

Б. Сформированные умения и навыки. Хотя знания и лежат в основе формируемых умений и навыков игры на музыкальном инструменте, но они представляют собой только первый, начальный этап овладения музыкально-исполнительской деятельностью. Мало знать аппликатуру в гаммах, арпеджио, аккордах – необходимо приобрести определенные умения, чтобы в

музыкальном тексте преодолевать на основе этих знаний аппликатурные трудности. В музыкально-педагогической литературе *умение* понимается как освоенный учеником способ выполнения действия на начальном этапе опирающийся на усвоенные знания (например, приемы звукоизвлечения, аппликатурные правила, приемы педализации и пр.). Причем, в процессе практического использования знаний учащимися приобретаются некоторые операциональные характеристики, выступающие в виде правильно выполненного действия. Знание на этом этапе выполняет функции контроля и проверки. В процессе тренировки (повторения, упражнения) умения превращаются в *навык*, не требующий постоянного обращения к знанию и подкрепления упражнениями. Двигательные навыки игры на фортепиано включают в себя психомоторные, перцептивные и интеллектуальные навыки, которые выполняются на основе автоматизированного психического регулирования [13] и позволяют решать реальные задачи в процессе художественного исполнения музыкального произведения.

II. М а т е р и а л и з о в а н н ы е с р е д с т в а о б у ч е н и я .

Материализованными средствами обучения являются абстрактные вещественные объекты, графические изображения, знаковые символы, моделирующие существенные особенности и отношения изучаемых объектов [13].

Абстрактные (знаковые) символы. В современной психологии и педагогике принята концепция учебной деятельности, в основе которой лежит представление об усвоении знаний как процессе движения от абстрактного к конкретному (В.В. Давыдов, Д.Б.Эльконин и др.). Отсюда вытекает необходимость в полной мере использовать возможности такого материализованного средства обучения музыке, как нотный текст, те абстрактные символы, в которых овеществляется музыка [16].

Для успешной деятельности в музыкальном исполнительстве ученик должен, прежде всего, овладеть системой знаков, в которой выражено музыкальное явление. Как средство продвижения учащегося к вершинам исполнительского мастерства, владение абстрактными символами музыкального языка не имеет себе равных. Обращение к нотному тексту зависит от характера музыкально-исполнительской задачи, условий и целей исполнения. Так, традиционно выделяются *игра по нотам* и *чтение с листа*.

Игра по нотам более широкое по объему понятие, включающее в себя несколько различных видов работы учащегося-пианиста [17]: *разбор-изучение* музыкального произведения – анализ и осмысление существенных фрагментов произведения; *разбор-исполнение*, сутью которого является медленное проигрывание музыкального произведения во всех подробностях нотной записи; *эскизное проигрывание* музыкального произведения в авторском характере и темпе.

Чтение с листа является наиболее сложной разновидностью игры по нотам. Этот вид работы «обладает статусом художественной деятельности», представляя собой акт музыкальной интерпретации. Сутью этой художественной деятельности является то, что нахождением конкретных

исполнительских средств управляет способность к сопереживанию эмоционально-образного содержания музыкального произведения.

III. Материальные средства обучения.

В них входят:

I. Учебно-методические комплексы по дисциплине, которые предполагают:

A. Программно-методическое обеспечение.

Пояснительную записку, в которой определены цель и задачи изучения дисциплины, структура и рекомендуемые формы проведения занятий, используемые в преподавании дисциплины методы, ожидаемые результаты обучения.

Содержание, включающее в себя основные разделы и темы, примерный тематический план, количество отведенных часов. Для предметов музыкально-исполнительского цикла в программах предусмотрены обширные репертуарные списки, систематизированные по уровню сложности и жанрам.

Требования к учащимся.

Список литературы.

B. Следующей составляющей учебно-методического комплекса являются учебники и учебные пособия по данной дисциплине, предназначенные для учебно-музыкальной работы учащихся, в том числе и самостоятельной.

B. Хрестоматии музыкально-педагогического репертуара для инструментального обучения обычно выпускаются для учащихся младших, средних и старших классов.

Г. Особо значимыми для учебно-методических комплексов являются предназначенные для преподавателя-музыканта методические пособия и методические рекомендации.

Д. Многочисленные дидактические материалы (сборники упражнений, этюдов и пр.) дополняют содержание учебно-методических комплексов.

II. Помещение. Мебель. Оборудование.

Среди материальных средств особое место занимает помещение, в котором проходят музыкальные занятия, удобная мебель, хороший настроенный музыкальный инструмент. Обязательным является шкаф с нотной, учебно-методической литературой, программами и индивидуальными планами учащихся.

III. Учебно-технические средства обучения: компьютер со звуковой и видеокртой, цифровая камера, аудиовизуальные носители и воспроизводящие устройства, позволяющие фиксировать и анализировать исполнительский уровень учащегося и использовать наглядные примеры в инструментальном обучении.

IV. Электронные средства обучения.

К электронным средствам музыкального обучения относятся многочисленные обучающие и информационные компьютерные программы, информационные сайты, средства компьютерной диагностики. Т.П. Королева

предлагает для расширения информационного поля учащихся использовать следующие типы программ: энциклопедические программы по музыкальному искусству, программы начального периода обучения нотной грамоте, программы нотных редакторов, воспроизведение записанной музыки в различных интерпретациях, программы для обучения основам работы композитора и аранжировщика и, наконец, программы обучения игре на музыкальных инструментах.

Средства и общественно-материальные условия музыкального обучения и воспитания в совокупности составляют среду обучения.

Образовательная среда.

В педагогической науке понимание сущности процессов средовых взаимодействий и их исследование происходило с различных позиций. Ряд исследователей отдавали предпочтение биологическому началу и отстаивали предопределенность влияния среды наследственными особенностями. Среда признавалась средством упорядочивания внутреннего мира человека, обеспечения условий для развертывания внутренней биогенетической программы (Л.А. Боденко). Другие ученые-педагоги отводили средовым факторам ведущую роль в педагогическом процессе, считая, что они ключевым образом детерминируют развитие и воспитание личности (В.А. Ясвин, Ю.С. Мануйлов, В.И. Слободчиков).

На основе системного анализа теоретических позиций и реальной педагогической практики музыкально-образовательная среда (МОС) определяется как *разновидность культурного пространства (социального и индивидуального), обеспечивающего функционирование системы взаимосвязанных, педагогически упорядоченных и спонтанных, влияний, условий и возможностей для развития личности.*

Структурными составляющими МОС являются: предметно-пространственный, дидактический, социальный и эмоционально-коммуникативный компоненты, обуславливающие создание творческой атмосферы в музыкальном и образовательном пространстве [16].

В последние годы особое внимание педагогов привлекали проблемы здоровьесбережения и влияния различных аспектов образовательной среды на ребенка. Психологическое здоровье ученика во многом зависит от межличностного взаимодействия с учителем, от его психологической культуры. Игнорирование личности учащегося как субъекта учебной деятельности, педагогический диктат, стремление к достижению высоких результатов обучения «любой ценой» приводят к отрицательным последствиям. Ученики, при изначально положительном отношении к инструментальному обучению, вскоре теряют к нему интерес, эмоциональный фон занятий приобретает негативную окраску. Индивидуальные занятия по фортепиано становятся патогенным фактором, психологическое здоровье ребенка подрывается. Огромное количество детей, отсеивается после первых месяцев и лет занятий. Дефицит положительных эмоций в процессе музыкальных занятий – суть этой проблемы.

Для усиления здоровьесберегающих аспектов этой музыкально-

педагогической деятельности в рамках средового подхода необходима коррекция и регуляция эмоциональных состояний, возникающих у учащегося в процессе обучения.

Проведенный анализ позволил также определить, обосновать и разработать принципы средового подхода в музыкальном обучении и воспитании. *Принцип единства и целостности* всех компонентов МОС. Составляющие музыкально-образовательную среду компоненты не являются изолированными, они объединены в целостную систему, комплексно воздействующую на человека. При этом структурные компоненты МОС тесно взаимодействуют с субъектами образовательного процесса, обеспечивая их позитивные или негативные сопряженные изменения. *Принцип постепенности и последовательности* в проектировании изменения составляющих МОС. Слишком резкие, неподготовленные изменения музыкально-образовательной, звуковой среды вызывают в субъектах взаимодействующих с МОС конфликтные реакции. Это чревато стремлением человека избежать взаимодействия со средой, вызывающей внутренний конфликт и эмоционально-негативную реакцию. *Принцип взаимодействия, комплиментарности и проницаемости* МОС различного уровня. Мега-, макро-, мезо- и микросреды не являются изолированными, между ними осуществляется взаимообмен информационными и энергетическими потоками, они дополняют друг друга и проницаемы как для позитивных, так и для негативных влияний. *Принцип индивидуализации воздействия* МОС на обучающуюся личность. Сама музыкально-образовательная среда является сочетанием социального и индивидуального культурного пространства, отсюда вытекает, что воздействие социального культурного пространства на личность зависит от возможностей индивидуального культурного пространства личности. Функция преподавателя в таком случае заключается в создании условий для успешного становления индивидуальности ученика в социокультурном пространстве. *Принцип сотворчества* субъектов образовательного процесса в создании музыкально-образовательных сред разного уровня обобщенности. Каждый из уровней МОС состоит из социального и индивидуальных культурных пространств. Творческий потенциал индивидуальных пространств педагогов и учащихся изменяет качество музыкально-образовательной среды, обеспечивает иной уровень взаимодействия как самих пространств, так и личностей-носителей, в конечном итоге повышает развивающие возможности МОС.

Реализация этих принципов в музыкальном обучении и воспитании позволит изменить музыкально-образовательный процесс, обеспечить сопряженные позитивные изменения, как индивидуального культурного пространства личности, так и социокультурного пространства в целом.

Итак, мы подошли к процессу обучения игре на фортепиано как к педагогической проблеме:

- рассмотрели ценностные ориентации музыкально-педагогического процесса, опирающиеся на фундаментальные метакатегории культуры,

[К оглавлению ЭУМК](#)

личности, развития, совместности, толерантности, истины, добра, красоты, свободы и ответственности;

- определили основные подходы к организации учебного процесса в классе фортепиано (культурологический и личностно ориентированный) и конкретизировали их в наиболее значимых принципах;
- проанализировали условия осуществления эффективности обучения школьников игре на фортепиано, заключающиеся в высоком профессионализме педагога-пианиста, использовании системы средств (идеальных, материализованных и материальных) и опоре на развивающую и здоровьесберегающую музыкально-образовательную среду.

Эти три позиции обеспечивают успешную реализацию основных функций процесса обучения учащегося-пианиста: познания окружающей действительности через музыкальный художественный образ и изменения личности в опоре на музыкальный опыт человечества; приобретения знаний о музыкальном искусстве и актуализации этих знаний в умениях и навыках; формирования эмоционально-ценностных отношений к музыке и приобщения к продуктивной музыкально-творческой деятельности.

Литература

1. *Абульханова, К.А.* Личность как субъект жизненного пути /К.А.Абульханова //Время как фактор изменений личности: Сборник науч. трудов / Под ред. А.В.Брушлинского и В.А.Поликарпова. – Мн.: ЕГУ, 2003. – 240 с. – С. 24–65.
2. *Бондырева, С.К.* Толерантность (введение в проблему) / С.К.Бондырева, Д.В.Колесов. – Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК», 2003. – 240 с.
3. *Гуляева, Е.Г.* Педагогические условия самореализации подростков в коллективной исполнительской деятельности: монография / Е.Г.Гуляева. – Мн.: Бестпринт, 2006. – 172 с.
4. *Зубра, А.С.* Культура личности как духовная ценность: Пособие для педагогов, воспитателей, студентов /А.С.Зубра. – Мн.: Университетское, 2001 - 184 с.
5. *Леонтьев, Д.А.* Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности /Д.А.Леонтьев. – М.: Смысл, 1999. – 487 с.
6. *Маркова, А.К.* Психология профессионализма /А.К.Маркова. – М.: Просвещение, 1996. – 308 с.
7. Методологическая культура педагога-музыканта: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений /Э.Б.Абдуллин, О.В.Ванилихина, Н.В.Морозова и др.; Под ред. Э.Б.Абдуллина. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 272 с.
8. *Нейгауз, Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры / Г.Г.Нейгауз. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 300 с.
9. Новейший философский словарь. – Мн.: Изд-во В.М.Скакун, 1998. – 896 с.
10. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: Учеб. пособие для студ. муз. высш. пед. учеб. заведений / Д.К.Кирнарская,

- Н.И.Киященко, К.В.Тарасова и др.; Под ред. Г.М.Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
11. *Ражников, В.Г.* Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении /В.Г.Ражников // Вопросы психологии. – 1988. – №1.– С. 33 – 41.
 12. *Сманцер, А.П.* Методология гуманизации и демократизации педагогического процесса в условиях университетского образования / А.П.Сманцер // Хуманизация и демократизация на педагогический процесс в условиях на университетского образование: Сборник с научни стати. – Софийский университет «Св. Климент Охридски». – Факултет Педагогика. – Издательство «ЭКС-ПРЕС», 2006. – С. 11–16.
 13. Современный словарь по педагогике / Сост. Е.С.Рапацевич. – Мн.: «Современное слово», 2001. – 928 с.
 14. *Уколова, Л.И.* Музыкальная среда как интегральный показатель развития духовной культуры молодежи /Л.И.Уколова // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2008. – № 2 (24). – С 21–26.
 15. *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. – М.: Интерпракс, 1994. – 384 с.
 16. *Шоломицкая, И.П.* Эмоционально-коммуникативный аспект музыкально-образовательной среды и его роль в развитии личности /И.П.Шоломицкая // 13-я Республиканская студенческая научно-практическая конференция «Инновация – 2006». – Мозырь: Моз. гос. пед. ун-т, 2006.
 17. *Werszyłowski, J.* Psychologia muzyki. – Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970. - 338 s.

О ПОДГОТОВКЕ К ТЕХНИЧЕСКОМУ ЗАЧЕТУ (работа над этюдами и виртуозными пьесами)

Исполнение этюдов (виртуозных пьес) в рамках технического зачета является одним из важных методических аспектов фортепианной подготовки будущего учителя музыки. Сценическое (в идеале публичное) выступление студента в этом случае – не только необходимая проверка достигнутого результата учебной работы, но и демонстрация уровня развития техники – ее сильных и слабых сторон, – определяющая выбор преподавателем дальнейших методических «шагов» в процессе обучения.

Вместе с тем эта ситуация вызывает у студента эмоциональные переживания, требует проявления исполнительской воли, преодоления сценического волнения и таким образом создает условия для развития профессиональных личностных качеств.

Следует учитывать особый смысл изучения этюдов в фортепианных классах педагогических вузов, студенты которых изначально имеют разноуровневую подготовку. Использование различного этюдного материала позволяет на деле дифференцировать фортепианное обучение, решая такие

задачи как:

- а) развитие и совершенствование техники игры;
- б) исправление пианистических недостатков, возникших на предыдущих ступенях обучения;
- в) формирование системы знаний и осмысленного опыта в области методики работы над этюдами.

Очевидно, что речь идет о педагогических ситуациях различного свойства. Работа над этюдами для студента, имеющего полноценный технический фундамент пианизма, – метод расширения своих исполнительских возможностей, путь к художественной технике, творчеству в фортепианном искусстве. Это естественный процесс, о котором немало написано выдающимися пианистами-педагогами и методистами.

Однако, с учетом существующих реалий в довузовской подготовке студентов, актуальным представляется рассмотрение тех ситуаций, которые требуют исполнения этюдов для «наверстывания упущенного», компенсации слабого технического развития ученика.

К категории типичных недостатков пианистического развития студентов следует отнести, прежде всего, общую мышечную скованность. Она может быть следствием физического и психического перенапряжения, возникающего при неправильной посадке за инструментом, звуковой перегрузке в детском возрасте, завышенной сложности репертуара, неумении пользоваться весом руки. Двигательные ограничения вызывают также «прижатые» локти пианиста, когда руки висят (пальцы – на краю клавиш), слабое владение кистевыми движениями, неорганизованный (лежащий или выгнутый) первый палец, толчки кистью и т. п.

Исправление такого рода недостатков, прежде всего связанное с психологическими особенностями выработки пианистических навыков, в студенческом возрасте представляет немалые сложности. Закрепленные предшествующим весьма длительным (7–11 лет) пианистическим опытом, неправильные навыки прочны и устойчивы и с трудом поддаются деавтоматизации. Кроме того, при перестройке они полностью не исчезают, а затормаживаются. В стрессовых ситуациях остается риск их неожиданного проявления.

И все же коррекция неверных навыков, относящихся к «постановке рук» и «приемам игры» в процессе обучения студентов при определенных условиях возможна. Главным из них является специальная методика работы, которая включает изучение этюдов с помощью традиционных методов педагогического воздействия (словесного и наглядно-иллюстративного), а также системы приемов технического развития ученика. Эту методику отличают особые психологические компоненты педагогического общения студента и преподавателя – готовность к «переучиванию», целеустремленность, настойчивость, терпение.

Для разучивания этюдов, содержащих технические формулы, необходимые в случае работы с конкретным студентом (например, на

подкладывание 1-го пальца или развитие кисти, перемещение рук по клавиатуре, освоение приемов артикуляции и т. п.), преподаватель отбирает материал и направляет учебный процесс. Однако пройти намеченный в классе путь преодоления недостатков и развития техники студент может только при условии ежедневной самостоятельной работы. Многие методисты называют ее «тренировкой», имея в виду систематичность упражнений при игре этюдов, развивающих физические качества пианистического аппарата и специальную моторику.

Независимо от цели изучения процесс работы над этюдом целесообразно условно разделить на несколько этапов (аналогично поэтапному освоению музыкального произведения).

1 этап – ознакомление с нотным текстом и анализ его структуры, гармонического языка, особенностей фактуры в связи с тем видом техники, который лежит в основе произведения. При этом для студента, имеющего дефекты техники, главная задача – понять, в чем заключается несостоятельность его двигательных стереотипов, осмыслить формируемый навык, его свойства и отличия от привычных действий.

Педагогическое воздействие преподавателя – его объяснение и исполнительский показ должны представить студенту образец, на который следует ориентироваться в процессе самостоятельных занятий.

2 этап – основной период работы от разбора до уверенного исполнения наизусть (в умеренном темпе). Руководствуясь рядом методических принципов, на этом этапе студент должен стремиться к рациональному продуктивному характеру самостоятельных занятий:

а) интенсивно работать за инструментом, а не просто много «играть» (анализировать, вычленять отдельные элементы, осмысленно отбирать приемы работы, понимая ее цель, контролировать свои действия и т. д. и т. п.);

б) «повторение» как основной метод работы использовать изобретательно, избегая длительной механической «зубрежки»;

в) продвигаться от простого к сложному;

г) следить за культурой звука;

д) не перенапрягаться.

