**Билет № 1**

1. ***Воспитательная работа педагога специального класса.***

 Воспитательная работа педагога специализированного класса проходит по следующим направлениям. Это воспитание кругозора, моральных качеств, таких как воля, характер, эстетические чувства, интерес к труду, здоровье, физическое развитие ученика. Воспитательная работа должна проходить ненавязчиво и, в основном, в классе. Формы воспитательной работы могут быть различны, но чаще всего это классные концерты, концерты с просветительной целью и концерты, объединяющие музыкальные и общеобразовательные школы, где общеобразовательная школа оформляет стенды, готовит доклады, а первая делает музыкальное сопровождение концерта.

 Тематика классных собраний разнообразна. Например, для младших школьников можно подготовит следующие собрания:

1. Ознакомление со струнной или ударной группой симфонического оркестра;
2. Исполнение Детского альбома, например, Шумана (игра-узнавание);
3. Педагогический концерт по заявкам учащихся, разучивание песни всем залом;
4. Исполнение учащимися своих сочинений.

А для старших классов такие как:

 1. Концерт из произведений на стихи какого-либо поэта, например, Лермонтова;

 2. КВН

 3. К юбилею какого-либо композитора, например, Моцарта, подготовить доклад, звучащий кроссворд, музыкальные игры на тему музыки композитора и концерт из произведений.

 Планировать воспитательную работу не только можно, но и нужно. Обычно это делают в начале года, ставя перед собой определенные цели. Необходимо учесть, что за год должно быть не более четырех концертов (раз в четверть, чаще в начале, т.к. в конце учащимся требуется много времени для подготовке к экзаменам, контрольным и т.д.)

На классных часах рассматривают такие вопросы, как эстетическое и трудовое воспитание, любовь к музыке. Рассмотрим их более подробно.

1. *Эстетическое воспитание –* это наука о красоте. Цель: формирование художественного вкуса, научить любить искусство в себе, а не себя в искусстве. Стимулом развития является честолюбие ученика (зажигание к творчеству). Можно достичь этого следующими методами: 1) получать как можно больше ярких художественных впечатлений; 2) живая реакция педагога на красоты изучаемых произведений; 3) не только восхищаться, но и дать эстетическую оценку произведения (Джоконда – это музыка в красках, ее улыбка загадочна, недаром столько произведений посвящено ей); 4) для развития эстетических чувств необходимо обратиться к природе (Игумнов, увидев первый раз море, совсем по-другому заиграл произведение);
2. *Любовь к музыке –* цель: пробуждать глубокий интерес к музыке, а для этого нужно создать творческую атмосферу в классе. Методы таковы: 1) любить самому то искусство, которым хочешь увлечь других; 2) Рассмотреть влечение к музыке на примерах жизни великих музыкантов; 3) посещение опер, чтение книг, расширение кругозора;
3. *Трудовое воспитание –* цель: интерес к ремеслу исполнителя, процессу исполнения. Нужно показать, к каким художественным результатам приводит хорошо проделанная домашняя работа. И + поощрение – труд должен быть радостным, умным. «Будьте страстны в вашей работе», - говорил Павлов.
4. **Донотный период обучения: первые шаги в музыкальном воспитании ребенка.**

Первые шаги в музыкальном воспитании ребенка начинаются со знакомства с инструментом. Этот урок следует проводить в рояльном классе. Нужно объяснить ребенку, что рояль не относится к какой-либо инструментальной группе. Рояль – это «король» всех инструментов. Дальше можно рассказать стишок:

*Мы сегодня увидали городок внутри рояля,*

*Целый город костяной, молотки стоял горой.*

*Блещут струны жарче солнца – всюду мягкие суконца,*

*Что ни улица-струна в этом городе видна. (О. Мандельштам)*

Чтобы молоток ударил по струнам нужно нажать клавишу, а клавиши устроены словно живые: как будешь общаться с ними, так тебе рояль и ответит. Если грубо ткнуть жесткими пальцами – звук будет резким, коротким, как будто роялю больно сделали. А если пальцы слегка округленные, упругие, а руки легкие и ловкие, тогда рояль поет, звук у него ясный и легкий, будто радуется, что ты вырастишь хорошим музыкантом. У каждого человека есть имя, так и у каждой клавиши есть свое название. Не следует по порядку учить ноты, т.к. после ученики обычно начинают отсчитывать нужные. Нужно обратить внимание на то, что некоторые нотки расположены парами: по две и по три. Слева от двух нота до, а справа – ми,…Сделать клавиатуру более близкой и понятной поможет сборник Артоболевской «Первая встреча с музыкой». Если сыграть ми, а потом до, то получится, будто ты позвал: «Чижик». Так начинается песенка. Сыграй сам. Так можно позвать чижика по всей клавиатуре. Найди и посчитай, сколько раз? (7). Также можно найти и «фасольку»(7).

На первых уроках следует уделять внимание и развитию слуха. Для этого следует познакомить ребенка с регистрами (в этом помогут картинки), поиграть в угадалки: ученик говорит куда движется мелодия и какими шагами, а также заниматься подбором на инструменте. За помощью можно обратиться к сборникам Ляховицкой, где предлагается досочинять мелодии, или к Миличу «Маленькому пианисту».

Обогащению музыкального кругозора поможет «Музыкальный букварь» Ветлугиной. Он состоит из трех частей: 1ч. – Музыка – язык чувств (характер у людей: солнце и дождь, Гроза и мама); 2ч. – О чем рассказывает музыка (музыкальные портреты: красная шапочка и серый волк, слон и моська); 3ч. – Как рассказывает музыка (высокие и низкие – птички, длинные и короткие – эхо, качели).

Педагог дает знания и изучает музыкальные способности. Здесь поможет таблица.

**Билет №2**

1. *Возрастные особенности учащихся ДМШ.*

В основе обучения лежит индивидуальный подход к ученику. Чтобы это осуществить, нужно изучить ребенка, знать, чем он живет, чем интересуется. В этом поможет дневник интересов, содержащий примерно такие вопросы: что я подобрала по слуху; что рассказывала в школе и о чем; что читала о музыкантах; что интересного видела в музее, на выставке, концертах; в каких кружках принимала участие. Следует также учитывать психологические особенности школьников. Условно дети делятся на младших(7-10 лет) и старших (11-15 лет).

Младшие (1-3 классы) - не умеют анализировать, им присуще яркая эмоциональность. Лучше развито непроизвольное внимание, направленное на все новое. Слабость тормозящих процессов, внимание удерживается лишь 35 мин. Для них весь материал следует преподносить в форме игры. ТРУДНО: выполнять школьный режим; привыкнуть к официальным, нормативным взаимоотношениям; не умеют планировать, организовывать работу. Капризность, упрямство встречаются еще часто. Интересы не устойчивы, есть к эстетическим циклам: любят рисовать, сочинять. Для этого следует делать различные подтекстовки к мелодиям. (Артоболевская).

Старшие (4-8 класс) – бурный, не равномерный рост ребенка во всех отношениях. Быстро развивается понятийное мышление, смысловая, логическая память. А также развитие волевых черт: настойчивость, умение преодолевать преграды, начинает чувствовать себя взрослым и чувствителен к оценкам взрослых. Необходимо учитывать и типы темпераментов:

1. Холерик – «ни минуты покоя». Они энергичны, увлечены, страстны в своей работе. Но при этом вспыльчивы, порой агрессивны. Всегда должен быть занят делом, иначе разложит коллектив изнутри.
2. Сангвиник – «доверяй, но проверяй». Они жизнерадостны, увлечены. Отзывчивы. Но склонны к зазнайству, легкомыслию, сверхобщительны, ненадежны. Милый собеседник всегда обещает, чтобы не обидеть других.
3. Флегматик – «не торопи». Они устойчивы, терпеливы, постоянны. Но ленивы, медлительны и безразличны. Не могут работать в указанные часы.
4. Меланхолик – «не навреди». Они чувствительны, мягки, доброжелательны. Но обладают низкой работоспособностью, застенчивы. Нельзя на них кричать, давить, т.к. очень ранимы. Они всегда требуют помощи, поэтому нужно требовать проявления от них самостоятельности.