Эти принципы разучивания этюда на практике воплощаются посредством определенных приемов работы. Важно, чтобы студент знал их содержание, целевое назначение и использовал в процессе самостоятельных занятий (разумеется, после освоения под руководством преподавателя).

К числу основных приемов технической работы на данном этапе относятся:

1. ***Игра в медленном темпе.*** Вырабатывает точность движений, звуковую ровность, облегчает управление исполнением и контроль. Способствует успешности повторений, что важно для достижения психологической уверенности.

2. ***Игра каждой рукой отдельно.*** Разгружает работу психики. Помогает определить и преодолеть фактурные трудности. Способствует

формированию удобства и целесообразности пианистических движений, упрощает самоконтроль и запоминание текста.

3. **Уточнение аппликатуры на основе** принципов позиционной игры с дальнейшим контролем точности и постоянства применения избранного варианта. Необходимо для выработки автоматизма пианистической моторики, ее соответствия звуковым задачам.

4. **«Мелодизированное» исполнение** прорабатываемого пассажа для слухового и двигательного усвоения его рисунка, всех переходов и переключений в развитии, в смене направления движения и пр. Облегчает вслушивание, ускоряет запоминание и выработку навыка, освобождает от скованности.

5. **Варьируемые повторения** (варианты ритма, артикуляции, динамики). Этот прием поддерживает внимание в процессе занятий, слуховой контроль. Позволяет преодолевать трудности, специально облегчая или усложняя решаемую техническую задачу.

6. **Метрическая перегруппировка звуков** одинаковой длительности в сложных пассажах. Сдвиг сильного времени переносит фокус внимания на звуки и движения, которые ранее не поддавались контролю. Это позволяет повысить качество игры.

7. **Использование активного повторения** (игры на память) отдельных элементов, фраз, предложений. Развивает музыкальную память, внутренний слух. Подключает к работе зрительный контроль, повышающий продуктивность занятий.

8. **Игра с закрытыми глазами.** Обеспечивает действенный слуховой и двигательный самоконтроль. Уточняет пространственные представления, усиливает свободу движений при скачках и переносах рук. Обостряет ощущения контакта кончиков пальцев с клавишами.

3 – завершающий этап работы над этюдом посвящен достижению законченности исполнения. На техническом зачете или концерте этюд должен прозвучать в темпе, указанном композитором (как правило, в пределах Allegro или быстрее) и исполняться уверенно, свободно и выразительно.

В этой связи рекомендуются следующие приемы работы:

1. **Постепенный переход** к быстрому темпу через ряд промежуточных темпов. Этот прием препятствует появлению перенапряжения и особенно важен для студентов с малоподвижной нервной системой.

2. **Установление взаимосвязи** между амплитудой движений, качеством звука и темпом. Чем быстрее темп, тем экономнее следует быть в своих звукодвигательных усилиях.

3. **Упражняться в быстром темпе** (исполнить этюд дважды), затем сыграть медленно. Этот прием вырабатывает выносливость, скорость мышления, позволяет ликвидировать допущенные в игре неточности.

4. **Репетировать в условиях**, приближенных к концертным. Играть на разных инструментах, использовать метод «воображаемой аудитории». Осваивать приемы психической саморегуляции.

В заключение следует подчеркнуть, что представленные приемы технической работы – это своего рода методическая схема, определяющая, содержание самостоятельных занятий студентов при подготовке к техническому зачету. Используемая на практике, эта схема «обрастает» множеством вариантов и деталей, обусловленных спецификой обучения в фортепианном классе.

ОПТИМИЗАЦИЯ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ К ПРОВЕДЕНИЮ ВНЕКЛАССНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ В ПРОЦЕССЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ

Развитие системы высшего и среднего образования в соответствии с концепцией и программой его реформирования выдвигает ряд определенных задач перед современным учителем музыки. Так, сегодняшние реалии таковы, что для учащихся пятых-одиннадцатых классов средней школы наиболее продуктивной (а часто и единственной) формой музыкального воспитания сегодня являются разнообразные внеклассные мероприятия. Учитель музыки имеет неограниченные возможности для их проведения, однако педагогическая эффективность мероприятий непосредственно зависит от успешности и качества их организации. В период информационного разнообразия только интересные и яркие мероприятия могут стать альтернативным дополнительным источником получения музыкального образования и реально повысить музыкальную культуру старшеклассников. По сути от сегодняшнего учителя музыки в решающей степени зависит, будут ли заполняться в ближайшие десятилетия концертные залы филармонии и вырастет ли новое поколение любителей классической музыки, способных понимать и ценить ее.

Процесс обучения будущих учителей музыки на музыкально-педагогическом факультете предполагает регулярное участие студентов в различных концертах, просветительских и внеклассных мероприятиях. Однако, чаще всего роли музыканта-исполнителя и лектора дифференцируются, то есть распределяются соответственно врожденным способностям и склонностям студентов. С одной стороны, это несомненно улучшает уровень проведения концертов, с другой – резко снижает дидактические возможности данной формы обучения. Ведь именно своеобразие и уникальность работы учителя музыки как раз и составляет полифоничное, гармоничное совмещение двух профессиональных функций – исполнителя на музыкальном инструменте и лектора-просветителя, пропагандиста. Однако только при соблюдении этого условия, концерт-лекция становится эффективной обучающей формой учебного процесса, а следовательно, резко возрастает его педагогическая направленность. «...Музыкальный педагог не должен быть «спецом» в одной какой-либо области музыки. Он должен быть и теоретиком и регентом, но в то же время и музыкальным историком, и музыкальным этнографом, и исполнителем,

владеющим инструментом, чтобы всегда быть готовым направить внимание в ту или другую сторону» [1, с. 59–60], – эти слова выдающегося музыковеда и ученого Б.В. Асафьева по-прежнему задают тот эталон, к которому должен стремиться педагог-музыкант в своей практической деятельности.

Рассмотрим, каковы же реальные предпосылки преобразования сложившейся практики подготовки будущих учителей к проведению внеклассных мероприятий и какова роль преподавателя (курирующего прохождение практики) специальных музыкальных дисциплин для повышения ее эффективности?

Несомненно, учебный процесс музыкально-педагогического факультета предполагает активное регулярное вовлечение студентов в разнообразную концертную деятельность. Кроме того, для студентов, обучающихся по специальности «Специальные музыкальные дисциплины», прохождение педагогической практики также сориентировано на организацию и проведение в школе внеклассного мероприятия. С этой же точки зрения дополнительным обучающим потенциалом обладает и дисциплина «Исполнительский практикум». Как известно, обязательным зачетным требованием по этой дисциплине является исполнение концертной программы из произведений различных стилевых направлений и эпох. Бесспорно, потенциальные условия для подготовки универсального специалиста, организатора внеклассного мероприятия (способного придумать тематику мероприятия, разработать сценарий его проведения, интересно и увлекательно рассказать о музыкальных произведениях и ярко, профессионально исполнить концертную программу) в учебном процессе педагогического вуза несомненно есть. Каковы же реальные педагогические условия их оптимизации?

Обобщение многолетнего педагогического опыта и анализа педагогической практики позволяет высказать ряд практических рекомендаций по методике подготовки студентов к организации и проведению концертов-лекций и внеклассных мероприятий.

Прежде всего, принципиально, чтобы каждый участник мероприятия совмещал функции исполнителя и рассказчика-лектора. Далее, эффективность проведения внеклассного мероприятия существенно повышается при введении элементов моделирования педагогических ситуаций и преобразовании мероприятия в разновидность сценарно-ролевой игры. И, наконец, организацию концерта-лекции целесообразно рассматривать как педагогический процесс, включающий три основных этапа:

1. Проектный (организация и подготовка к концерту);
2. Исполнительный (собственно проведение концерта);
3. Аналитический (анализ и обсуждение концерта).

Последовательно раскроем содержание и методику организации каждого этапа.

Организационно-подготовительный этап

Итак, подготовку к концерту следует начинать с определения количества его участников. Обязательное условие – часть «зрительской аудитории» должны составлять «активные слушатели», то есть заранее

подготовленные студенты, задача которых обеспечить обратную связь зала, живое взаимодействие во время концерта и дискуссионный характер последующего обсуждения. По сути эти студенты являются участниками-экспертами и провокаторами дискуссий, в то время как другие – непосредственными участниками-исполнителями и рассказчиками. Принципиально, что распределение ролевых функций следует проводить не только адекватно индивидуальным способностям и желаниям студентов, но и с учетом педагогических задач по их профессиональной подготовке.

Первая консультация преподавателя-методиста проводится со всеми студентами. В ходе ее проведения важно обсудить следующие вопросы: выбрать тему и название мероприятия; составить музыкальную программу и наметить вербальное содержание; обсудить форму проведения мероприятия; продумать условия и особенности его организации; наметить сценарий мероприятия; обозначить функции и задачи всех участников; выбрать лекторов-исполнителей.

После консультации все студенты получают задание – найти материал и всевозможную информацию для словесного сопровождения концерта. Тем самым все студенты к началу проведения мероприятия должны иметь приблизительно одинаковую компетентность и информированность по теме концерта. Особо поощряются альтернативные поиски вербальной композиции концерта, способные расцветить последующую дискуссию.

Вторую консультацию преподавателя-методиста целесообразно проводить приблизительно через две недели. Следует обсудить следующие вопросы: коллегиально определить сценарий мероприятия (на основе альтернативных вариантов); наметить основное содержание лекционной композиции; скомпоновать музыкальную программу; обсудить предполагаемый визуальный материал; уточнить конкретные роли и действия всех участников; обсудить реальные задачи подготовки лекторов-исполнителей.

Целесообразно выяснить степень готовности исполнителей и при необходимости оказать помощь в подборе вербальной информации и литературы. Кроме того, студенты-эксперты получают особое задание – подготовить два интересных вопроса лекторам-исполнителям, связанные с тематикой концерта и исполняемыми произведениями.

Предполагается, что эти вопросы должны усилить взаимодействие с залом и обеспечить живую атмосферу импровизационности, характерную для реальных школьных условий. Грамотно составленный вопрос служит объективным показателем качества подготовки и уровня компетентности по проблеме, а также выступает мотивационным стимулом для студентов.

Третья консультация завершает подготовительный этап и в сущности представляет генеральную репетицию предстоящего мероприятия. В ходе ее важно: внести необходимые коррективы в выступления участников; определить временной регламент выступления каждого участника и время проведения концерта; скорректировать сценарий; обсудить действия студентов-экспертов в ходе обсуждения концерта.

Второй этап – проведение концерта

Основная задача – изменить традиционно сложившийся подход к организации и проведению мероприятия. С этой целью пластично внедрить основные элементы сюжетно-ролевых игр, то есть максимально задействовать зрительскую аудиторию, преобразовать концерт-лекцию в активную форму обучения, а также коренным образом изменить роль студентов-зрителей, превратив их из пассивно внимающих слушателей в активных участников концерта, стимулирующих импровизационный ход проведения мероприятия. Особой задачей должно стать поощрение вопросов, задаваемых ведущим концерта и активизирующих дискуссию. Как дополнительное задание, все студенты-слушатели должны в ходе концерта проанализировать как слабые и сильные стороны лекторов-исполнителей, так и процесса организации мероприятия, чтобы в дальнейшем аргументировано обсудить эффективность проведения концерта.

Третий этап – анализ и обсуждение концерта

Завершается концерт совместным обсуждением и разбором действий участников. В ходе обсуждения важно проанализировать: достоинства и недостатки сценария мероприятия; логичность и яркость подачи вербального материала; качество представленного визуального материала; соответствие вербальной информации уровню восприятия и возрастным особенностям слушательской аудитории; убедительность словесных комментариев; естественность и свободу общения с аудиторией; грамотность и яркость исполнения программы; наиболее удачные моменты проведенного мероприятия; неудачи и пожелания по улучшению проведения подобных мероприятий.

Практика показывает, что подобная структурно-содержательная модернизация методики подготовки и проведения концертов-лекций существенно повышает дидактические возможности данной формы обучения, а следовательно, создает новые импульсы для оптимизации учебного процесса педагогического вуза.

Литература

1. Асафьев, Б. В. Избр. статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В.Асафьев. – Л.:1973. – 259 с.
2. Елисеев, О. П. Практикум по психологии личности / О. П. Елисеев. – П.,2008. –152 с.
3. Селевко, Г. К. Педагогические технологии на основе активизации, интенсификации и эффективного управления УВП / Г. К.Селевко. – М.: НИИ школьных учебников, 2005. – 102 с.
4. Петровский, Г. Н. Педагогические и образовательные технологии современной школы. / Г.Н. Петровский. – Мн.: НИО, 2003. – 386 с.
5. Подуровский, В. М. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности / В. М.Подуровский, Н. В.Суслова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 320 с.

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ У УЧАЩЕГОСЯ-ПИАНИСТА

Концертное исполнение произведения или программы является неотъемлемым условием музыкальной жизни профессионального музыканта. Сольное выступление становится «лакмусовой бумажкой» и итогом долгой и кропотливой работы исполнителя над техническим и художественным содержанием сочинения. Концертно-исполнительская деятельность осуществляется на протяжении всего творческого пути музыканта-исполнителя: начиная с маленьких и несложных пьес на начальном этапе обучения и заканчивая сложными концертными программами.

На всех этапах обучения ученик показывает результаты своего обучения на эстраде: академических концертах, технических зачетах, экзаменах, фестивалях, конкурсах и концертных мероприятиях. Любая из вышеперечисленных форм выступления отличается друг от друга программой выступления, степенью ответственности, публикой, оцениванием и другими факторами. Но тем не менее каждое из выступлений – будь-то исполнение произведений перед экзаменационной комиссией, доброжелательной публикой или в семейной обстановке – требует тщательной, кропотливой, внимательной работы как самого ученика, так и педагога.

Анализ методической фортепианной литературы показывает, что все существующие методы и рекомендации направлены на формирование концертно-исполнительских умений и навыков у студентов-музыкантов, уже обладающих некоторым исполнительским опытом, самостоятельностью, достаточным уровнем самосознания, волевой регуляцией, зрелостью в умственном и нравственном отношениях.

К сожалению, развитие этих умений и навыков у учеников школьного возраста изучено недостаточно. Большинство методических рекомендаций для учеников школьного возраста направлено на развитие моторных навыков, технического совершенства или поиск образных решений. А ведь основы концертно-исполнительской деятельности закладываются и формируются именно в период обучения в школе. Проведенные опросы, анкетирования и педагогическая практика показывают, что ученики также испытывают трудности и сложности при подготовке к концертному выступлению на разных возрастных этапах. И причин тому достаточно много.

В психолого-педагогической литературе развитие навыков и умений рассматривается, как правило, с позиций внутренних условий, определяются этапы, уровни, условия и механизмы их формирования. В большинстве случаев в качестве основных причин неудачных выступлений рассматриваются внутренние условия (в нашем случае возрастные, познавательные, эмоционально-волевые особенности, уровень технической оснащенности). Однако, несмотря на их разработанность, средовой фактор остается за пределами исследований, особенно в музыкальной педагогике. В

связи с этим требуются особый методологический подход (средовой подход), учитывающий внутренние и внешние условия, обеспечивающие благоприятную ситуацию для развития и формирования концертно-исполнительских умений и навыков.

Не вызывает сомнений, что подготовка к выступлению – это длительный процесс, включающий в себя не только выучивание произведения (овладение большим комплексом знаний, умений и навыков учеником), но и психологическую подготовку к выступлению. В связи с этим возникает необходимость выделения групп концертно-исполнительских умений и навыков, опирающихся в своей основе на определенный комплекс способностей, целевых установок и видов исполнительских действий.

Попробуем дать определение концертно-исполнительским параметрам музыканта. *Концертно-исполнительские умения и навыки* – это специфические для музыкально-исполнительской деятельности операции и действия, владение которыми позволяет исполнителю в максимальной степени реализовать композиторский замысел и свои творческие возможности. При этом с точки зрения психологии **умения** (в нашем случае концертно-исполнительские) являются *развернутыми действиями и операциями, осуществление которых сопровождается осознанием цели, способа действий и условий их выполнения*. Важно отметить, что умения сами по себе еще не переходят в автоматизированный навык, а требуют подкрепления упражнениями. В свою очередь **концертно-исполнительские навыки** представляют собой *музыкально-исполнительские действия, отдельные операции которых стали автоматизированными в результате упражнений*.

Рассматривая концертно-исполнительские умения и навыки учащегося-пианиста, мы разделили их на психомоторные, перцептивные и интеллектуальные. Каждая из названных групп навыков имеет свои особенности формирования, закрепления и реализации в исполнительской деятельности музыканта-школьника. Остановимся на них более подробно.

Психомоторные навыки. Двигательный навык в психологии определяется как действие, сформированное путем повторения, характеризующееся высокой степенью освоения и отсутствием поэлементной сознательной регуляции и контроля [3]. Формирование двигательного навыка предлагается рассматривать как целую цепь последовательно сменяющих друг друга фаз разного смысла и качественно разнородных механизмов. Каждая такая фаза предполагает активную психомоторную деятельность самого человека. Такая внутренняя и внешняя активность составляет сущность любого двигательного упражнения.

Элементарные пианистические психомоторные навыки являются необходимым предварительным условием овладения огромным комплексом концертно-исполнительских умений и навыков.

Взрослые музыканты владеют множеством простых навыков музыкальной деятельности и считают их чем-то само собой разумеющимся. Удобная посадка за инструментом, постановка руки, аппликатурные навыки, координационные движения рук, владение основными способами

звукоизвлечения (толчок, удар, нажим, взятие), навыки педализации, – сложные навыки, но и ими большинство из исполнителей-музыкантов овладевают на начальном этапе обучения.

В отличие от научения понятиям и принципам, которое в основном никогда не заканчивается, то есть никогда не достигается полного и окончательного понимания, психомоторные навыки можно представить, как обладающие конечным оптимальным уровнем овладения. Это не означает, что совершенное владение достигается всеми обучающимися. Просто оказывается возможным анализ действий и описание типов реакций, оптимальных для осуществления исполнительской деятельности.

Перцептивный навык – автоматизированные чувственные отражения свойств и характеристик знакомых, неоднократно воспринимавшихся прежде предметов. В нашем случае это умение корректировать собственное эмоциональное и физическое состояние до, вовремя и после выступления.

К этой группе навыков и умений мы относим оценку собственного эмоционального и физического состояния, коррекцию эмоциональных состояний, снятие физического напряжения, контроль энергии, психологическую устойчивость к случайным ошибкам на эстраде и др.

Очень часто приходится слышать от некоторых, что дети не переживают эстрадное волнение, а само выступление для них является как бы продолжением игры и праздника. Однако проведенное анкетирование педагогов и учеников ГУО «Гатовской ОСШ», а также беседы с преподавателями, имеющими большой опыт работы с детьми, показывают, что зачастую одним из факторов срывов и больших потерь на сцене является неумение владеть собой и контролировать эмоциональное и физическое состояние.

Безусловно, уровень осознанности и контроля собственных состояний у взрослых музыкантов и учеников школы будет разным. Но именно с младшего школьного возраста мы приучаем их к саморегуляции, произвольности поведения, воли (ребенок научается делать то, что надо, а не то, что хотелось бы), развиваем рефлексивность (умение ребенка осознавать то, что он делает, что и как уже сделано и аргументировать, обосновывать свою деятельность), формируем самооценку. Овладение основами перцептивных умений и навыков позволяет ученику больше узнать свои возможности, справиться с трудными стрессовыми ситуациями и, преодолев их, реализовать свой исполнительский замысел с минимальными потерями.

Интеллектуальные навыки - автоматизированный прием, способ решения встречавшейся ранее умственной задачи. Это наиболее сложный и объемный комплекс концертно-исполнительских умений и навыков. Исходя из направленности действия, эту группу умений и навыков мы разделили на подгруппы: организаторские и музыкально-художественные умения.

Опыт великих пианистов показывает, в предконцертный период необходимо соблюдать определенные психологические условия. Следует отдавать себе полный отчет в том *как* репетировать, *когда* репетировать, *что* (какую пользу) нужно извлекать из репетиции, какие замечания *можно*, а

какие *нельзя* делать *во время* и *после* репетиционного исполнения произведения.

Составление плана собственных занятий, расписания уроков, самоорганизация, ответственность и дисциплинированность – важнейшие условия успешности обучения. Занятия в общеобразовательной и музыкальной школе, многочасовая домашняя работа занимают много времени. Не говоря о том, что для продуктивности обучения и хорошего самочувствия ребенка необходим полноценный отдых. В виду этого каждый ученик должен уметь организовать и спланировать собственное время.

Наиболее высоким показателем сформированности концертно-исполнительских умений и навыков является способность раскрытия образного содержания произведения, ярко выраженная исполнительская индивидуальность в интерпретации произведения (индивидуальная концепция), умение воплотить стилистические особенности музыки композитора. Для всего этого ученику необходимо овладеть комплексом *музыкально-художественных умений*.

В исполнении для регуляции своих действий важным является идеальный звуковой образ, так как чтобы играть, необходимо четко представить звучание. Поэтому на всех этапах обучения наряду с моторными должны формироваться навыки более высокого порядка, опирающиеся на *музыкально-слуховые представления*. В эту группу мы включили умения создания и расширения художественного опыта, тезауруса, доведение произведения до сжатой «кодовой» формы (фрэйма), выявление и реализация самых существенных средств музыкальной выразительности и др.

Возраст ученика и уровень освоенности необходимых концертно-исполнительских навыков и умений тесным образом связаны с активностью преподавателя в музыкально-педагогическом процессе. На первых этапах обучения влияние педагога трудно преувеличить: учитель показывает, объясняет, контролирует выполнение учеником тех или иных исполнительских действий, корректирует их, оценивает и т. д. По мере взросления ученика изменяются и методические приемы преподавателя, исходя из индивидуальных способностей и возможностей ученика, уровня его пианистического развития. Как пишет Г.Г. Нейгауз, «сделать как можно скорее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, то есть привить самостоятельность мышления и методов работы» [1, с. 200].

Прочно усвоенные и закреплённые на начальном этапе обучения концертно-исполнительские умения и навыки будут своеобразной базой для их дальнейшего совершенствования. Правильное руководство и контроль со стороны педагога – одно из самых важных условий успешности ученика. Условия создания благожелательной атмосферы в классе по большей части зависят от умения учителя закрепить научение ученика, мотивировать его и создать положительно отношение к новому научению.

Знание педагогом закономерностей этапов, механизмов и условий формирования концертно-исполнительских навыков и умений будет способствовать наиболее эффективному их усвоению для возможности более

полной и свободной реализации их учеником.

Овладеть этими умениями без помощи педагога в школьном возрасте невозможно. Учитель занимает в процессе обучения как бы промежуточное место между учеником и изучаемым им предметом – музыкой. По выражению В.И. Петрушина, для своего ученика он может стать «либо магическим кристаллом, глядя через который можно увидеть волшебный необыкновенно красивый мир, либо увеличительным стеклом, при помощи которого можно разглядеть предметы, невидимые невооруженным глазом, либо мутным оконным стеклом, глядя через который мир может показаться таким, что ради него не стоит покидать своего жилища» [2, с. 21].

Таким образом, выделенная структура концертно-исполнительских умений и навыков учащегося-пианиста представляет собой большой комплекс и предполагает в их исследовании опору на средовой подход. Залогом успешной дальнейшей работы в русле музыкального исполнительства являются усвоенные и закреплённые на начальном этапе обучения концертно-исполнительские умения и навыки учащихся.

Данная проблема является весьма актуальной и требует своего внимательного и заинтересованного исследователя.

Литература

1. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 319 с.
2. *Петрушин, В. И.* Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
3. *Словарь психолога-практика / Сост. С.Ю. Головин.* 2-е изд. – Мн., 2003.

РОЛЬ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ЗАОЧНОГО ОТДЕЛЕНИЯ НАД МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРОГРАММОЙ

Содержание и качество подготовки студентов-заочников на музыкально-педагогических факультетах – научная проблема, которая, на наш взгляд, недостаточно активно дискутируется в педагогических кругах и не находит своего адекватного отражения в системе организации как всего учебного процесса в высшей школе, так и в преподавании цикла музыкально-исполнительских дисциплин.

Обучение студентов заочной и очной форм получения музыкально-педагогического образования осуществляется по единым учебным программам, но с предоставлением для контролируемых преподавателем форм обучения различных объемов часов. Учебные планы на заочном отделении наглядно демонстрируют дефицит аудиторного времени, значительное сокращение которого произошло в последние годы, что не смогло не отразиться на качестве профессиональной подготовки будущих учителей музыки.

Противоречия, возникшие на сегодняшний день между учебными планами и учебными программами, обнажили ряд нерешенных до этого

времени проблем, связанных, прежде всего, с отсутствием какого-либо методического обеспечения самостоятельной работы студента-пианиста в межсессионный период. Актуальность появления в практике инструментального обучения различного рода музыкально-дидактических материалов, которые смогли бы нацелить обучающихся на качественную самостоятельную подготовку исполнительской программы, повысить их профессиональную мотивацию и ответственность за качество своего выступления на зачетах и экзаменах, не вызывает сомнений. В этой связи трудно переоценить возможность появления и активного использования в учебном процессе в индивидуальных классах определенного комплекса творческих заданий для самостоятельной работы студентов.

Приступая к созданию подобного комплекса, мы, с одной стороны, руководствовались общепедагогическими принципами разработки учебно-методических материалов для обучения студентов, которые предполагают научность учебного материала, его соответствие основным положениям и закономерностям изучаемой области знания; доступность этих материалов, то есть возможность их воспринимать и освоить; систематичность и последовательность изложения учебных материалов, что облегчает их изучение [1, с. 159]. С другой стороны, мы ориентировались на опыт научных исследований в этой области (А.В. Арчажникова, А.В. Глузман, Н.Л. Белая, Э.И. Булатова, Л.Г. Коваль, И.Ф. Чернявская и др.), рассматривали как целевые установки и содержательное наполнение специальных заданий, так и возможные формы их презентации.

Предлагаемый нами комплекс творческих заданий предназначен для использования его студентами в самостоятельной работе, осуществляемой между занятиями в вузе и прежде всего в межсессионный период.

Задания объединены в шесть блоков, в названиях которых зафиксированы научно-методические представления об основных направлениях самостоятельной работы учителя музыки над музыкальным произведением, связанных с изучением творческой биографии композитора, визуальным анализом нотного текста, детальной интонационной и мнемической работой, предконцертной подготовкой и художественно-педагогической интерпретацией. Анализ студентом содержания каждого задания и следование предложенным ниже учебно-методическим рекомендациям должны способствовать:

1) развитию представлений об этапах организации исполнительского освоения музыки от создания интерпретаторской гипотезы и детальной проработки всех фрагментов музыкальной ткани до окончательного художественного оформления произведения на сцене;

2) актуализации музыкально-исторической, музыкально-теоретической информации, предопределяющей понимание авторского замысла;

3) формированию культуры работы с нотным текстом, умений видеть все атрибуты графического изображения произведения и адекватного его переноса в звуковую форму;

4) развитию интонационного мышления исполнителя, способного тонко реагировать на эмоционально-образные смыслы музыки и воссоздавать их в своей игре на инструменте;

5) рационализации мнемической деятельности, овладению эффективными способами запоминания, сохранения и качественного воспроизведения исполнительской программы;

6) выявлению собственного артистического потенциала и адекватной оценке причин сценического волнения;

7) развитию умений предвосхищать ситуации исполнительского и словесного контакта с будущим слушателем.

Комплекс творческих заданий для самостоятельной подготовки студентами заочного отделения исполнительской программы

1. Этап изучения жизненного и творческого пути композитора, поиска музыкально-теоретических и историко-культурных подходов к будущей исполнительской интерпретации произведения

Задания:

- Уточните годы жизни и основные факты биографии автора исполняемого Вами произведения (семья, образование, профессиональная деятельность и т. д.).

- Раскройте сущность художественного направления в искусстве, доминирующего в эпоху жизни композитора.

- Проведите анализ творчества композитора (этапы становления индивидуального стиля, предпочитаемые художественные идеи, темы, образы, музыкальные жанры и формы и т. д.).

- Найдите упоминания в музыковедческой литературе об истории создания произведения (если таковая имеется), о различных его редакциях с целью уточнения авторского замысла.

- Восстановите в памяти фортепианные произведения композитора, исполняемые Вами ранее, пополните свой репертуар за счет эскизного изучения новых произведений.

- Послушайте изучаемое произведение в записи, оцените его различные исполнительские интерпретации.

- Расширьте свои музыкально-слуховые представления о стиле автора в процессе прослушивания других его произведений.

2. Этап предварительного визуального анализа нотного текста, «предчувствия» творческого замысла композитора

Задания:

- Определите по названию произведения, дополнительным авторским ремаркам (программе, посвящению, эпиграфу, сноскам и т. п.) возможную эмоционально-образную программу произведения, жанр или музыкальную форму.

- Расшифруйте итальянские или графические обозначения темпа, метроритма, агогики, тональности, динамики, способов артикуляции, туше, аппликатуры и педализации.

- Воспользуйтесь метрономом, с целью наиболее точного воспроизведения в дальнейшем предложенного автором темпа произведения.

- Оцените доминирующий тип фактуры в произведении, особенности мелодии, ритма, гармонии, ладотональных и регистровых сдвигов, динамических переходов, кульминаций и т. п.

- Найдите и отметьте в тексте контуры музыкальных построений, определите строение музыкальной формы.

- Отметьте в тексте визуальные признаки жанра и авторского стиля (к примеру, признаки классической сонаты: гомофонно-гармонический тип фактуры, классическая гармония, обилие мелизмов, «эхообразная» динамики, симметричность строения формы и т. д.).

- Выделите в тексте эпизоды, повышенной для Вас технической сложности (пассажи, репетиции, длительные тремоло или трели и др.).

- Сопоставьте различные редакции произведения, зафиксируйте в нотном тексте варианты редакторских указаний.

- Сформулируйте для себя основные репетиционные задания, которые необходимо Вам будет выполнить в процессе детальной работы над произведением.

3. Этап исполнительского освоения музыкального произведения, звуковой реализации авторского замысла

Задания:

- Прочитайте нотный текст с листа в удобном для Вас темпе, фиксируя внимание на адекватном его переводе в реальное звучание. Исключите появление в Вашем исполнении фальшивых нот, неточного метроритмического рисунка, ошибок в воспроизведении динамических, артикуляционных и других указаний.

- Уточните первоначальные Ваши представления о содержании музыкальной образности всего произведения (лирический, драматический, скерцозный и т.д.), о жанровых и стилевых особенностях исполнения произведения.

- Приступите к детальной интонационной работе, предполагающей выявление эмоционально-образного содержания мельчайших музыкальных построений (мотивов, фраз) и выразительного их исполнения.

- Прodelайте интонационную работу в партиях обеих рук, постоянно обращая свое внимание на правильность выбора исполнительских средств (тембро-динамической нюансировки, агогического отклонения, рисунка пианистических движений, туше, способов фразировки и педализации).

- Оцените характер интонационного развития в пределах более крупных музыкальных построений (предложений, периодов, частей), воспроизведите в исполнении изменчивость эмоциональных состояний и образов.

- Оцените роль звукоизобразительных эффектов в произведении, добейтесь в исполнении их ассоциативной узнаваемости.
- Задумайтесь над драматургическим решением сочинения, проследите за развитием музыкального образа от вступления до коды.
- Определите местоположение и значение кульминационных зон в сочинении и организуйте посредством использования звуковых эффектов движения (динамических волн, темпо-агогических изменений, варьирования плотности фактуры, тембро-динамического и артикуляционного соподчинения кульминаций и т. д.) последовательное развертывание музыкального сюжета.
- Сочетайте детальную работу над произведением с исполнением его целиком. Постепенно «собирайте» музыкальную форму, восстанавливая метро-ритмическую основу произведения и требуемый темп, объединяя мелкие построения в более крупные, тщательно прорабатывая интонационно-смысловые связки между частями, сохраняя на протяжении всего исполнения артикуляционные, колористические особенности авторской стилистики и т. п.
- Уделите должное внимание двигательнo-техническим задачам в произведении, отдельно отшлифуйте технически трудные места, добиваясь выразительного их исполнения.
- Повторно послушайте изучаемое произведение в записи, с новых позиций взгляните на качество звукового решения исполнителем и Вами эмоционально-образных, жанровых, стилистических и других музыкально-исполнительских задач.

4. Этап запоминания музыкального произведения наизусть, развития мнемических способностей исполнителя

Задания:

- Оцените объем музыкального текста, который к этому этапу работы над произведением Вы смогли без усилий выучить наизусть, выделите те фрагменты, которые с трудом укладываются в память и потребуют повторного детального визуального и музыкально-слухового анализа.
- Используйте в работе различные методы активного запоминания: («умозрительного» запоминания без опоры на реальное звучание; многократных, целенаправленных повторений изучаемого фрагмента; сольфеджирования, вокализации, подтекстовки мелодической линии; исполнения произведения, не глядя в ноты и на клавиатуру; записи нотного текста по памяти и т. д.).
- Выучите наизусть партии каждой руки, добиваясь в них технической свободы и необходимого звуко-интонационного результата.
- Объединяйте все отдельно выученные наизусть фрагменты в более крупные музыкальные построения, добиваясь в итоге непрерывного, безостановочного исполнения всего произведения.

- Повторяйте музыкальное произведение систематически, не допускайте длительных перерывов в занятиях, во избежание забывания текста, рисунка пианистических движений, а также сопутствующих музыке Ваших эмоциональных переживаний.

- Чередуйте исполнение произведения наизусть с игрой по нотам, тем самым продолжайте самым тщательным образом осуществлять детальную визуальную, интонационно-образную и техническую работу.

- Отложите на незначительное время (не более недели) выученное Вами произведение, с целью выявления, в дальнейшем, в тексте полностью или частично забытых фрагментов.

- Возобновите после перерыва в занятиях активную работу по закреплению в памяти всего произведения и его отдельных эпизодов, помня о том, что этот процесс должен продолжаться вплоть до концертного выступления.

- Тренируйте свою память и музыкальное мышление, периодически возвращаясь к исполнительскому репертуару, который осваивался Вами в музыкальной школе, в училище, на первых курсах университета.

5. Этап подготовки музыкального произведения к концертному выступлению, выявления артистического потенциала исполнителя

Задания:

- Качественно подготовьте произведение к публичному выступлению задолго до его официальной презентации на зачете или экзамене, отведите не менее 2–3 недель для предконцертных репетиций.

- Сочетайте в своих занятиях исполнение произведения с предварительным разыгрыванием и без него.

- Воспользуйтесь аудиозаписывающей аппаратурой для фиксации Вашего исполнения, проанализируйте положительные и отрицательные стороны Вашей подготовки.

- Проводите свои индивидуальные занятия не только в домашних условиях, но и в концертном (школьном) зале, соизмеряйте свое исполнение с акустическими возможностями разных по объему помещений.

- Часто исполняйте произведение для воображаемой слушательской аудитории, запоминайте моменты появления волнения и как следствие этого потери текста. Дополнительно проработайте проблемные места и проконтролируйте их качество при последующих исполнениях.

- Используйте все возможности для выступления перед реальным слушателем (коллегами, родителями, учащимися класса и т. д.) в камерной обстановке (в домашних условиях, на уроке и т. д.) и на школьных концертах.

- Увеличивайте количество репетиций непосредственно перед публичным выступлением.

- Опробуйте заранее технические и тембро-динамические возможности инструмента, на котором предстоит исполнять программу.

- Адекватно оцените проделанную Вами пианистическую работу в контексте предъявляемых кафедрой фортепиано требований к исполнению музыки во избежание лишних волнений, связанных с боязнью получения низких баллов.

б. Этап создания педагогической интерпретации музыкального произведения, предварительного анализа ситуации слушания или исполнения музыки в школе

Задания:

- Рассмотрите исполняемое Вами произведение в ранге музыкального дидактического материала и предположите возможности его использования в Вашей педагогической деятельности (в качестве произведения для слушания на уроках музыки, или исполнительского освоения на уроках фортепиано, или в качестве музыкальной иллюстрации к театральной постановке и т. д.).

- Оцените степень актуальности содержания музыкального произведения для учащихся определённой возрастной категории.

- Определите, на каком этапе музыкального образования школьников (год музыкального обучения) целесообразно вводить в программные требования освоение данного произведения.

- Сформулируйте тему четверти и образовательную цель уроков, в рамках которых будет осваиваться произведение.

- Подумайте, какие духовно-нравственные представления, специальные музыкальные знания и умения, опыт творческой деятельности Вы будете формировать у школьников на основе изучения биографии композитора и исполняемого Вами произведения.

- Спрогнозируйте формы музыкально-познавательной деятельности учеников на уроке (слушание произведения, интонационный анализ, совместное исполнение с учителем, самостоятельное исполнение и т. д.)