*Характеристика на своего ученика по педагогической практике.*

1. *Основы нотной грамоты.*

Человеческая речь записывается при помощи букв, из букв складываются слова, а из слов - предложения. Также музыкальная речь записывается при помощи нот, которые живут на линейках и между ними. На руке пять пальцев и линеек тоже пять.)) Считают их снизу вверх, как этажи дома: МИ-СОЛЬ-СИ-РЕ-ФА - на линеечках сидят. РЕ-ФА-ЛЯ-ДО-МИ - все окошечко глядят (играть каденционный оборот). Для того, чтобы знать ноты, надо найти ключ:

 *Нотный стан тут на замке, ключ у ноты соль в руке.*

*От замков ключи различны, у нее же ключ скрипичный.*

*Этот ключ совсем особый – открывает нотный стан*

*Приглашает всех садиться аккуратно по местам.*

Не следует разрывать изучение скрипичных и басовых ключей. Для этого лучше использовать одиннадцатилинейную нотацию, где нота ДО – пограничник меж двух стран, вот какой почёт ей дан.

Важно, чтобы нотная запись была воспринята учеником, как средство для фиксации музыкальных звукосочетаний. Поэтому надо записать песню, которую изучают по слуху, исполняют голосом, подбирают на инструменте.

Затем необходимо дать понятие о размере. За основу нужно взять произведения с ярко выраженной ритмической организацией. Например, сыграть ученику на инструменте вальс и марш, где ярко выражены сильные и слабые доли, прохлопать, выделяя сильные доли. Теперь мелодию подобрали, записали, произносим и перед сильным слогом ставим палочки. Расстояние между палочками - это такты, а сами эти палочки называются тактовыми чёрточками. Запомните это стихотворение:

*Оля, Таня, Женя, Ваня - такт двудольный, двудольный.*

*Олечка, Танечка, Женечка, Ванечка - такт трёхдольный, такт трёхдольный.*

Понятие длительности можно дать двумя способами. Первый – на примере разрезанного яблока, а второй при помощи картинки «Прогулка в зоопарке»: звери решили прогуляться. Вот слон (1 шаг) , в это время медведь (2 шага), бежать приходится мышке (16 шажков).

Наряду с записью на бумаге, нужно тренироваться и в чтении нот. В первую очередь ученику нужно преодолеть боязнь клавиатуры, для навыка слепого чтения с листа. На первых порах спокойнее относитесь к промахам пальцев, при этом нужно учить ученика исправлять свои ошибки, самостоятельно не глядя на клавиатуру, тактильными ощущениями. А если ученик очень рвётся посмотреть на клавиатуру, подложите ему тетрадь под подбородок. Развивая навыки разбора, нужно добиться того, чтобы он воспринимался группами (по 2, 3, 4 ноты) в зависимости от того, как они укладываются в мотивы, такты. Итак, чтения с листа бывает слепым, графическим (нужно следить за графической линией направления мелодии и воспроизводить её на клавиатуре) и группами.

**Билет №3**

*1. Планирование процесса обучения.*

Один из важных принципов методики – твердое систематическое руководство со стороны педагога. Оно осуществляется со стороны определенного плана, т.е программы. К началу каждого года учитель должен представить в учебную часть характеристику и индивидуальный план, где инд.план – рецептура, а хар-ка – диагноз. Эти документы имеют большое значение как для ученика, так и для учебного заведения в целом. Они отражают качественный состав учащегося данной школы и класса данного педагога. Они также являются показателем роста ученика на протяжении всех лет обучения и показательности особенностей его развития.

Характеристика дает возможность определить условия, способствующие развитию и понять причины, тормозящие его. Характеристика не должна быть трафаретной, в этом и состоит основная трудность при ее составлении. При составлении характеристики на учащегося первых лет обучения надо показать:

1) Степень общего и музыкального развития по отношению к возрасту

2) Умственные способности: мышление, быстрота реакции, память, воображение

3) Музыкальные задатки: слуховое восприятие и представление, память, чувство ритма, восприятие динамики, эмоциональная реакция

4) Особенности характера: дисциплина, живость, собранность, настойчивость, работоспособность, целеустремленность

5) Физические особенности: состояние здоровья, качество игрового аппарата

6) условия домашней работы: организация, домашний режим, культурный уровень окружения.