- Определите содержание методов и методических приёмов музыкального развития школьников, позволяющих активизировать их познавательный интерес к данной музыке.

- Подготовьте комплекс творческих заданий для учащихся, которые помогли бы школьникам сконцентрировать внимание на изучении определенных жизненных и музыкальных явлений (истории создания сочинения, смежных видов искусств, музыкального образа произведения, музыкальной формы, динамики, ритма и т. д.).

- Подойдите с профессиональной требовательностью к собственной исполнительской деятельности на уроке, подготовьтесь к художественно-полноценной музыкально-исполнительской и вербальной интерпретации произведения на уроке.

Следует отметить, что предложенная выше программа организации самостоятельной деятельности студентов-заочников не может и не должна полностью заменить реальное общение студента с преподавателем,

корректирующего интонационный контур исполнения, выводящего на осознание глубинных смыслов художественного образа, подсказывающего способы решения технических задач и т. п.

В индивидуальном классе в процессе сложнейшей интерпретаторской работы происходит накопление неповторимого индивидуально-личностного музыкально-исполнительского опыта будущего учителя, который в большей своей части не может быть зафиксирован в однозначно трактуемых способах создания звуковой картины произведения. Но эта программа самообучения при должном обсуждении, при грамотном мотивировании студента на высокие результаты в учебной и профессиональной деятельности, способна, на наш взгляд, вывести его на другой уровень исполнительской подготовки, когда приоритет понимания и воссоздания художественных задач не будет подменяться приблизительным и равнодушным воспроизведением нотного текста.

Литература

1. Змеев, С. И. Андрагогика: основы теории, истории и технологии обучения взрослых / С. И. Змеев. – М.: ПЕРСЭ, 2007. – 271 с.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ЗАДАЧИ В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

Деятельность будущего учителя музыки, которая протекает в процессе его обучения в классе фортепиано, представляет собой разновидность исполнительской деятельности со всеми присущими ей характеристиками: она требует творческой активности и затрагивает интеллектуальную, эмоциональную, действенно-практическую и волевую сферы.

Работа студентов в фортепианном классе немислима без самостоятельной деятельности, которая выполняется по заданию преподавателя, под его руководством, но без его непосредственного участия. Развитие исполнительской активности у будущих учителей музыки затруднено в силу того, что направленность их профессиональной подготовки носит не исполнительский, а педагогический характер. Особенно это положение касается инструментального обучения, так как в нем высоки требования к технической составляющей и необходимо значительное время для становления основ исполнительской техники.

Остановимся на ежедневной самостоятельной работе студента над музыкальным произведением, которая предусматривает несколько определенных этапов (1– этап ознакомления, 2 – разучивание отдельных частей произведения в различной очередности, 3 – заключительный этап сборки и синтеза).

Рекомендуется начинать работу с трудных мест. Нельзя слишком долго работать над одним и тем же эпизодом. В работе над медленными частями важно прежде всего качество звука, его певучесть. «Ускорять гурпетто и другие украшения – признак плохой школы» [1, с. 19]. «При исполнении

кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечкой, мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой» [2, с. 53]. Известный польский педагог-музыкант Т. Лешетицкий добивался поющего звука, соединяя размах, взятие клавиши с прогибанием запястья.

В основе певучей фразировки лежит то, что можно назвать «дыханием руки», целостность движения без нарушения единства движения толчками, взмахами, движениями плеч, головы, туловища. Устанавливая границы фразы, нужно разобраться в ее строении, определить кульминационную точку. Иногда для понимания строения фразы полезно проиграть ее в чуть более быстром темпе. Часто фразу следует начинать постепенно – разворачивающим движением. Передать интонационный смысл иногда помогает подтекстовка.

Достаточного внимания требует и работа над аккомпанементом. В фортепианных произведениях наиболее распространены аккомпанементы аккордового или фигурационного вида. В кантилене мелодия должна «плавать» на волнах аккомпанемента. Между ними необходим воздушный простор. Подчас мелодия влечет музыку вперед, а аккомпанемент отстаивает ритмическую мерность движения. Многие пианисты в таких ситуациях слегка смещают звуки мелодии во времени. При этом желательно сочный и полнозвучный бас брать мягко.

В аккордовой фактуре необходимо взять все звуки совершенно одновременно, как правило, рукой, летящей сверху вниз, не отвесно, а несколько сбоку. В арпеджированных аккордах звуки извлекаются равномерно и в отчетливой последовательности.

Смысл медленного проигрывания быстрых эпизодов – вникнуть в разучиваемое место, вслушаться в интонации, закрепить метрическую схему. К медленной игре необходимо возвращаться в процессе всех этапов работы над музыкальным произведением, чтобы ни одна деталь не прошла мимо сознания. Иногда при разучивании быстрых произведений в медленном темпе рекомендуется преувеличенно акцентировать те ноты, которые приходится на слабые пальцы, и, наоборот, первым пальцем играть ближе, легче, тише, чем другими пальцами, на заваливаясь на него. «Чтобы играть быстро – надо думать медленно» [1, с. 84].

Автоматизация движений – основной путь к беглости, при этом необходимо обеспечить экономность, минимальность движений. Качество исполнения музыкального произведения зависит и от аппликатуры, которая должна быть тщательно подобрана на первоначальном этапе работы. Увеличению темпа иногда помогает рациональное распределение пассажа между руками. Увеличение беглости способствует рационализации представлений – метод «технической фразировки» (например, мыслить целыми тактами или по два такта). При разучивании двигательная трудность, «заминка», оказывается не внутри группы, а между группами. Метод технической фразировки – группировки разумеется не должен противоречить

художественной фразировке.

Ежедневная самостоятельная работа студентов при изучении фортепианного произведения способствует профессиональному развитию будущего учителя, его исполнительской активности. Относительно невысокий по сравнению с музыкантами-исполнителями технический уровень студентов предъявляет повышенные требования к процессу развития их исполнительской активности. Структура исполнительской активности включает мотивационный, когнитивный, эмоциональный и деятельностно-технический компоненты. Реализация мотивационного компонента формирует профессиональные потребности. В образовательной среде вуза мотивационный компонент стимулируют промежуточные срезы, зачеты, экзамены, контрольные уроки, концертные выступления, конкурсы, фестивали.

Когнитивный компонент включает необходимый для исполнительской деятельности комплекс общегуманитарных, музыкально-теоретических, музыкально-исторических, методических знаний.

Эмоциональный компонент интегрирует потребность выразить свои эмоции через музыку и понимание ее эмоционально-образного содержания.

Действенно-практический компонент представляет собой владение техническими (в широком смысле) умениями и навыками, необходимыми для практического воплощения музыкальных образов.

В условиях естественного учебного процесса развиваются все компоненты исполнительской активности студента.

Литература

1. Коган, Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 200 с.
2. Мильштейн, Я., К.Н.Игумнов о Шопене / Я. Мильштейн // Советская музыка. – 1949. – № 10. – С. 53.

МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА ИНДИВИДУАЛЬНОГО КЛАССА КАК СИСТЕМА УСЛОВИЙ ЛИЧНОСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ

Одним из современных методологических оснований для решения насущных вопросов обучения и воспитания является средовой подход, который трансформирует специально организованный педагогический процесс в особую целостность, интегрирующую различные (прямые и опосредованные, педагогические и социокультурные и т. п.) влияния и взаимосвязи и создающую, тем самым, систему условий становления и развития субъектов образовательного процесса. Ключевой категорией средового подхода является понятие «образовательная среда».

Разработкой вопросов сущности и структуры образовательной среды в той или иной степени занимались многие ученые: И.А. Баева,

[К оглавлению ЭУМК](#)

А.В. Вишнякова, Е.А. Климов, В.И. Панов, В.В. Рубцов, В.И. Слободчиков, А.В. Хуторской, В.А. Ясвин и др. В современной педагогической теории «образовательная среда» характеризуется многозначностью и понимается в качестве условия, средства, факта или фактора обучения и воспитания, комплекса возможностей или системы прямых и косвенных педагогических влияний:

- «...представляется методически перспективным понимание образовательной среды как системы влияний и условий формирования личности (по заданному образцу), а также возможностей для ее развития, содержащихся в социальном и пространственно-предметном окружении» [5, с. 11];

- «Образовательная среда как совокупность условий и факторов, обеспечивающих возможность для проявления скрытых (потенциальных) способностей учащихся и в то же время для развития детей со способностями, уже проявившимися и развитыми до высокого уровня» [3, с. 13];

- «Образовательная среда – это целенаправленно создаваемое социокультурное окружение ученика, включающее различные виды средств и содержания образования, способные обеспечивать его продуктивную деятельность» [2, с. 173].

В качестве структурных единиц образовательной среды Г.А. Ковалевым выделяются: физическое окружение, человеческие факторы, программы обучения. В.И. Пановым анализируются различные модели образовательных сред [3]: эколого-личностная модель (В.А. Ясвин); коммуникативно-ориентированная модель (В.В. Рубцов); антрополого-психологическая модель (В.И. Слободчиков); экопсихологическая модель (В.И. Панов) и др.

Вследствие преломления данных общей педагогики на специфику художественного познания музыкально-образовательная среда индивидуального класса предстает в качестве среды особого – художественно-творческого – типа и оказывается «ядром», из которой произрастает целостная образовательная среда учебного заведения.

Своеобразным «прототипом» музыкально-образовательной среды индивидуального класса может служить «модель» обучения и воспитания художника-профессионала (Школа-мастерская), существовавшая еще в XV-XVI веках. Предназначение Школы-мастерской далеко выходило за рамки обучения профессиональному ремеслу. Школа являлась этапом становления и развития ученика через постижение им культурного опыта и осознание тех ценностных задач, которые стоят перед каждым Художником или Мастером [4]. Свой особый смысл и предназначение Школа приобретала благодаря:

- *ценности общения Мастера и ученика*; общения, основанного на первоначальном добровольном подчинении и подражании ученика и с течением времени перераставшего в духовное родство с учителем;

- *включенности процесса профессионального становления в противоречивый мир культуры*, что воспитывало в ученике способность

[К оглавлению ЭУМК](#)

осуществлять ценностный выбор, утверждать художественные идеи, определять приоритеты собственного жизненного и творческого пути; из стен Школы-мастерской выходили преемники, достойно сохраняющие и обогащающие культурные традиции;

– *органичному единству профессионального обучения и совместной жизнедеятельности Мастера и учеников*; в результате постигалось не только ремесло профессионала, но и образ жизни учителя;

– *стилю обучения*, определявшему специфику каждой Школы;

– *универсализму профессионального мастерства*, приобретаемого учеником;

– *иерархии взаимоотношений внутри Школы* (Мастер – подмастерье – младший ученик), устанавливавшей определенную последовательность передачи профессиональных знаний и умений, а также позволявшей учитывать дарования учеников;

– *особым условиям приема в Школу*, согласно которым оценивалась не только профпригодность ученика, но и его личностные качества.

В контексте современной ситуации данное основание позволяет представить музыкально-образовательную среду индивидуального класса в качестве художественно-творческой общности учителя и ученика (учеников), способствующей раскрытию и созреванию личности последнего как преемника музыкально-исполнительских и педагогических традиций. Общность формируется системой различных видов коммуникации, среди которых основными, на наш взгляд, являются:

- ***информационно-деятельностная коммуникация***, возникающая в педагогической и учебной деятельности вследствие непосредственного выполнения участниками образовательного процесса своих функциональных обязанностей (предъявление и выполнение педагогических требований, соблюдение учебной дисциплины и профессиональной этики, а также ознакомление с традициями, принятыми в индивидуальном классе и т. п.). Информационно-деятельностная коммуникация создает первоначальные условия для воспитания и развития учащихся.

- ***художественная коммуникация*** возникает в процессе индивидуального или совместного решения художественно-творческих задач. Художественная коммуникация не ограничивается теоретическим осмыслением музыкального произведения и приобретением необходимых для его исполнения игровых умений и навыков. Данный вид коммуникации ориентирует на понимание художественного образа и драматургии его развития, а через это – на познание культуры и исторического времени, в котором жил его создатель. Художественная коммуникация предполагает осуществление учеником (при чутком руководстве учителя) работы над самим собой: открытие в себе необходимого эмоционально-эстетического отношения к художественному образу, произведению и его автору; расширение возможностей собственного мышления; развитие волевых качеств. В свою очередь учитель посредством различных образовательных

ситуаций (чаще – проблемного характера) и методических приемов (каждый педагог обладает некогда унаследованной им и преобразованной в индивидуальной деятельности методической системой) создает условия для проявления природных возможностей ученика в соответствии с его возрастными особенностями. На основе этого формируются необходимые для художественного познания качества и способности ученика.

Следует особо отметить, что включение учащегося в проблемную ситуацию – это не только принятие им поставленной педагогической задачи и проявление соответствующих эмоционально-волевых и мыслительных реакций. Такие ситуации обязательно включают в себя моменты ученического подражания. При этом следует учесть, что подражание не является формальным действием, поскольку основано на избирательном отношении ученика ко всему, что включено в поле его внимания. А это означает, что в проблемной ситуации ученик, подражая, овладевает не только нужным приемом игры или теоретическим знанием (что является целью и результатом прямых педагогических усилий). Одновременно с этим ученик может усваивать и образ мысли, и логику рассуждения своего учителя, и некоторые черты исполнительской манеры педагога, стиля его общения, а также многое другое, что в этот момент становится для него особенно значимым.

- *личностное общение* размыкает рамки информационно-деятельностного и художественного взаимодействия, преобразовываясь в ценностно-личностный, профессионально-творческий диалог учителя и ученика. Возникающая общность характеризуется единством не только художественно-исполнительских, но и жизненных ценностей педагога и его воспитанника, а также служит началом их сотрудничества за рамками конкретного класса и учебного заведения. Одновременно с этим начинается самостоятельный путь ученика как преемника музыкально-исполнительских и педагогических традиций.

Взаимосвязь представленных видов коммуникации создает систему прямых и опосредованных педагогических воздействий, а также взаимных влияний учителя и ученика, формируя тем самым необходимую для личностно-профессионального становления музыкально-образовательную среду.

Помимо этого, успешность функционирования музыкально-образовательной среды индивидуального класса во многом обеспечивается качеством ее информационно-энергетического обмена с иными средами – средой учреждения образования и социокультурной средой.

Взаимодействие со средой учебного заведения осуществляется посредством профессионально-педагогической коммуникации, возникающей при решении различных вопросов профессионального и организационного характера. В свою очередь формирование профессионально-педагогической общности предполагает:

- единство ценностно-целевых установок педагогического коллектива;
- культуру профессионально-личностного общения;

- разнообразие индивидуальных стилей преподавания; качество преподавания в целом;
- общность педагогических взглядов в отношении инновационных процессов и традиций;
- профессиональные достижения педагогического коллектива.

Системообразующим фактором становления профессионально-педагогической общности служит демократический стиль управления учреждением образования и наиболее приемлемая для конкретного заведения (принятая всеми или большинством) стратегия его развития.

Взаимодействие с социокультурной средой осуществляется посредством системы нормативов, выполняющих регулятивную функцию. Важнейшими среди них являются:

аксиологические нормативы, выступающие в качестве:

- системы общечеловеческих и национальных ценностей;
- системы музыкально-педагогических ценностей (научно-педагогических концепций, теорий, подходов и др.);
- системы индивидуальных ценностей субъектов образовательного процесса;

образовательные нормативы, понимаемые как:

- система требований к уровню музыкальной подготовки учащихся, представленная образовательным стандартом;
- правила и требования, которые содержатся в иных документах, регламентирующих образовательный процесс.

Помимо этого музыкально-образовательная среда индивидуального класса органично включается в процессы функционирования элитарной мировой и национальной культуры, массовой музыкальной культуры (поп-культуры) и т. п. Взаимодействие этих пластов служит основой для различного рода художественно-творческих задач, решение которых способствует интеграции учащихся в культурное пространство посредством формирования индивидуальной системы ценностей и личностного способа художественного познания.

В целом, сказанное выше содержит наиболее общую характеристику музыкально-образовательной среды индивидуального класса. Но, несмотря на дискуссионность, предложенные позиции не лишены эвристичности и могут служить поводом для дальнейших размышлений и научно-исследовательских изысканий.

Литература

1. Каган, М. С. Мир общения / М.С.Каган. – М.: Политиздат, 1988. – 319 с.
2. Краевский, В. В. Основы обучения. Дидактика и методика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В.Краевский, А.В.Хуторской. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 352 с.
3. Панов, В. И. Психодидактика образовательных систем: теория и практика / В.И.Панов. – СПб.: Питер, 2007. – 352 с.

4. *Фомин, В. П.* Школа-мастерская как феномен культуры (к проблеме специфики профессионального музыкального образования) / В. П.Фомин // Музыкальное образование – личность – культура: Сб. науч. трудов. – М., 1989. – С. 26-42.
5. *Ясвин, В. А.* Экспертиза школьной образовательной среды / В.А.Ясвин. – М.: Сентябрь, 2000. – 128 с.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ФАКТУРНЫХ ТРУДНОСТЕЙ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Е. ГЛЕБОВА «ФАНТАСТИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ»

Евгений Глебов – знаменитый белорусский композитор, профессор, народный артист СССР. Он автор оперы, шести балетов, пяти симфоний, значительного количества произведений камерного и эстрадного жанров, вокальной музыки, музыки к кинофильмам, драматическим спектаклям. Фортепианное творчество представлено такими произведениями, как соната, фантазия для фортепиано с оркестром, программные пьесы (Песня, Прогулка, Три пьесы, Две прелюдии и др.). На материале произведений Евгения Глебова белорусскими музыкантами написаны виртуозные фортепианные произведения: Парафраз на тему восточного танца из балета «Избранница» Л. Матуковской; Парафраз на темы балета «Тиль Уленшпигель» А. Друкта; ряд транскрипций И. Оловникова на темы балетов «Маленький принц», «Мечта».

Пять пьес цикла «Фантастические танцы» объединяют композиторское мастерство с педагогической целесообразностью, они демократичны, разнообразны по образному содержанию, и главное – фактура изложения охватывает широкий круг пианистических приемов, используемых в фортепианной практике, поэтому эти произведения являются замечательным материалом для студентов в их пианистическом совершенствовании на примере белорусского национального материала.

Обращение к фантастической теме можно рассматривать как использование фантастических образов в качестве творческого приема и как один из методов музыкальной педагогики, который дает толчок к развитию творческого музыкального мышления путем приобщения к фантастической тематике с ее невероятно широким кругом образов. Пианист при этом овладевает и совершенствует достаточно сложные приемы: полифоническое изложение, двойные ноты, техника репетиций, педальные эффекты, чуткость современных гармоний и т. д.

Все пять пьес цикла контрастны по образному содержанию: шуточные образы сменяются лирическими, образы гротеска контрастируют с более мягкими, пластичными. Написан цикл в 1957 году.

Учитывая закон вариантной множественности в понимании художественного произведения, каждый исполнитель может индивидуально воспринимать образное содержание *первого танца*, но такие образы как шутка, гротеск, клоунада ощутимы совершенно очевидно. Написана пьеса в

трехчастной форме. Основной фортепианный прием – двойные ноты (терции, сексты, октавы). Авторское указание темпа – **ALLEGRO MODERATO** говорит о том, что чрезмерное увлечение скоростью темпа не даст возможности услышать особенности гармонии. В связи с этим закономерно встает вопрос о выборе аппликатуры, которая даст возможность свободно исполнить терции и сексты. Следует отметить, что в партиях правой и левой рук нет традиционного разделения на мелодию и аккомпанемент, здесь автор пользуется приемом контрастной полифонии, где каждый элемент имеет свою мелодическую линию и ее штриховые особенности. В особых случаях, к примеру 9 такт, композитор вводит дополнительную минорную мелодию. Она должна прозвучать качественным легато и во многом повлиять на общее образное содержание произведения. В связи с этим обратим внимание на тональность – соль-минор, которая определяет понимание этой музыкальной шутки и вполне возможными могут быть ассоциации с таким известным персонажем, как Арлекин.

Следующий раздел (19 такт) более мелодичен и вместе с тем исполняется в том же темпе. Детальной проработки в этом эпизоде требует легато начальной интонации, исполнение репетиций, мелодия в левой руке. Для лучшего прослушивания гармонии можно рекомендовать следующий прием активизации слуха: играть верхний голос в соединении с басом, затем средний голос и бас. С помощью этого приема достигается разнообразная тембральная окраска каждого голоса.

Средний эпизод (*Agitato*) более взволнован. Принцип изложения – имитация, в которой переключки дает ощущение погони, активного движения. В кульминации раздела используется октавное изложение, что делает ее особенно выразительной по содержанию, а с точки зрения педагогики – это возможность обучения и совершенствования октавной техники. Для достижения умелого и чистого звучания октав необходимо правильно выбрать позицию руки, использовать 4 палец, рассчитать логические акценты и воспользоваться приемом перегруппировки 16-х по принципу от слабой доли к сильной (такт 61). В 13 такте среднего эпизода при необходимости можно воспользоваться аппликатурным вариантом: исполнение октав двумя руками. Небольшая реприза интересна своей кодой, звучащей очень ярко и требующей достаточно подготовленного пианизма. Педализация в пьесе ритмического характера: подчеркивает сильную долю и тем самым обращает внимание на танцевальную сторону произведения. В кульминационных разделах педаль увеличивается для достижения более ярких фортепианных эффектов.

Музыка второго танца охватывает широкий круг образов: лирическая кантилена в певучей колыбельной первого раздела, фантастические видения в среднем разделе и былинно-сказочное повествование в финале. Вступительные интонации первого раздела настраивают на колыбельную, поэтому очень важно определить вокальную природу мелодии и соответствующие звуковые задачи. Следует напомнить, что умение слышать звук в его протяженности – наиболее ценное качество в мастерстве пианиста,

требующее постоянного совершенствования на всех этапах фортепианной подготовки. Достижение качественного легато – задача первого раздела пьесы. Начальная тема подчеркивает повествовательное содержание музыки; вторая – та же музыкальная мысль, но в более насыщенном гармоническом изложении. Если первая тема требует легато в одноголосной мелодии, то в следующей фразе легато используется в аккордовой и октавной фактуре, что делает музыку более красивой, но и более сложной в исполнении. Через весь раздел проходит тема колыбельной (три звука по полутонам). Композитор как бы подсказывает нам, что звучит сказка на ночь, а затем – сон.... «Сон» – второй раздел пьесы. Автор указывает на небольшое ускорение темпа, меняется тональность, характер звука. Передача образного содержания требует использования эффекта левой педали для создания особых колористических красок. Принцип изложения – имитация, но даже в этой музыкальной ситуации не следует забывать о полутоновой теме, присутствующей в каждом такте.

Реприза возвращает музыку в основную тональность, а тема переходит в партию левой руки, в низкий и тембрально насыщенный регистр. В этом эпизоде следует особое внимание уделить аппликатуры, педализации, степени проработанности левой рукой. Сложность эпизода заключается в том, что ни одна деталь не должна уйти от внимания пианиста: звучание в басу широкой мелодии, мелодические оплетения в верхнем голосе, гармонические образования, мелодическая горизонталь, единство темпа, широта фраз.

Третий танец – это веселый и очень быстрый марш. Можно предположить, что круг образов перекликается с «Маршем оловянных солдатиков» П. Чайковского, «Шествием кузнециков» С. Прокофьева. Убедительный характер музыки достигается умением в быстром темпе играть легкое, элегантное стаккато. Можно воспользоваться следующим приемом: всю интонацию взять в аккорд и научиться играть пальцевое стаккато в аккорде, а затем, разложив аккорд, играть стаккато без дополнительных движений рук. Во второй фразе задачи более усложненные: короткие штрихи в левой руке, введение дополнительной мелодии, что требует хорошо подобранной аппликатуры. Средний эпизод большого контраста в музыку произведения не вносит. В целом, пьеса написана очень пианистично, что не вызывает особенных сложностей в исполнении, но о таких закономерностях, как свобода движения, пальцевая цепкость в мелких нотах, прослушивание октавных мелодий, необходимо помнить. Темп средней части не замедляется и не ускоряется, тем самым достигается единство пьесы и она выдерживается в одном образном ключе.

Четвёртый танец наиболее фантастичен по образному содержанию. Подчеркнутая его ритмичность вызывает яркие хореографические ассоциации. Пьеса написана в трехчастной форме, в умеренном темпе. Первая тема легкого, прозрачного звучания, короткие паузы в мелодии подчеркивают особую легкость и обостряют ритмическое состояние мелодии. В первой фразе звучит основная тема, написанная в мягкой,

поэтичной манере. Характерная пауза в мелодии подчеркивает пластику хореографических движений, наполняет мелодию мечтами, романтикой. Достигается такое звучание мягким снятием руки на паузе и короткой педалью, но снимать ее следует без рывка. В предложенном педальном приеме следует более интенсивно прислушиваться к степени протяженности педали, что вносит в музыку «оживление» паузы и романтичность звучания мелодии. Во второй фразе мелодия переходит в более высокий регистр, что окрашивает музыку новыми тембральными красками, динамически фраза должна звучать *piano*. Педализация этого эпизода рассчитана на достижения необыкновенной легкости и прозрачности звучания. В окончании фразы важно услышать полутоновую тему в левой руке. Для достижения ее полнозвучности используют первый палец и свободное движение левой руки. Второй раздел пьесы более кантиленного характера. В музыке подчеркивается повествовательное начало, что требует продуманной и цельной фразировки. В каждом из голосов необходимо добиться качества кантилены, затем стремиться услышать их в ансамбле. Кода (*pesante*) звучит как широкая, тяжелая поступь, как марш-шествие фантастических образов, как оркестровое тутти. В широком темпе удобно играют аккорды, октавные ходы, скачки. Созданию образа очень помогает педализация.

Пятый танец исполняется по указанию автора без остановки после 4-го. Жанр произведения можно определить как виртуозная токката, требующая подготовленных пальцев, выносливости, навыка быстрого переключения; пьеса демонстрирует приобретение многих пианистических умений и в первую очередь это техническая готовность к исполнению произведений токкатного типа. В задачу исполнителя входит работа над техникой репетиций (первый раздел), совершенствование аккомпанирующей фактуры (средний эпизод), освоение техники *martellato*, а также умение рационально подобрать аппликатуру. Важный момент – основная тема, подчеркнутая автором акцентами. В исполнении ее целесообразно использовать прием одновременного взятия звука вторым и третьим пальцами вместе, что обеспечит точное попадание на акцентируемые звуки. Кроме того, короткой педалью можно продолжить эти звуки, укрепить акценты. Заканчивается вступление быстрым эффектным октавным ходом на два форте. Для достижения яркого звучания следует использовать возможности левой руки, так как музыка уходит в глубокие басы, создавая этим широкий диапазон и звуковую массу.

Педализация довольно короткая, что подчеркивает ритм пьесы. Средний эпизод воспринимается как молниеносный лирический поток в общем активном движении. Эпизод характеризуется романтичностью, восторженностью, проникновенностью мелодии. В репризе звучат музыкальные темы первой части, добавлено эффектное *martellato*, яркие аккорды, завершающие пьесу и цикл в целом.

«ВРЕМЕНА ГОДА» В.И. КАРЕТНИКОВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

[К оглавлению ЭУМК](#)

Фортепианное наследие В.И. Каретникова занимает достойное место в современной белорусской музыке. Его сочинения постоянно представлены во всевозможных филармонических концертах, включены в программы различных конкурсов и фестивалей, все чаще и чаще используются в педагогическом репертуаре учебных заведений на различных ступенях музыкального образования. Можно смело утверждать, что в настоящее время Каретников является одним из самых исполняемых современных белорусских композиторов. Однако его фортепианное творчество еще не получило адекватного осмысления как музыковедами, так и педагогами и методистами.

Фортепианная музыка занимает значительное место в творчестве композитора. Сочинения для этого инструмента отразили его художественные поиски, часто являясь предварительными набросками произведений других жанров и форм. Наиболее многочисленную группу составляют миниатюры: Экспромт, Прелюдия, Юмореска, Рондо-токатта и т. д. Однако есть ряд произведений крупной формы: два концерта для фортепиано с оркестром, соната для фортепиано, несколько вариационных циклов и т. д.

В данной статье речь пойдет о сюите для фортепиано «Времена года», которая прочно входит в концертный репертуар пианистов. Вместе с тем, пьесы из цикла «Времена года» являются интересным педагогическим репертуаром, который совершенствует умения и навыки фортепианной игры, развивают образное мышление, музыкальные способности. В связи с этим представляется целесообразным их использование в репертуаре музыкальных школ, училищ, вузов, в том числе и в фортепианных классах педагогических вузов.

Бесспорно, что этот цикл ассоциируется у музыкантов с ярчайшим произведением этого жанра – «Временами года» П.И. Чайковского. Сила воздействия музыки Чайковского такова, что, казалось бы, невозможно создать нечто новое в этом жанре. Однако содержание и музыкальные приемы, раскрывающие художественный замысел, демонстрируют абсолютную разрозненность этих двух альбомов. В отличие от музыки русского композитора, в которой передается духовное состояние автора в момент созерцания природы, восторг, восхищение, любовь к Родине, у Каретникова большее внимание уделяется живописной программности музыки. Важнейшую роль в цикле играют колористические эффекты и тембровые краски, например, в пьесах Март – «Солнечные блики», Июль – «Плачет одинокая кукушка», Октябрь – «Золотая осень». Более того, Апрель – «Вешние воды» вообще вызывают ассоциации со звукописью композиторов-импрессионистов.

Мелодическое строение пьес цикла, чаще всего, имеет инструментальное строение: Январь – «Вальс у новогодней елки», Февраль – «Снежный городок», Сентябрь – «Улетают птицы», Ноябрь – «Танец снежинок». Но есть и ряд пьес с романтической певучей мелодией, в

[К оглавлению ЭУМК](#)

частности, Июнь – «На берегу», Август – «Летний вечер».

Некоторые пьесы – это красочные жанровые зарисовки. Например, исполняя Февраль – «Снежный городок», можно легко представить резвящуюся детвору на улице зимой. В пьесе Май – «На лесной поляне» композитор показывает бурлящую жизнь пробудившейся весенней природы.

В основном, в цикле преобладают сложные двух- и трехчастные формы, а также есть элементы вариационности, например, в таких пьесах, как Июль – «Плачет одинокая кукушка», Декабрь – «Зимой в лесу».

В гармоническом языке «Времен года» сохраняется характерная для его ранних сочинений функциональность, идущая от классики. В то же время гармонические созвучия постепенно усложняются, появляются различного рода хроматизмы и альтерации. Зачастую ясная традиционная тоничность сталкивается с политональностью, полиладовостью.

Фактура всех пьес многоплановая, характеризуется горизонтальным наложением различных тональных пластов.

С позиций методики преподавания представляется целесообразным на примерах нескольких пьес предложить исполнительский анализ музыки (рассмотреть подходы к освоению образного содержания, проблемам исполнения и их решения). Такой анализ обогатит и расширит знания студентов о самостоятельной работе над музыкальным произведением, а также углубит понимание музыки.

Пьеса *Март – «Солнечные блики»* написана в простой трехчастной форме. Она вся излагается в высоком звонком регистре (не ниже первой октавы). Существенную значимость здесь приобретает поиск определенного туше для достижения нужного характера музыки и тембральной окраски инструмента. Ноты, исполняемые штрихом *tenuto* в партии правой руки, как будто рождают перед нами картину первых весенних лучей солнца и их бликов. Партия левой руки вызывает ассоциации с началом мартовской капели, что подчеркивается нотной записью – каждую четвертную ноту композитор отмечает длящейся лигой. Средний раздел пьесы (*Poco meno mosso*) требует мягкости исполнения арпеджиато и ясности при 'произношении' октав в динамике «*p*». Педализация этой пьесы не вызовет трудностей. Она гармоническая и должна меняться на каждый такт, за исключением среднего раздела.

Пьеса *Июль – «Плачет одинокая кукушка»* написана в свободной форме с элементами вариационности. Ключевая задача исполнителя – достигнуть единства целого и выявить особенности частного, что требует особого внимания.

Все произведение строится на варьировании одной интонации, изображающей пение кукушки. Драматургия такова: от «*mp*» к среднему разделу на «*mf*» и постепенному уходу на «*p*» и растворению «*pp*». Растворение от «*p*» к «*pp*» композитор решает путем ритмической организации одной и той же интонации: от концентрированного биения мелких репетиционных нот к их постепенному рассеиванию и дроблению с помощью мелких пауз. Это может вызвать у исполнителя значительную

сложность. Следует очень внимательно прослушать все короткие паузы, особенно тридцатьвторые, при этом добиваясь цельности фразы.

В пьесе *Апрель – «Вешние воды»* еще с большей остротой, чем в ранее рассмотренных, проявляется желание композитора к реализации тембровых возможностей инструмента. В музыкальном языке, очень точно отражающем программный замысел, слышатся интонации и весенней капли, и бурное журчание ручейков. Особого внимания требует здесь средний раздел, в котором красочная палитра должна быть исключительно богатой. Важнейшую роль в осуществлении колористических эффектов играет педаль. Ее функция здесь – гармония и краска, поэтому можно смело использовать густые педальные «наплывы». Очень тонкого исполнения требует этот раздел с точки зрения агогики и динамических контрастов, что отмечено автором в нотном тексте (*Poco meno mosso ad lib. – a tempo; Poco meno mosso ad lib. – con moto, rall.*).

Самым ярким и одновременно завершающим всю сюиту произведением является *Декабрь – «Зимой в лесу»*. Вся пьеса – это игра красок и тембров, это гимн красоте жизни. Необычайно ярко показана композитором величественность и суровость зимней природы.

Написана пьеса в простой трехчастной форме. Оркестральность стиля В. Каретникова вызывает естественные ассоциации с тембрами различных инструментов и подчеркивается использованием в нотном тексте трех строк, каждая из которых несет свою смысловую нагрузку. Каретников задействует здесь весь фортепианный диапазон. В первом разделе отчетливо угадываются три пласта музыкальной ткани: длинные выдержанные ноты как гармоническая основа, мелодическая линия и вкрапляющиеся короткие вопросительные интонации. Так, мелодическую линию можно представить исполненной скрипичной и альтовой группой оркестра, длинные выдержанные ноты вызывают ассоциации исполнения их группой виолончелей и контрабасов, а короткие интонации в высоком регистре – группой деревянных духовых инструментов.

Все пласты фактуры первого раздела в неторопливом движении взаимодействуют между собой и развиваются, подготавливая вступление яркого и динамичного среднего раздела (*vivo, trionfale*). Волевой, энергичный бег шестнадцатых нот в партии левой руки рождает перед слушателем картину неистово разыгравшейся зимней бури. Значительную трудность в учебной практике может представлять исполнение фанфарных квартетных интонаций поочередно то в низком, то в высоком регистре одной правой рукой, что требует хорошей координации и мгновенного тембрального слухового переключения. К метроритмической стороне раздела следует также отнестись очень внимательно: здесь широко использована переменная метрика, полиритмия. Возвращение к музыкальному материалу первого раздела после динамического взрыва среднего несет в себе успокоение и умиротворение. Постепенно в своем развитии на «р» музыка замирает. Одно из важнейших средств воплощения всех красочных эффектов этого номера – педаль. Она должна подчеркивать гармоническую основу и все

колористические эффекты.

Резюмируя выше сказанное, следует отметить, что цикл «Времена года» написан в русле тенденций современного композиторского искусства. Для сюиты характерна гармоническая, часто аккордовая фактура, продолжающая традиции позднеромантической музыки и проявляющаяся в уплотнении музыкальной ткани. Часто используется ударная аккордика, репетиционные фигуры, приемы игры *martellato*, длительные эпизоды на *staccato*, резкие акценты. Гармонический язык ориентирован на современный подвижный лад с явственным проявлением колористического начала.

Все пьесы цикла отличаются красочностью звучания, динамическим напором, эмоциональностью, тонким психологизмом, что, безусловно, должно вызывать несомненный интерес исполнителей. Пианистичность изложения делает «Времена года» привлекательными как с исполнительской, так и с педагогической точки зрения. Все это позволяет надеяться, что включение этого цикла в педагогический репертуар будет способствовать художественному обогащению студентов, а также расширит представление о современной белорусской музыке.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ХОАКИНА ТУРИНЫ

Проблема составления музыкальной программы студента-пианиста всегда является особой задачей преподавателя фортепиано на всех этапах обучения. Удачно выбранные произведения помогают развить различные стороны мастерства и способствовать профессиональному становлению учащегося, и напротив, дидактически неоправданный выбор тормозит его развитие и формирует негативный исполнительский опыт.

Произведения известных испанских композиторов И. Альбениса, Мануэля де Фалья, Э. Гранадоса традиционно украшают программы студентов различных учебных заведений. В то же время произведения еще одного выдающегося композитора Х. Турины практически не исполняются в нашей стране, хотя его музыка является такой же известной во всем мире и звучит в самых лучших концертных залах Европы и Америки.