Подробная характеристика требует наблюдения и внимательного изучения ученика. Она отражает его индивидуальность, служит основой для составления плана работы с ним. Индивидуальный план – показатель таланта, знаний, опыта педагога.

К выбору литературы педагог должен подходить критически, т.к. некоторые интересные заглавия не совпадают с содержанием. Учебный материал должен развивать «+» качества и устранять отрицательные (умственные, музыкальные и технические). Вялому ребенку нужно дать музыку бодрую с энергичным ритмом, чтобы возбудить его волевые качества. А слишком подвижному – вдумчивую, плавную, чтобы приучить к большей сосредоточенности. Если у ребенка тонкие пальцы – надо укреплять их на материале, требующий четкого, чеканного звука. (марш или полонез). Для тяжелых пальцев – произведения на легком и полетном звучании. («мотылек» Майкапара).

При составлении индивидуального плана надо продумать и то, что будет исполнено на вечерах, экзамене, концертах, т.к. эти произведения необходимо довести до законченности. Они не должны быть трудны для ученика. Программу подбирать надо разнообразную в отношении характера, темпов, тональности. Следует позаботиться о разнообразии этюдов, чтобы систематически велись упражнения на различный вид техники. Несколько произведений следует пройти лишь для ознакомления. Одна из ошибок преподавателя – завышение трудностей.

После того, как план будет намечен, необходимо сопоставить его с планами прошлых лет.

*2.Основные аппликатурные принципы.*

Выбор пальцев помогает осуществлять разнообразные художественные задачи и способствует преодолению многих пианистических трудностей, поэтому подход к работе над аппликатурой должен быть творческий.

*Вот рояль, клавиатура,*

*Чтоб легко пошла игра.*

*Нужно знать аппликатуру*

*Или пальцев номера.*

Сильными считаются 1,2,3 пальцы, а 3,4,5 – более слабые.

Необходимо воспитать в учениках сознательное отношение к аппликатуре.

- Каждый человек должен подбирать пальцы, руководствуясь задачами художественной выразительности.

- Нужно стремиться к естественной последовательности пальцев. (Ноты рядом пальцы рядом).

- В секвенциях одинакового построения естественно играть одинаковыми пальцами.

- Руки должны находиться в естественно-собранном положении даже когда играем в широком расположении руки должны стремиться к естественно-собранному положению - купол)

- При выборе аппликатуры нужно выбирать естественные возможности пальцев. (Кстати, первый на эту тему заговорил Шопен). 1 палец- самый певучий, 2-самый сильный и опорный, 3 и ч связаны общими мышцами, поэтому 4 несамостоятельный и менее подвижный палец, а 5 используют для тонкого извлечения звука.

- Для достижения пальцевого легато нужно использовать: перекладывание, подмену и скольжение.

1.Перекладывание длинного пальца через короткий. При этом обратить внимание на гибкость запястья, которое должно пластично подводить пальцы к нужным клавишам. Ни один палец не должен покидать клавишу, пока другой не возьмёт следующую.

2. Беззвучная подмена пальцев. Для оттачивания данного приёма существуют данные упражнения.

3. При скольжении важно найти лучший угол наклона, не следует слишком нажимать на 1 звук.

**Билет № 4**

1. *Артикуляция. Основные пианистические движения в начальный период обучения.*

Артикуляция – это произношение. Что в музыке может быть важнее произношения мелодии? Для этого необходимы следующие навыки:

1. Педагог должен дать ученику точно отредактированный, в смысле штрихов, текст.
2. Ученик должен знать, какими пианистическими приемами, наиболее рациональными, можно выполнить эти штрихи, т.е. произнести мелодию. Мало призывать ученика: «Веди мелодию», нужно еще и объяснить, как это делается.
3. Ученик должен знать название частей руки (плечо, предплечье, запястье, кисть, состоящая из пясти и пальцевых фаланг) и знать как они работают при выполнении того или иного штриха.