Его произведения невероятно пианистичны, мелодичны и обладают высокими дидактическими возможностями для развития пианистического мастерства у студентов с различным уровнем подготовки. Так, для студентов старших курсов могут быть выбраны пьесы «Оргия», «Концертино», «Праздничная процессия ночью в узкой улочке» и др. Для менее подготовленных студентов – «Перекресток», «Возвращение», «Романтическая пьеса», «Фантастическая поэма», «Итальянская фантазия», «Неаполь» и многие другие произведения. С успехом может исполняться студентами младших курсов его полифоническое произведение «Токката и fuga».

Каждое произведение этого выдающегося композитора необыкновенно красиво и буквально завораживает своеобразием музыкального языка,

красочностью звуковой палитры и колористической роскошью гармоний. К какому стилевому направлению относится его музыка и каковы основные принципы интерпретации его произведений?

Согласно музыковеду Л.А. Мазелю, музыкальный стиль – это «возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения» [2, с. 15].

Хоакин Турина – продолжатель традиций Ренасимьенто (от испанского *renacimiento* – возрождение) и представитель новой испанской музыкальной школы. По определению М. Михайлова, национальный стиль «есть система определенных признаков общности, свойственных народному и профессиональному творчеству нации или народности, проявляющихся в отдельных произведениях, в индивидуальном творчестве композитора, в различных направлениях и школах внутри данной национальной культуры независимо от этапов ее исторического развития» [1, с. 225]. В обстановке культурного застоя и экономического спада в Испании в конце XIX – начале XX в. представители Ренасимьенто стремились к созданию национальной самобытной культуры. Они старались творчески переосмыслить как традиции классической испанской музыки, так и богатейшего испанского фольклора. В музыке это ознаменовалось появлением своеобразия народного музицирования, народных вокально-речевых интонаций и ритмов, самобытности полифонии. Новизна фактурных приемов была связана с воспроизведением на фортепиано звучания народных инструментов, таких, как тамбурин (маленький барабан), волынка, деревянные духовые и особенно гитара.

Мануэль де Фалья, Исаак Альбенис, Энрике Гранадо и Хоакин Турина – это композиторы-представители движения Ренасимьенто, которые в XIX–XX вв. принесли Испанской музыке мировое признание, благодаря которым испанская композиторская школа заняла достойное место в западноевропейской музыке. Хоакин Турина вписал свою, яркую страницу в музыкальную культуру Испании. Выдающийся дирижер, педагог, музыкальный теоретик и критик, виртуозный концертирующий пианист, он по праву является гордостью испанской культуры.

Х. Турина (1882–1949 гг.) родился в Севилье. Он с раннего детства начал заниматься музыкой и после окончания консерватории в Мадриде продолжил обучение в Париже, где по классу фортепиано он учился у В. Мошковского. Его дружба с И. Альбенисом повлияла на его творчество и музыкальную карьеру. Громадное воздействие на его творчество оказала и музыка композиторов-импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля.

В 1915 году он вернулся в Испанию и стал одним из наиболее успешных и талантливых концертирующих музыкантов страны. Он выступал как пианист и дирижер, был профессором консерватории в Мадриде.

Х. Турина – яркий представитель испанской музыкальной школы, его музыка уникальна и самобытна. В ней слышатся ритмо-интонационные и ладовые особенности андалузского фольклора, завораживает звуковая

изобразительность и красочность. В его произведениях словно оживают картины и образы, созданные в творчестве писателей Мигеля Сервантеса и Лопе де Вега, художников Сальвадора Дали и Пабло Пикассо, Франсиско Гойи и Жоана Миро, Диего Веласкеса и Эль Греко. Причудливая, фантастическая орнаментика его мелодических линий и пассажей напоминает волшебную нереальность архитектурных шедевров знаменитого Антонио Гауди. Играя или слушая его музыку, вы как бы переживаете впечатления П. Мериме, Э. Хемингуэя и Ф.Г. Лорки, влюбленных в Испанию и описавших свои впечатления в литературных произведениях. «Красотой Испании нам отказано в мире, покое и неге — ее красота, жаркая, опаленная, непомерная и порою чрезмерная, не знает разумных рамок и, ослепленная собой, разбивает голову о камни», — писал о своей родине поэт-романтик Федерико Гарсия Лорка. Атмосфера Средиземноморья, солнца и тепла, аромат цветов и величие гор, архитектурные шедевры, картины корриды и карнавальных шествий оживают в воображении в процессе исполнения и слушания музыки Хоакина Турины. Танцевальные ритмы фламенко, испанских, мавританских и цыганских танцев — еще больше подчеркивают своеобразный стиль фортепианных сочинений композитора. Он часто использует приемы народного музицирования, особенно характерные для манеры игры на гитаре. Уникальность его стиля отличает острая, часто танцевальная ритмика и полиритмия, ладовое многообразие и терпкая красочная гармония, экспрессия и контрастные динамические сопоставления. При четкости и ясности формы и конструктивной стройности, его произведения интересны пластичной агогической свободой и масштабностью музыкальной мысли. Влияние импрессионистов, особенно К. Дебюсси и М. Равеля окрасило гармонию его фортепианных произведений в причудливые красочные плетения — звуковые мазки. Дерзкая смесь гармоний составляет особое очарование его музыки. Целые куски, а часто и страницы, исполняются на одной педали и создают ощущения струящейся воды и шума моря, словно воссоздают чарующие ароматы и картины природы Испании. Исполнение его произведений требует подлинного искусства педализации, чуткого вслушивания в смешение звуков и гармоний. Очевидно влияние импрессионистов и в особой причудливой звуковой палитре его фортепианных произведений — она многослойна и объемна, словно озаренная солнечным светом напоминает стереозвучание.

В обширном творческом наследии Х. Турины представлено все жанровое разнообразие: две оперы, вокальная и вокально-инструментальная, инструментально-симфоническая музыка (симфонические поэмы и фантазии, симфонии и фантастические танцы, музыка к спектаклям). Но все же настоящей жемчужиной его наследия является фортепианная музыка, которая очень оркестральна — в фортепианных звуках слышны различные тембры разных музыкальных инструментов. Оркестральность его фортепианной музыки составляет ее очарование, его музыка как бы написана для различных составов симфонических оркестров.

Еще одной уникальной особенностью его произведений является их

программность. Почти каждый фортепианный цикл или пьеса словно картина или зарисовка испанской жизни: сюита «Севилья», «Праздник в Кордобе», «Гранадский пейзаж», «Уголки Севильи», «Сады Андалусии», «Мальорка», «Оргия», «Испанские сказки», «Силуэты», «Испанские Женщины», «Цыганские танцы», «Деревня спит», «Праздничная процессия ночью в узкой улочке» и т. д. Удивительно, что даже его непрограммные произведения – программны по сути и как будто изображают или прорисовывают что-то. Они как бы являются музыкальной иллюстрацией, помогающей представить и полюбить Испанию, ее силуэты и краски.

Творчество Хоакина Турины по праву является жемчужиной и украшением испанской музыки, гордостью испанской культуры. Его фортепианные произведения широко известны не только в Испании, но и за ее пределами, они звучат в лучших концертных залах Европы и Америки в исполнении звезд пианистической школы.

С успехом могут использоваться фортепианные сочинения Х. Турины и в учебном процессе педагогического вуза, для того чтобы позже зазвучать и привнести испанский колорит в школы и колледжи по всей Беларуси.

Литература

1. *Михайлов, М.* Стиль в музыке / М.Михайлов. – Л.: Музыка, Лен.отд.,1981. – 246 с.
2. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений / Л.А.Мазель. – М.:1960. –150 с.
3. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке / Е.В.Назайкинский. – М.: Гуманит. изд.центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

1.11 Ситуации успеха в процессе изучения дисциплин музыкально-исполнительского цикла

1.12 Актуализация внутренних ресурсов личности в процессе обучения игре на фортепиано

1.13 Дидактические основы современного урока фортепиано

1.14 Методические аспекты изучения клавирной музыки в классе основного инструмента

Проникновение в мир музыки В.А. Моцарта всегда вызывает определенные трудности у пианистов даже самой высочайшей квалификации. Каков звуковой идеал интерпретации его произведений и какова звучность наиболее соответствующая авторскому замыслу? Что такое

К оглавлению ЭУМК

грамотная артикуляция произведений В.А. Моцарта? Как понимать и расшифровывать динамические указания? Какова роль педали? Каково соотношение экспрессии и вкуса? Чем руководствоваться при выборе темпа и агогики? Постигание этих проблем бесконечно, но понять и осознать основные моменты, помогающие приблизиться к исполнению, близкому Моцартовскому пониманию – задача каждого исполнителя. Попробуем и мы ответить на них.

Бесспорно, что для исполнения произведений В.А. Моцарта важно знание не только индивидуального стиля композитора, но и стиля эпохи, в которой жил и творил композитор. Отсюда – особой задачей должно быть стремление пианиста воссоздать звучность характерной для той эпохи – а именно, звучание старинного инструмента в маленьком зале стиля рококо. Следует помнить, что фортепиано той эпохи было более хрупким, а звучность более слабая. Концерты проводились в частных домах, маленьких залах и поэтому музыка того времени предназначалась для камерного звучания. Каковы же отличительные особенности инструмента Моцартовской эпохи? Прежде всего – это необычайно тонкий прозрачный, отчетливый серебристый звук, который быстро угасал, звуки не сливались. Особую прелесть составляли короткое дыхание и тонкое звукоизвлечение.

Что же изменилось с тех пор? Принципиальное отличие составляет тот факт, что современный рояль представляет более богатую обертонами звучность. Отсюда – большая сила звука и более широкий звуковой диапазон, более точная интонация и большее удобство игры.

Однако следует опасаться думать, что чем бесцветнее звучность, тем аутентичнее исполнение. Напротив, следует избегать впадать в подобную крайность. Тот, кто хочет выразить нечто глубокое и задушевное, но при этом не очаровывает нас богатой палитрой красок, а играет на левой педали и шепчет своему слушателю «Моцарт», тот лишен не только художественного чутья, но и чувства стиля.

Величайшие исполнители музыки Моцарта предупреждают, что в моцартовской фактуре заложена и должна быть слышна пронзительная звучность многих инструментов – труб, нежных, тающих звуков флейты, завуалированная звучность английского рожка, шумное оркестровое tutti, а также пленительные звуки, свойственные только фортепиано. Следовательно, основная трудность как раз и заключается в том, чтобы найти верное попадание, соотношение, ту тонкую грань которая позволяет воссоздать звучание, которое невозможно спутать ни с какой другой музыкой – изумительное Моцартовское звучание.

Каждый пианист, который хотя бы однажды играл произведения В.А. Моцарта знает, что невозможно воссоздать особую звучность без особой артикуляции. Какова же артикуляция произведений Моцарта? Признаки хорошей артикуляции – одухотворенность и отчетливость. То, что непонятно – не воздействует на сердце. Следует стремиться тонко очерчивать каждую музыкальную запятую, каждую отдельную ноту, никогда не бормотать там, когда должно говорить, стремиться к рельефности

исполнения. Играть надо так, как будто пальцы радуются музыке В.А. Моцарта.

В этом контексте надо выполнять и динамические указания композитора, которые мы научимся постигать только тогда, когда проникнем в его музыку мыслью и чувством. Моцарт был скуп на динамические указания и его нотная запись скорее содержит лишь намеки на то как играть. Пианисту важно не только соблюдать форте и пиано там, где они есть, но и говоря языком тогдашней эстетики ощущать их как «свет и тень», как ощущение напряжения и разрядки. При этом не забывать, что даже в моменты наивысшего напряжения звучность остается прозрачной, благородной и аристократичной. Принципиально, что форте при меньшей силе звука требует большего душевного напряжения и накала исполнения.

Исходя из вышесказанного, особую трудность представляет и педализация, которая не должна нарушить прозрачность звучания. Основное правило – педаль должна быть экономной, а не расточительной. Моцарт предполагал использование педали скорее, как редкое исключение, и поэтому педаль должна быть как бы точечной. Частая и очень точная смена педали – лучшая педализация произведений Моцарта.

Этот же принцип «экономности» уместно соблюдать и при интерпретации образной сферы. Экспрессия и простота. Каково их соотношение? Что первично? В стремлении ответить на эти вопросы важно учитывать, что Моцарту было чуждо преувеличение во всем. Он владел искусством находить меру в выражении всех, даже самых сильных эмоций и чувств и часто повторял, что подлинного художника отличает от дилетанта чувство меры, ощущение тончайшей грани между «слишком много» и «слишком мало». В этом и состоит особая трудность исполнения – его музыка пробный камень для хорошего вкуса. Во все времена исполнение произведений Моцарта как бы обнажает истинную культуру звукоизвлечения и степень профессионализма пианиста. Естественность и видимость простоты исполнения – вот идеал к которому надо стремиться. «Моцарт самый малодоступный, самый скрытый, самый эзотерический из композиторов. Загадочности всей его личности соответствует загадочность его музыки: чем больше в нее вникаешь, тем больше видишь, как мало еще понял ее», – эти слова Г. Чичерина как бы вдохновляют и поощряют все новые поколения музыкантов попытаться еще раз проникнуть в интонационный мир музыки величайшего гения – В.А. Моцарта.

Литература:

1. Г. В. Чичерин «Моцарт»: Исследовательский этюд. – 4-е изд., доп. – Л.: Музыка, 1979. – 256 с.
2. Ева и Пауль Бадур-Скода «Интерпретация Моцарта». – М. – Музыка, 1972. – 373 с.

1.15 Стилистические особенности исполнения романтических произведений

1.16 Повышение эмоциональной устойчивости студентов-музыкантов в процессе подготовки к концертному выступлению

1.17 Статьи авторитетных ученых о роли искусства в воспитании и обучении

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Система практических заданий для самостоятельной работы по дисциплине «Концертмейстерский класс» (класс баяна, аккордеона)

2.2 Обучающие материалы для овладения игры на музыкальном инструменте

2.3 Мастер классы выдающихся педагогов-музыкантов

2.4 Музыкально-дидактическое наполнение самостоятельной работы студентов с позиций средового подхода

2.5 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

С целью повышения конкурентоспособности будущего педагога-музыканта в современной музыкально-образовательной среде большое внимание уделяется обучению студентов различным формам и методам самостоятельной работы. На первом курсе рекомендуется диагностировать уровень умений студентов планировать и организовать самостоятельную работу по овладению профессионально-значимыми компетенциями: сыграть с

К оглавлению ЭУМК

листа изучаемое музыкальное произведение и определять наиболее сложные для исполнения фрагменты; охарактеризовать эмоционально-образное содержание изучаемого произведения и определять его стилевые и жанровые особенности; разобрать нотный текст изучаемого произведения и сделать его художественно-исполнительский анализ; намечать трактовку исполнительской интерпретации изучаемого произведения и определять особенности различных средств музыкально-исполнительской выразительности (способы звукоизвлечения, характер интонирования, динамику, педализацию и др.); оценивать свое исполнение, анализируя его достоинства и недостатки; определять пути исправления ошибок и недостатков игры; определять направления и формы дальнейшей работы. Следует формировать у студентов потребность в ежедневной систематической самостоятельной работе, развивать умения ее планировать, рационально распределять время, определять оптимальный режим занятий, в течение которых сохраняется творческая концентрация и внимание. Для этого на каждом занятии необходимо стремиться к достижению реально поставленных целей, преодолевая трудности и намечая перспективные направления работы.

Важную роль в организации самостоятельной работы играет использование и чередование различных видов деятельности: чтения с листа, эскизного разучивания музыкальных произведений, игры «отдельными руками», транспонирования, импровизации и т.д. Продуктивными методами самостоятельной работы являются работа над музыкальным произведением без инструмента и игра с закрытыми глазами; запись на магнитофон собственного исполнения и последующий его анализ. Контроль за результатами самостоятельной работы осуществляется в форме контрольных уроков и прослушиваний.

Рекомендации по организации предконцертного этапа работы над программой

- Качественно подготовьте произведение к публичному выступлению задолго до его официальной презентации на зачёте или экзамене, отведите не менее 2-3 недель для предконцертных репетиций.
- Сочетайте в своих занятиях исполнение произведения с предварительным разыгрыванием и без него.
- Воспользуйтесь аудиозаписывающей аппаратурой для фиксации Вашего исполнения, проанализируйте положительные и отрицательные стороны Вашей подготовки.
- Проводите свои индивидуальные занятия не только в домашних условиях, но и в концертном (школьном) зале, соизмеряйте своё исполнение с акустическими возможностями разных по объёму помещений.
- Часто исполняйте произведение для воображаемой слушательской аудитории, запоминайте моменты появления волнения и как следствие этого потери текста. Дополнительно проработайте проблемные места и проконтролируйте их качество при последующих исполнениях.

- Используйте все возможности для выступления перед реальным слушателем (коллегами, родителями, учащимися класса и т.д.) в камерной обстановке (в домашних условиях, на уроке и т.д.) и на школьных концертах.
- Увеличивайте количество репетиций непосредственно перед публичным выступлением.
- Опробуйте заранее технические и тембро-динамические возможности инструмента, на котором предстоит исполнять программу.
- Адекватно оцените проделанную Вами работу в контексте предъявляемых кафедрой музыкально-инструментальных дисциплин требований к исполнению музыки.