Не все ученики обладают природной приспособленностью к инструменту. То, что у одних выходит бессознательно, то другим приходится учить осознанно. Поэтому ученику следует усвоить некоторые элементарные правила, которые уже давно сформулированы в теории и практике: *Сила на рояле достигается не напряжением мышц, а сообщением массе руки различной скорости. (формула Нейгауза)*

При прохождении штриха **non legato** ученик должен четко представлять себе, что при этих приемах звук извлекается рукой, а палец действует как подпорка, как бы помогает руке. Рука извлекает звук массой, большей или меньшей – в зависимости от динамики, но не в коем случае не нажимом, не давлением. (Показать «Василек» на разной динамике и с нажимом).

Такое же ощущение всей руки и при **staccato** (ускоренное non legato). Но тут нужно сказать ученику, что есть два способа игры стаккато:

1. Стаккато наверх – оно употребляется в конце лиг, если на последней ноте стоит точка. Также часто употребляется в аккордовых сопровождениях этюдов, в небыстрых темпах. (Показать на гамме C-dur)
2. Для быстрых темпов применяется стаккато вниз (кистевое, т.к. кисть выполняет активную игровую роль).

Самый главный и трудный штрих – **legato.** Ученик должен представлять, что прием легато не только противоположен приемам нон легато и стаккато по звучанию, но и по выполнению. Если нон легато и стаккато звук извлекается преимущественно рукой, а пальцы помогают, то при легато наоборот: звуки извлекаются пальцевыми движениями, а рука выполняет роль опоры. Ученикам следует дать простое определение разницы этих штрихов: при нон легато и стаккато рука играет, пальцы помогают. При легато – пальцы играют, рука помогает.

Лига в тексте должна стать для ученика совершенным символом и вызвать в его сознании ряд точный пианистических действий: на первую ноту лиги рука опускается как при приеме нон легато. Затем идет резкая смена приема: в работу включаются пальцы, т.е. после первой ноты лиги остальные соединяются преимущественно пальцами. Педагог должен постоянно следить за тем, как выполняется этот прием. Распространенная ошибка учеников состоит в том, что внутри лиги они все время меняют игру легато (пальцами) на нон легато (рукой). Есть несколько правил:

1. Для игры легато целесообразно чуть вытянутое положение пальцев и касание клавиатуры подушечками. (Шопеновская формула естественного положения пальцев)
2. Для того, чтобы пальцы брали клавиши точно, не путались, нужно, чтобы ученик почувствовал уверенность в том, что каждый палец возьмет нужную клавишу. Для этого существует способ так называемой контролируемой игры. Понятие контроль введено венгерским теоретиком Й. Готом. Такое состояние пианиста, когда палец слегка приподнят и прицелен к клавише, а мозг получает уверенность в том, что нужная клавиша безошибочно будет взята кончиком пальца – такое состояние и называется контролем.
3. Практика показывает, что чем активнее контроль пальцев, тем напряженнее становится запястье, что мешает пластичному и выразительному исполнению фразы. Гофман в своей книге не устает повторять: «Держите запястье свободно».
4. Природа наделила нас пальцами неодинаковой длины, поэтому трудно играть разными пальцами из одного и того же положения руки. Поэтому пианисты постоянно пользуются ротационными (вращательными) движениями предплечья, как будто вкручиваешь лампочку.

**Портаменто –** этот штрих как бы объединяет легато и нон легато. Исполняется рукой, но пальцы связываются или почти связываются. Это излюбленный прием всех начинающих, но употребляется в игре не так уж часто. В основном тогда, когда нужно подчеркнуть каждый звук мелодии. (Например, «Баркарола» или «октябрь» Чайк.) Часто, когда ученик начинает массировать каждую клавишу, достаточно сказать ему: здесь не портаменто, а легато, то фраза начинает звучать гибче, легче.

Чтобы ученики более четко усвоили навыки артикуляции, можно свести необходимые сведения о штрихах в таблицу.

*2.Методика проведения фортепианного урока*

Для того, чтобы преподавать, следует обладать такими качествами: *терпение* ( учитель Майкапара Мола часто повторял: «Господи, дай мне терпение»), *любовь к детям,* *оптимизм, вера в успех дела, нахождение верного тона при общении с учеником* (Макаренко почувствовал себя педагогом, когда мог произнести 15 оттенками «Пади сюда»), *воспитывать нужно на поощрение.*

Подготовка педагога к уроку заключается в следующем:

1. нужно знать репертуар учащегося
2. проверять редакции исполняемых произведений и уметь быть самому редактором
3. подобрать необходимые упражнения, помогающие преодалеть к-л трудности.