2.6 Творческие задания

2.7 Видеофрагменты концертных выступлений мастеров исполнительского искусства, имеющие высокую дидактическую значимость

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Качественные критерии для самоконтроля и самооценки учебных достижений студента

- Уровень исполнения
- Яркость исполнительского дарования студента
- Убедительность и осмысленность интерпретации
- Глубокое проникновение в замысел композитора
- Соответствие стилевым и жанровым особенностям произведения
- Убедительность передачи образной сферы
- Художественная целостность исполнения, логичность формообразования
- Зрелость музыкального мышления
- Пролонгированность музыкального мышления в раскрытии трансформации музыкального образа
- Продуманность драматургии музыкального произведения
- Доминирование художественного начала в решении задач исполнения музыкального произведения
- Культура звукоизвлечения

[К оглавлению ЭУМК](#)

- Убедительность решения задач исполнения (интонирование, фразировка, динамика, агогика, аппликатура, педализация и т.д.)
- Интонационная выразительность музыкальной речи
- Корректность артикуляции
- Тембральная красочность и богатство красочной палитры
- Штриховое разнообразие в соответствии со стилем произведения
- Звуковое соотношение, звуковая дифференциация и создание «звуковой перспективы»
- Верный выбор темпа и ритмическая точность
- Естественность и логичность агогики в соответствии со стилем произведения
- Эмоциональность
- Артистичность
- Стабильность знания музыкального произведения
- Владение средствами музыкальной выразительности
- Техническое мастерство и свобода исполнения (наличие исполнительской техники, владение техническими умениями и навыками)
- Свобода игрового аппарата, пластичность и естественность движений
- Подчинение технической составляющей исполнительского мастерства художественной интерпретации
- Программа составлена с учетом разнообразия стилей и типов фактурного изложения

3.2 Критерии оценивания результатов учебной деятельности студента (итоговая форма контроля – экзамен)

Отметка в баллах	КРИТЕРИИ ОЦЕНИВАНИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТА
10	<p>Программа превышает уровень экзаменационных требований и полностью соответствует индивидуальным возможностям студента.</p> <p>Исполнение демонстрирует убедительность интерпретации и зрелость музыкального мышления, логичность формообразования, культуру звукоизвлечения и интонирования, тембральную красочность, прекрасное владение педалью, техническую свободу и мастерство, эмоциональность и артистизм. Художественно-исполнительские средства выразительности (темп, звуковедение, фразировка, артикуляция, динамика, агогика, тембральная палитра и т.д.) соответствуют характеру, стилю и жанру произведения.</p>
9	<p>Программа соответствует уровню экзаменационных требований и индивидуальным возможностям студента.</p> <p>Исполнение демонстрирует убедительность интерпретации и зрелость музыкального мышления, логичность формообразования, культуру звукоизвлечения, тембральную красочность, хорошее владение педалью, техническую свободу и мастерство, эмоциональность и артистизм.</p> <p>Художественно-исполнительские средства выразительности (темп,</p>

	звуковедение, фразировка, динамика, агогика, тембральная палитра и т.д.) соответствуют характеру, стилю и жанру произведения.
8	<p>Программа соответствует уровню экзаменационных требований и индивидуальным возможностям студента.</p> <p>Произведения исполняются уверенно, звукоизвлечение и интонирование качественное, образная сфера передается верными средствами выразительности. Исполнение демонстрирует тембральное разнообразие, хорошее владение педалью, определенное техническое мастерство. Художественно-исполнительские средства выразительности (темп, звуковедение, фразировка, динамика, агогика, тембральная палитра и т.д.) в основном соответствуют характеру, стилю и жанру произведения. Однако художественная интерпретация предполагает большой артистизм и яркость исполнения.</p>
7	<p>Программа соответствует уровню экзаменационных требований и индивидуальным возможностям студента.</p> <p>Произведения исполняются не всегда уверенно, звукоизвлечение и интонирование недостаточно качественное, образная сфера не всегда передается верными средствами выразительности. Исполнение демонстрирует недостаточное тембральное разнообразие и владение педалью, определенную техническую лимитированность. Художественно-исполнительские средства выразительности (темп, звуковедение, фразировка, динамика, агогика, тембральная палитра и т.д.) не в полной мере соответствуют характеру, стилю и жанру произведения. Исполнение выразительное, однако художественная интерпретация требует более развитого музыкального мышления и осмысления целостности произведения.</p>
6	<p>Программа соответствует уровню экзаменационных требований и индивидуальным возможностям студента. Исполнение произведений маловыразительное, педализация не всегда соответствует передаче образного содержания.</p> <p>В исполнении произведений очевидны темповые и ритмические неточности, неубедительная динамика и агогика, логика формообразования. Художественно-исполнительские средства (темп, звуковедение, фразировка, динамика, агогика и т.д.) мало соответствуют характеру, стилю и жанру вокального произведения.</p>
5	<p>Программа соответствует уровню экзаменационных требований и индивидуальным возможностям студента.</p> <p>В исполнении произведений заметны недостатки: неубедительность интерпретации, отсутствие культуры интонирования, неумение пользоваться педалью. Исполнение произведений маловыразительное, искажаются фразировка, темпы, ритм и динамика. Художественно-исполнительские средства не соответствуют характеру, стилю и жанру вокального произведения.</p>
4	<p>Программа соответствует уровню экзаменационных требований и индивидуальным возможностям студента.</p> <p>В исполнении очевидны штриховые и ритмические неточности, звукоизвлечение и интонирование не всегда качественное, педализация мешает передаче образного содержания. Очевидны технические трудности, проблемы с артикуляцией. Исполнение произведений маловыразительное, искажаются темпы, ритм, динамика. Художественно-исполнительские средства не соответствуют характеру, стилю и жанру вокального произведения.</p>

6		музыкальной формы.
5		Студент демонстрирует не адекватную авторскому замыслу интерпретацию, эпизодически включаясь в передачу образного содержания произведения и решение художественных задач. Отсутствует стабильность и целостность исполнения (музыкальное содержание логически не выстроено, отсутствует связь между различными эпизодами, фрагментами, частями). В произведении не в полной мере устранены технические трудности, прослеживается недостаточная координация исполнительского аппарата, мышечная скованность, «зажатость» пианистических движений. Студент недостаточно свободно владеет педалью.
4		
3	н з а ч ё т	Студент демонстрирует искажённое воспроизведение авторского замысла. Игра изобилует интонационными и техническими ошибками (фальшивые ноты, неточный темп, нестабильная метроритмическая основа произведения, невыразительное исполнение мелодии, нелогичная фразировка, неправильная аппликатура и т.д.). Произведение исполняется с частыми остановками. Студент не владеет искусством педализации.
2		
1		

3.4 Зачетно-экзаменационные требования по учебной дисциплине «Музыкальный инструмент»

Для диагностики сформированности компетенций студентов по учебной дисциплине «Музыкальный инструмент» рекомендуется использовать следующие средства:

- прослушивание музыкальных произведений
- оценка упражнений, учебно-творческих заданий
- контрольный срез
- контрольный урок
- зачет
- экзамен

Текущий контроль успеваемости проводится в формах классных или концертных прослушиваний на индивидуальных практических занятиях или концертах с выставлением текущей оценки по десятибалльной шкале. Итовыми формами контроля знаний и умений студентов по дисциплине являются зачет и экзамен.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебный план

https://disk.yandex.ru/i/bxNFq_BSTJuGkQ

4.2 Учебная программа

<https://disk.yandex.ru/i/95KyqPV1IVOKIQ>

4.3 Глоссарий

Компетенция – знания, умения и опыт, необходимые для решения теоретических и практических задач.

Компетентность выпускника вуза – выраженная способность применять знания и умения.

Компетентностный подход в высшем образовании – это система требований к организации образовательного процесса вуза, способствующая практикоориентированному характеру профессиональной подготовки студентов, усилению роли их самостоятельной работы по разрешению задач и ситуаций, имитирующих социально-профессиональные проблемы. Если традиционный квалификационный подход направлен на формирование у выпускника вуза системы знаний, умений и навыков по выполнению, как правило, типовых видов профессиональной деятельности в стабильных условиях, то реализация компетентностного подхода обеспечивает сформированность у выпускника социально-профессиональной компетентности как интегрированного результата образования. Социально-профессиональная компетентность способствует более эффективному разрешению профессиональных, социальных, личностных проблем в нестабильных условиях (изменения, кризис, множественность выбора); она проявляется в способности выпускника выполнять не только типовые задания, но и решать задачи высокой степени сложности и неопределенности, управлять гибкими, междисциплинарными проектами. Социально-профессиональная компетентность выпускников вуза выражается в личностной направленности на благо окружающим людям и себе, ценностных ориентациях, гражданской позиции, постоянном стремлении и готовности к профессиональному росту и достижению более качественных результатов профессионального труда. Сказанное выше не означает, что высшая школа не будет ориентирована на подготовку квалификационного специалиста. Однако его квалификации, связанной с решением профессиональных задач в стабильных ситуациях, выполнением типовых видов деятельности, становится недостаточно в современных социально-экономических условиях. Квалификация дополняется ценностно-смысловыми, нравственно-волевыми, деятельностными характеристиками выпускника и «доформируется» в компетентность – универсальные знания и опыт, позволяющие решать и реализовывать широкий круг вопросов и полномочий из профессиональной, социальной и личностной сфер.

[К оглавлению ЭУМК](#)

Модуль¹ – это часть образовательной программы или часть учебной дисциплины, имеющая определенную логическую завершенность по отношению к установленным целям и результатам обучения, воспитания.

Модуль – это комплекс учебных занятий, отличающийся содержанием, методическим, организационным, оценочным, технологическим и временным единством, имеющим как дисциплинарный, так и междисциплинарный характер.

При разработке конкретной комбинации модулей следует учитывать результаты образования, которым должны соответствовать студенты после успешного изучения модулей.

Образовательные программы могут проектироваться в модульной, традиционной или смешанной формах.

Модуляризация рассматривается как всеобъемлющий организационный принцип при введении уровневой структуры высшего образования.

Самостоятельная работа (СР) студентов – это разнообразные виды индивидуальной и коллективной учебной деятельности студентов на аудиторных и внеаудиторных занятиях (в библиотеке, домашних условиях, на базах производственной или педагогической практики) по выполнению различных заданий под непосредственным или опосредованным методическим руководством преподавателя. В практике вузов самостоятельная работа студентов осуществляется в трех основных формах, отличающихся степенью самостоятельности ее выполнения, управления со стороны преподавателя:

- контролируемая самостоятельная работа (КСР), организуемая в аудитории под контролем преподавателя в соответствии с расписанием;
- управляемая самостоятельная работа студентов (УСР) как самостоятельное, опосредованное управлением со стороны преподавателя выполнение студентом учебного (исследовательского) задания. КСР рассматривается как начальный этап УСР;
- собственно самостоятельная работа студентов (самообразование), организуемая самим студентом в рациональное с его точки зрения время, мотивируемая собственными познавательными потребностями и контролируемая им самим.

Названные формы СР (контролируемая самостоятельная работа, управляемая самостоятельная работа, самообразование) отличаются степенью активности студентов и уровнем их мотивации.

Управляемая самостоятельная работа имеет больше, чем КСР, возможностей для расширения самостоятельной деятельности студентов, повышения внутренней мотивации и активности, перевода их на уровень

¹ Используются определения модуля из кн. «Проектирование государственных образовательных стандартов высшего профессионального образования нового поколения. Методические рекомендации для руководителей УМО вузов Российской Федерации. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2005. – 126 с.»

самообразования. Она включает все виды аудиторной и внеаудиторной самостоятельной учебной и исследовательской деятельности студента и осуществляется при помощи соответствующего информационного и методического обеспечения, прямых или опосредованных указаний (рекомендаций) преподавателя, под его контролем, а также самоконтролем на основе саморегуляции студента. Отсюда следует важнейшее педагогическое требование к организации самостоятельной работы студентов: необходимо целесообразное сочетание форм и содержания контролируемой и управляемой самостоятельной работы, поэтапный переход от КСР к УСР и далее к самообразованию через всю жизнь как основе постоянного профессионального и личностного саморазвития.

Технология образовательная (педагогическая) – это проект последовательно осуществляемой деятельности педагога и обучающихся, направленной на реализацию целей образования и обеспечивающей достижение прогнозируемых результатов. Основными характеристиками образовательных технологий выступают:

- в основе технологии лежат ценностные ориентации и целевые установки автора (разработчиков), соответствующие прогнозируемым результатам обучения и воспитания,

- реализация технологии включает последовательно разворачиваемую систему операций и действий педагога и обучающихся, соответствующих поставленным целям – результатам, а также диагностические процедуры, содержащие критерии, показатели и инструментарий измерения результатов деятельности,

- технология является воспроизводимой в массовой педагогической практике с учетом индивидуального стиля педагога.

Технологии образовательные, способствующие более эффективному формированию у студентов компетенций, – это такие технологии, которые обеспечивают вовлеченность студентов в поиск и управление знаниями, приобретение опыта самостоятельного решения разнообразных задач. К таким технологиям следует отнести:

- технологии проблемно-модульного обучения, которые реализуются на основе учебной программы, составленной из модулей.

Структуру содержания любой дисциплины составляют следующие модули:

- нулевой модуль, который служит введением в изучение дисциплины, определяет цели и задачи её освоения;

- модули учебные (обучающие) – это модули теоретического содержания дисциплины, количество и названия которых соотносятся с основной проблемой и ведущей идеей (концепцией) дисциплины. Количество учебных модулей также зависит от объема учебного материала. Сложный компонентный состав обучающего модуля (вход в модуль, введение в модуль, учебные элементы, учебный элемент-резюме, выход из модуля) предполагает самостоятельное или частично самостоятельное освоение студентом учебного материала с организацией закрепления и

применения знаний при решении задач, самоконтроля и проверки (например, с помощью тестирования) полученных результатов, самооценки и коррекцией учебно-познавательной деятельности;

- модуль-резюме, который содержит обобщение изученной дисциплины; определяет систему предметных и межпредметных понятий и связей;

- модуль контроля, который обеспечивает итоговый контроль усвоения знаний и умений (способов деятельности). Учебный обучающий модуль, разрабатывается система задач, социально-профессиональных ситуаций, тестовых заданий, способы решения которых соответствуют формируемым умениям и компетенциям;

- технология обучения как учебного исследования, в ходе которой студенты осуществляют следующие виды деятельности: 1) столкновение с проблемой, 2) анализ готовых данных – «верификация», 3) сбор новых данных – экспериментирование, 4) построение плана исследования, 5) анализ хода исследования, 6) выводы, рефлексия результатов. В процессе учебного исследования студенты совершают умственные действия (анализ, синтез, обобщение, классификация, систематизация, проверка достоверности данных и др.), на основе чего у них активно формируются интеллектуальные способности и исследовательские умения;

- проектные технологии, которые носят прикладной, междисциплинарный характер, а их содержание и способы выполнения соответствуют содержанию и технологиям будущей профессиональной деятельности студентов. При разработке проектов студенты проходят следующие этапы исследования: 1) анализ данных и постановка проблемы (задачи), 2) построение проекта деятельности по разрешению проблемы, 3) осуществление проектной деятельности, 4) рефлексия промежуточных результатов, 5) коррекция способов и средств достижения целей-результатов, 6) итоговая рефлексия, проверка, оценка;

- коммуникативные технологии (мозговой штурм, дискуссия, пресс-конференция, спор-диалог, учебные дебаты и другие активные формы и методы), которые направлены на организацию работы в группе, сотрудничество; формирование у студентов универсальных умений, связанных с согласованием интересов и постановкой общих целей деятельности, анализом и представлением информации или полученных результатов, самопрезентацией, культурой доказательства собственных суждений, осмыслением и оценкой разных точек зрения, принятием решения и др.);

- игровые технологии, в рамках которых студенты участвуют в деловых, ролевых, имитационных играх, моделирующих профессиональные проблемы и задачи, осуществляют роли и функции, адекватные социальному контексту будущей профессии. Через участие в игре студенты приобретают опыт разрешения профессиональных, социальных, личностных задач, который и выступает основой развития у них социально-профессиональной компетентности.

[К оглавлению ЭУМК](#)

Учебно-методический комплекс (УМК) – открытая система целесообразно отобранных дидактических средств эффективного управления и самоуправления, стимулирования и поддержки, контроля и самоконтроля различных видов учебной деятельности студентов. УМК – это комплексное учебно-методическое обеспечение профессиональной подготовки студентов. УМК по конкретной учебной дисциплине, как правило, включает компоненты программно-нормативного обеспечения; учебник (учебное пособие, конспект лекций); сборник задач (упражнений) или практикум; хрестоматии; справочники; дидактические материалы для проведения текущего и итогового контроля; методические рекомендации (указания) для студентов и преподавателей по освоению и преподаванию дисциплины. Освоение студентами дисциплины посредством УМК позволяет им увидеть ее целостно, в комплексе ее программного обеспечения, содержания учебного материала, способов обучения, форм и методов самостоятельной работы. Сложная структура УМК способствует системному освоению учебных предметов и вовлечению обучающихся практически во все этапы учебного процесса: от разработки и принятия целей обучения до рефлексии и оценки (самооценки) образовательных результатов через самостоятельную учебную и исследовательскую работу.

Обобщенные (базовые, универсальные) знания – глубоко освоенные, устойчивые, систематизированные знания, позволяющие решать множество задач.

Обобщенные (базовые, универсальные) умения – умения, определяющие поведение или деятельность личности во множестве ситуаций или при решении задач (социальных, учебных, профессиональных).

Обобщенные знания и умения определяют компетентность личности и являются ее важнейшими составляющими.

Ансамбль – камерное произведение (вокальное или инструментальное), предназначенное для небольшого состава исполнителей. К таким произведениям относят дуэт, трио, квартет, квинтет и т.п. Ансамблем называют также коллектив музыкантов, исполняющий такого рода музыку. Выражение «хороший ансамбль» указывает на высокую степень слаженности, согласованности в исполнительском искусстве (французское *ensemble* означает - вместе).

Музыкальный звук – звук, имеющий (в отличие от шумового) ясно выраженную *высоту*, которая может быть определена с абсолютной точностью.

Мелодия – осмысленно выразительная одnogолосная последовательность звуков, объединенных посредством ритма и лада (греческое *melodia* – пение, напев).

Тема – мелодия (обычно короткая), выражающая основную мысль произведения и являющаяся материалом для дальнейшего развития (по-гречески *thema* – то, что лежит в основе).

Фраза – один из элементов музыкальной формы. Так называется отрезок музыкальной мелодии, в котором выражена более или менее

законченная музыкальная мысль (греческое *phrasis* - выражение).

Такт – небольшой отрезок музыкального произведения, заключенный между двумя сильными долями (латинское *tactus* - действие). Начинаясь с сильной доли, такт заканчивается перед следующей сильной долей. Изображается вертикальными чертами, пересекающими нотный стан в начале и конце такта.

Ритм – чередование различных длительностей звуков в музыке (по-гречески *rhythmos* - соразмерность). Ритм – один из основных элементов выразительности мелодии. Мелодия образуется только в том случае, если звуки организованы ритмически, т.е. обладают определенными длительностями, чередование звуков вне ритма не воспринимается как мелодия.

Музыкальный размер – количество долей определенной длительности, образующих такт. Размер изображается в виде дроби, в знаменателе которой указывается длительность одной доли (единица измерения), в числителе – количество таких долей в такте. Размеры бывают простые, сложные, смешанные и переменные.

Метр (от греческого *metron* – мера) – непрерывное чередование опорных (акцентируемых, т.е. сильных) и не опорных (безакцентных) звуков.

Аппликатура – распределение и порядок чередования пальцев при игре на музыкальных инструментах.

Аккорд – одновременное сочетание нескольких (не менее 3-х) звуков различной высоты.

Акцент – выделение, подчеркивание отдельного звука или аккорда путем его динамического усиления.

Тембр – специфическая «окраска» звука, свойственная данному музыкальному инструменту или голосу, характер тембра зависит от обертонов.