Существуют несколько типов уроков:

1. Тематический (ставится и решается 1 задача). «Уроки бывают педальные, восхищения, аппликатурные, т.е. моноуроки, которыми дают не пугающую связку ключей, а один, для разрешения многих проблем», говорил Перельман.
2. Урок, совмещающий несколько различных задач.

Основные задачи урока:

1. Проверка домашней работы. Слушать игру ученика нужно от начала до конца без попутных поправок, запомнить все достоинства и недостатки. Не следует слишком загружать внимание ученика многочисленными замечаниями по поводу игры. Это показывает проделанную работу дома, воспитывает важные исполнительские качества - стабильность.
2. Работа в классе над произведением. Она касается верной и удобной аппликатуры, динамики, фразировки. Важно, чтобы ученик в присутствии педагога поискал нужную фразировку, лучшее воплощение формы, хорошую педализацию. На уроке нужно попытаться достигнуть всего, что требуется для правильного исполнения произведения.
3. Задание на дом. Оценка. – Желательно, чтобы ученик сформулировал сам, записал домашнее задание. Оценка имеет воспитательное значение.

Заниматься чтением нот и играть гаммы следует ежеурочно. Нужно планировать урок так, чтобы сложное оказалось в начале урока, когда внимание ученика сосредоточено. Также нужно помнить, что урок – это образец самостоятельной работы ученика.

**Билет №5**

1. *Публичное выступление.*

Уже с детских лет ученик должен привыкать, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед композитором, слушателем, педагогом, собой. И вместе с тем, выступление – это праздник, самые лучшие минуты жизни.

Поведение на эстраде, самочувствие, реакция на отношение аудитории выявляются у каждого исполнителя по своему. Формы предконцертной подготовки могут быть различны. Но как бы индивидуальны они не были, все же есть несколько общих советов:

1. При подготовке концертной программы трудно достигнуть того, чтобы она вся одновременно была в готовности к сроку. Для этого следует так спланировать работу над программой, чтобы самые трудные ее номера были заранее подготовлены. Этоможет быть полифонические произведения, крупная форма, произведения виртуозного характера. Их полезно выучивать заблаговременно и дать им «полежать»
2. Исполнение программы целиком требует устойчивости внимания. Для этого следует хорошо осознавать логику музыкального развития и ярче воссоздать внутренним слухом образ. Вырабатывается в процессе тренировки. Для этого можно проигрывать среди друзей. Нужно охватывать программу целиком.
3. Перед выступлением нельзя загружать ученика замечаниями. Последние замечания должны быть направлены на устранение самых важных ошибок: характера произведения, отдельных деталей – темп.

В ученике надо воспитывать уверенность, что он достаточно подготовлен к выступлению.

Должен ли быть самоконтроль на эстраде? Да, но в меру. Творческое состояние тем и характеризуется, что у исполнителя при повышенной степени увлечения, создаваемыми образами, обостряется и контроль за процессом. Эстрада вызывает волнение. Некоторые от этого играют интересно, а другие наоборот, ошибаются, пропускают целые куски. Волнение бывает и из-за «сырости» произведения, а провалы на сцене порождают боязнь выступать вообще. Уверенность в своей игре могут придать лишь частые выступления. Ведь публичное выступление – это праздник.

*2. Развитие слуха*

Существует несколько видов слуха: мелодический, полифонический, гармонический, темброво-динамический и внутренний. Рассмотрим каждый в подробности.

1) *Мелодический –* находится в прямой зависимости от художественного качества. В его основе лежит интонация – осмысление звучания. «Это ядро музыкального образа как средство музыкальной речи», - говорил Игумнов. Мелодический рисунок воспринимается через ощущение его упругости, сопротивление, психологической весомости. Фортепиано требует сильного, ярко воссоздающего слухового воображения. Для этого нужно учиться мыслить горизонтальным движением. Методы и приемы работы для развития слуха:

*-* проигрывание мелодии без сопровождения;

- воспроизведение мелодии на более простом сопровождении;

- исполнять сопровождение, а мелодию петь;

- рельефнее укрупнить по звуку проигрывание мелодии при pp в аккордах.