Обертон (нем. – *верхние звуки*) – гармонические призвуки, входящие в состав любого музыкального звука.

Многоголосие – музыкальная фактура, основывающаяся на сочетании нескольких голосов. К многоголосному типу изложения относится *гомофонная* фактура (т.е. сочетание мелодии с аккомпанементом или аккордовым сопровождением) и фактура *полифоническая* (одновременное сочетание нескольких голосов).

Программная музыка – инструментальная музыка, в основе которой лежит «программа», т.е. какой-либо конкретный сюжет. Программность произведения либо отражается в его названии, либо излагается в специально предпосланном литературном комментарии.

Жанр (*фр. genre-tipe, манера*) – исторически сложившаяся разновидность музыкальных произведений, обычно определяемая по разным признакам: характеру тематики, средствам выражения, составу исполнителей и т.п. Общепринято подразделять музыку на такие основные жанры, как симфонический, оперный, камерный, песенный и т.п.

Танцевальная музыка – в широком смысле, музыка для сопровождения танца, а также производная от нее категория музыкальных произведений, не

предназначенных для танцев и имеющих самостоятельную художественную ценность; в узком смысле – легкая музыка, сопровождающая популярные бытовые танцы.

Марши – пьеса в четком ритме для сопровождения военных походов, демонстраций, различных шествий (слово «марши» происходит от французского *marche* – ходьба). Волевая, энергичная ритмика маршей воодушевляет, организует массы. Марши пишутся в размере 2/4, 4/4, иногда 6/8.

ОСНОВНЫЕ ТЕМПЫ В МУЗЫКЕ.

ОЧЕНЬ МЕДЛЕННЫЕ ТЕМПЫ

Largo (*ларго*) – широко

Lento (*ленто*) – медленно

Adagio (*ададжио*) – медленно

Grave (*граве*) – тяжеловесно, важно

МЕДЛЕННЫЕ ТЕМПЫ

Larghetto (*ларгэтто*) – несколько
скорее, чем *Largo*

Andante (*андантэ*) – не торопясь,
спокойным шагом

Sostenuto (*состэнутто*) – несколько
медленнее, чем *Allegro*

УМЕРЕННЫЕ ТЕМПЫ

Moderato (*модерато*) – умеренно

Andantino (*андантино*) – несколько
скорее, чем *Andante*

Allegretto (*алегретто*) – несколько
медленнее, чем *Allegro*

БЫСТРЫЕ ТЕМПЫ

Allegro (*аллегро*) – скоро

Vivo (*виво*) – живо

Vivace (*виваче*) – живо

Presto (*престо*) – очень скоро

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ СЛОВА К ОБОЗНАЧЕНИЮ ТЕМПОВ

piu mosso (*пью моссо*) – более подвижно

meno mosso (*мэно моссо*) – менее подвижно

non troppo (*нон троппо*) – не слишком

molto (*мольто*) – очень, весьма

assai (*ассаи*) – весьма, очень

con moto (*кон мото*) – с движением

росо (*поко*) – чуть

росо а росо (*поко э поко*) – постепенно

[К оглавлению ЭУМК](#)

accelerando (*аччелерандо*) – ускоряя
ritenuto (*ритенуто*) – сдерживая
ritardando (*ритардандо*) – запаздывая, замедляя
rallentando (*раллентандо*) – замедляя

Важной частью выразительного исполнения музыки являются *динамические оттенки* или *нюансы*.

Сила звука – динамика, как и темп, обозначается специальными итальянскими словами:

p *piano* (пиано) – тихо
f *forte* (форте) – громко
pp *pianissimo* (пианиссимо) – очень тихо
ff *fortissimo* (фортиссимо) – очень громко
mp *mezzo piano* (мэццо пиано) – не очень тихо
mf *mezzo forte* (мэццо фортэ) – не очень громко
diminuendo (диминуэндо) – ослабляя силу звука
crescendo (крещендо) – усиливая силу звука
subito (субито) – внезапно
sf *sforzando* (сфорцандо) – внезапное усиление (отдельного звука)
sp *subito piano* (субито пиано) – внезапное ослабление (внезапно тихо)

4.4 Законодательные и нормативные акты

1. [Кодекс об образовании Республики Беларусь.](#)
2. [Образовательный стандарт высшего образования. Специальность 1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография](#)
3. [Положение о самостоятельной работе студентов, утвержденное Советом БГПУ, протокол № 9 от 25.06.2015, рег. № 09-03/108 от 25.06.2015\)](#)
4. [Положение о рейтинговой системе оценки компетенций студентов \(23.02.2016\).](#)
5. [Положение о порядке проведения итоговой аттестации обучающихся \(12.12.2013\).](#)
6. [Концепция учебного предмета «Музыка», утверждённая приказом Министерства образования Республики Беларусь 29.05.2009, № 675.](#)

4.5 Интернет-источники

[Сайты, где выложены материалы, представляющие интерес для специалистов, работающих в сфере профессионального музыкального образования, а также материалы по проблеме художественного образования и методическому обеспечению учебного процесса.](#)

[К оглавлению ЭУМК](#)

Сайты, где можно найти ноты музыкальных произведений для исполнения программы по музыкальному инструменту (основной, дополнительный, концертмейстерский класс):

- <http://notes.tarakanov.net/> – нотный архив Б. Тараканова
- <http://nlib.narod.ru/> – нотная библиотека классической музыки
- <http://nlib.org.ua/> – главная нотная библиотека
- <http://www.notarhiv.ru/> – нотный архив России
- <http://www.piano.ru/library.html> – нотная библиотека сайта «Фортепиано в России»
- <http://nephelemusic.ru/forum/> – нотный архив популярной музыки
- <http://pianonotes.ru/>
- <http://www.notomania.ru>
- <http://www.notomania.ru/poisk.php>
- <http://www.fragrantica.ru/poisk-po-noti/>
- <http://piano-sheets.ru/>
- <http://www.classicalmusiclinks.ru/item13226.html>
- <http://notonly.ru/>
- <http://music-note.ru/>
- <http://www.forum.mirnot.net/viewtopic.ph...>
- <http://www.ofmusic.ru/accords/7621/15644...>
- <http://www.falshivim-vmeste.ru/authors/1...>
- <http://www.my-piano.blogspot.com/>
- <http://www.musicalnotes.ru/>
- <http://www.midiland.net.ru/> – ноты и midi файлы регистрации
- <http://www.melodyforever.ru/>
- <http://www.zonanot.ru/>
- <http://www.musicaneo.com/ru/>
- http://www.bgam.edu.by/bgam_ru/konz-master.htm
- http://www.4shared.com/get/6PUSIpi0/keiko_matsui_-_compositions.html
- <http://jazzquad.ru>
- <http://www.lastfm.ru/music/Keiko+Matsui/+wiki>
- <http://vesnyak.ucoz.ru>
- <http://piano-notes.net>
- <https://musescore.com>
- <https://primanota.ru>
- <https://www.starinnye-noty.ru>

Послушать и скачать музыкальный материал:

- <http://classic-online.ru/> – архив классической музыки
- <http://www.mp3.tut.by> – популярная и классическая музыка
- <http://www.youtube.com/>
- <http://www.musicaneo.com/ru/>

Концертмейстерский класс

<http://www.melodyforever.ru/> вокальный архив Александра Кондакова. На сайте выложен архив вокальной музыки – собрание Александра Кондакова.

[К оглавлению ЭУМК](#)

Более 6000 тысяч арий, песен, романсов для голоса и фортепиано, произведения русских и зарубежных композиторов, народные песни, детские песни. Есть ссылки на нотные архивы другой тематики

<http://igraj-narod.ru/>

Литература о музыке и методиках её преподавания:

<http://libnote.ru/>

– музыкальная библиотека

<http://www.musicandi.ru/lesson/metodika/>

<http://aperock.ucoz.ru>

<http://lib4all.ru/base/B3079/B3079Content.php>

http://www.orenipk.ru/kp/distant_vk/docs/2_2_1/metod_muzika.html

<http://xn--g1agernc.xn--p1ai/>

<http://orpheusmusic.ru/publ/312>

http://www.pedagog.by/muz_met.html

http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/uchebnye_programmy/metodika_piano_2002

<http://book.uraic.ru>

<http://www.rsl.ru/> – Российская государственная библиотека

<http://renesans-duet.com.ua/metodicheskie-materialy/pervye-shagi-metodika-obucheniya-igry-na-fortepiano.html>

<http://www.abbia.by/show.php?cid=15>

<http://znanie.podelise.ru/docs/91640/index-2095.html>

<http://muzlit.net/?cat=1>

http://aperock.ucoz.ru/load/bajan_akkordeon/14

<http://ale07.ru/music/notes/song/bayan/buben.htm>

<https://any-book.ru/book/show/id/3018488> – Карпычев М. Практика пианизма. Размышления и советы: учебное пособие.

http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=222

<http://www.ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/alexeev.htm> – Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано.

<http://festival.1september.ru/articles/521324/> - этапы и основные методы работы над фортепианным (музыкальным) произведением.

Нотная литература для начального этапа обучения студентов игре на фортепиано

1. [Артоболевская, А. Первая встреча с музыкой](#)
2. [Артоболевская, А Хрестоматия маленького пианиста](#)
3. [Геталова, О., Визная, И. В музыку с радостью. / О. Геталова, И. Визная. – СПб: Композитор, 2014. – 76 с.](#)
4. [Хереско Л. Музыкальные картинки. Л.: Музыка, 1980.](#)

4.6 Образовательные программы ТВ и фильмы, имеющие высокий обучающий потенциал

[К оглавлению ЭУМК](#)

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная:

1. Белорусское концертно-исполнительское искусство. Последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.] ; науч. ред. Т. Г. Мдивани ; редкол.: А. И. Локотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 558 с.
2. Бубен, В. П. Инструментально-исполнительская подготовка педагога-музыканта (баян, аккордеон) : учеб. пособие для студентов учреждений высш. образования по специальностям «Музыкальное искусство, ритмика и хореография», «Баян-аккордеон» / В. П. Бубен ; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск : БГПУ, 2017. – 108 с.
3. Глазырина, Л. Д. Музыкально-педагогический словарь / Л. Д. Глазырина, Е. С. Полякова. – Минск : Беларуская навука, 2017. – 363 с.
4. Казиник, М. С. Погружение в музыку, или Тайны гениев-2 / М. С. Казиник. – Москва : АСТ, 2017. – 300 с.
5. Клюев, А. С. Сумма музыки / А. С. Клюев. – СПб. : Алетейя, 2017. – 608 с.
6. Картунова, Н. Как читать и понимать искусство. Интенсивный курс / Н. Картунова. – М. : АСТ, 2018. – 192 с.
7. Полякова, Е. С. Методологические основания развития личности педагога-музыканта в образовательном процессе / Е. С. Полякова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 235 с.

Дополнительная:

1. Азбука игры на фортепиано / [автор-составитель С. А. Барсукова]. – изд 16-е дополненное и переработанное. – Ростов н/Д : Изд. «Феникс», 2012. – 140 с.
2. Альперович, Л. Чтение с листа. пособие для начинающих пианистов / Л. Альперович. – Освита України, 2011. – 376 с.
3. Барсукова, С. А. Азбука игры на фортепиано. / С. А. Барсукова. Азбука игры на фортепиано: учеб.-метод. пособие. – Ростов н/Д. ; Феникс, 2010. – 128 с.
4. Белорусское концертно-исполнительское искусство современности: 1991–2016 / Т. Г. Мдивани [и др.] ; редкол.: А. И. Локотко, В. И. Жук, А. В. Гурко. – Минск : Беларуская навука, 2018. – 358 с.
5. Берков, В. Ф. Методология науки. Общие вопросы : учеб. пособие / В. Ф. Берков. – Минск : РИВШ, 2009. – 396 с.
6. Болеславская, Т. И. История зарубежной музыки : программно-метод. комплекс / Т. И. Болеславская ; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск : БГПУ, 2011. – 80 с.
7. Брянская, Ф. Д. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М. : ООО Издательский дом «Классика-XXI», 2005. – 68 с.
8. Геталова, О. В музыку с радостью. / О. Геталова, И. Визная. – СПб. : Композитор, 2014. – 176 с.
9. Гришанович, Н. Н. Методы развивающего обучения музыке : учеб. пособие / Н. Н. Гришанович. – Минск : Беларусь, 2014. – 235 с.

[К оглавлению ЭУМК](#)

10. Егорова, С. В. Концертмейстерское мастерство: теоретические и практические аспекты: учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / С. В. Егорова. – Тула: Изд-во ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2012. – 264 с.
11. Кавалёў, А. І. Стварэнне акампанемента ў класе баяна // А. І. Кавалёў, В. В. Карпуць, І. К. Сумар. Падрыхтоўка настаўніка музыкі ў класе баяна. – Мінск : Ротапринт БДПУ, 1996. – С. 45–176.
12. Казиник, М. Приобщение. Слово. Музыка. Жизнь / М. Казиник. – М. : Дельфис, 2014. – С. 3–105.
13. Карпуць, В. В. Педагагічны рэпертуар для баяна, акардэона : хрэстаматыя. – Вып. 1 / В. В. Карпуць. – Мінск : БДПУ, 2010. – 58 с.
14. Карпычев, М. Практика пианизма. Размышления и советы: учебное пособие. – Новосибирск : Изд-во НГОНБ, 2007. – 232с.
15. Касьяненко, Л. О. Работа пианиста над фактурой: пособие по изучению исполнительской интерпретации фактуры фортепианного произведения / Л. О. Касьяненко. – К., НМАУ, 2003. – 168с.
16. Клюев, А. С. Философия музыки / А. С.Клюев. – Спб. : Астерион, 2010. – 227 с.
17. Концертмейстерский класс: Программа и методические рекомендации для музыкально-педагогических факультетов / Сост. А. И. Ковалёв. – Минск : Ротапринт БГПУ им. М. Танка, 1993. – 63 с.
18. Королева, Т. П. Методика музыкального воспитания : учеб.метод. пособие / Т. П. Королева. – Минск : БГПУ, 2010. – 216 с.
19. Королёва, Т. П. Методическая подготовка учителя музыки: педагогическое моделирование: Монография / Т. П. Королёва. – Минск : УП «Технопринт», 2003. – 216 с.
20. Королькова, И. Я буду пианистом. / И. Королькова. – Метод. пособие для обучения нотной грамоте и игре на фортепиано. – Часть 1 / М. : Феникс. – 2014. – 56 с.
21. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства /Н. Корыхалова. – М., 1979. – 208 с.
22. Кременштейн, Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Б. Кременштейн, Н. – Серия: Секреты фортепианного мастерства – М. : Издательский Дом «Классика-XXI», 2010. – 144 с.
23. Кубанцева, Е. И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений /Е. И. Кубанцева. – М. : Издательский центр «Академия», 2002. – 192с.
24. Майкапар, С. Музыкальное исполнительство и педагогика [Текст] / С. Майкапар. – М. : «Классика-XXI», 2009. – 224 с.
25. Мациевская, С. В. Профессиональный тренинг как средство подготовки учителя музыки (на примере театральных технологий) : учеб.-метод. пособие / С. В. Мациевская. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2009. – 48 с.
26. Программа курса по концертмейстерскому классу с методическими рекомендациями (квалификация «Концертмейстер»). – Минск : Ротапринт МИК, 1991. – С.16–18.
27. Профессиональная подготовка педагога-музыканта. Практикум :

учеб. пособие / А. И. Ковалёв [и др.]. – Минск : БГПУ, 2010. – 94 с.

28. Пьесы для ансамблей аккордеонов: Хрестоматия (с приложением CD-диска). Вып. 2. / В.П. Бубен, В.Г. Федорук. – Минск: БГПУ, 2011. – 78 с.

29. Пяткевіч, А. М. Музычна-тэатральная культура Беларусі (X–XVIII ст.) : дапаможнік / А. М. Пяткевіч ; М-ва адукацыі Рэсп. Беларусь, Гродзен. дзярж. ун-т. – Гродна : ГрДУ, 2010. – 48 с.

30. Развитие двигательных навыков аккордеониста (с использованием мультимедийных технологий): учеб.-метод. пособие: с приложением CD / В. П. Бубен, В. Г. Федорук – Минск: БГПУ, 2010. – 88 с.

31. Современные образовательные технологии: учеб. пособие для студентов, магистрантов, аспирантов, докторантов, школьных педагогов и вуз. преподавателей / Н. В. Бордовская [и др.] ; под ред. Н. В. Бордовской. – 3-е изд., стер. – М. : КноРус, 2013. – 431.

32. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Под общей ред. А. Каузовой, А. Николаевой. – М. : Владос, 2001. – 368 с.

33. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста: метод. пособие; 2-е изд. / Е. М. Тимакин. – М. : Музыка, 2010. – 168 с.

34. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство / А. Хитрук. – М. : Издательский дом «Классика – XXI», 2007. – 320 с.

35. Ходонович, Л. С. Музыкальная мозаика : учеб.-нагляд. пособие для педагогов учреждений дошк. Образования / Л. С.Ходонович. – Минск : Жаскон, 2012. – 40 с.

36. Хрестоматия по музыке. I класс / Сост. В. Я. Ковалив, А. И. Барановская и др. – Минск : Беларусь, 1986. – 258 с.

37. Хрестоматия по музыке. II класс / Сост. А. И. Барановская и др. – Минск : Беларусь, 1987. – 249 с.

38. Хрестоматия по музыке. III класс / Сост. Л. С. Бабенко. – Минск : Беларусь, 1988. – 246 с.

39. Хрестоматия по музыке. IV класс / Сост. Т. П. Гунина, В. М. Швед. – Минск : Беларусь, 1989. – 238 с.

40. Хрестоматия по музыке. V класс / Сост. А. С. Чопчиц, В. А. Мистюк. – Минск : Беларусь, 1988. – 226 с.

41. Хрестоматия к программе по музыке для общеобразовательной школы. VI класс. – М. : Просвещение, 1986. – 248 с.

42. Хрестоматия по музыке. VII класс / Сост. А. С. Чопчиц, М. И. Бракало. – Минск : Беларусь, 1989. – 260 с.

43. Цыганова, Г. Новая школа игры на фортепиано. Хрестоматия педагогического репертуара. / Г. Цыганова – М.: Феникс, 2014. – 206 с.

44. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.

45. Шахов, Г. И. Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна / Г.И. Шахов. – М. : Музыка, 1987. – 278 с

46. Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская О воспитании пианистических навыков. – Серия: Секреты фортепианного мастерства. – Классика-XXI, Арт-транзит 2014. – 84 с.

47. Щапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – Классика XXI, 2009. – 176 с.