2) *Полифонический –* фортепианная фактура представляет собой сплав комбинаций многоголосия. Нужно уметь оттенять, «высвечивать» отдельные элементы звуковых конструкций и не дать слипнуться, спутаться нитям музыкальной ткани. Как же развивать полифонический слух? Надо:

- проигрывание по голосам, с осмыслением самостоятельности каждого голоса;

- проигрывание по парам, сохраняя мелодико – тематический характер;

- совместное проигрывании голосов и пар;

- один голос петь, другие играть;

- проигрывание целиком с показом одного голоса, а другие «затушевываются».

3) *Гармонический* – представляет собой проявление слуха к созвучиям: комплексам различной высоты в их одновременном сочетании. Надо уметь отличать консонанс от диссонанса, обладать слуховым не безразличием к ладовым функциям аккорда и разбирать по частям правильные и фальшивые аккорды. Механизмом развития слуха является восприятие ладовых функций аккордов и восприятие самого характера звучания вертикали. Приемы развития слуха таковы:

- проигрывание в медленном темпе со вслушиванием и пониманием склада композиции, ее модуляционного плана, мелодического и гармонического содержания, выводя из этого фразировку, оттенки, педаль;

- извлечение из произведений «спрессованных» гармоний и последовательное цепочечное проигрывание их на клавиатуре;

- арпеджированное исполнение новых или сложных аккордовых образований (метод дробления);

- варьирование, видоизменение фактуры при сохранении гармонической основы, перенос мелодии и сопровождения в разные руки, изменение расположений аккордов на клавиатуре;

- подбор гармонического сопровождения к мелодиям;

- игра с листа цифрованного баса.

4) *Внутренний –* заключается в том, чтобы смотря в ноты, уметь услышать звучание внутри себя.

5) *Темброво – динамический –* важен во всех видах музыкальной практики. Нужно, чтобы ученик слышал музыку. Тембр может быть только передан на инструменте через описание. «Рояль – это сто инструментов», - говорил А. Рубинштейн.

**Билет №6**

*1.Ассоциация как художественный прием*

В конце 10х гг XX века в исполнительстве превыше всего стали ценить воспроизведение авторского текста. Исполнителю выделялась роль бездумного копировщика, он лишался права на собственное толкование произведения. Этого взгляда придерживался Стравинский, Шенберг. В это время получили широкое распространение уртекстовые издания Баха, Бетховена, Моцарта. Т.о. современные композиторы пытались оградить от артистического произвола не только свою музыку, но и классиков.

Сегодня все взоры обращены на исполнителя. И опять в силу входят слова Вагнера: «Только исполнитель является художником». Наша задача – освободить произведение из нотной записи, одушевить его своими эмоциями, а для этого необходимо воспитать у ученика образно – художественное мышление, т.е. выработать потребность и умение находить, видеть к.-л. образ и уметь его реализовать. Игумнов пишет: «Я не могу мыслить музыкальное произведение совершенно абстрактно. Мне хочется всегда каких-то аналогий». Основным компонентом образно – художественного мышления являются: конкретно звуковые (мысленно воспроизвести звучание нотного текста) и представления внемузыкальные – это ассоциации, связанные с живописью, природой. Классифицировать можно так:

1 группа - носит конкретно чувственный характер, т.е. *слуховые*  (например, Бетховен тремоло – литавры, Марш Бармалея – банки, погремушки), *зрательные* (Бах – зернисто, волчок, динамика – свет и тень, картины) и *осязательные, связанные со звукоизвлечением* (раздавить ягоду, «схватить» аккорд, уколоть кончик пальца).

2 группа – эмоционально – ассоциативное представление, связанное с общеэмоциональными категориями (грустно, весело). Например, о Шопеновской 3х частности можно дать представление из пьесы английского писателя Пристли «Время и семья Конвей». Там говорится о выпускниках одной из школ, где проходил шумный бал. Атмосфера радости, счастья – впереди столько ярких дней, все дороги впереди. Мечта зовет вдаль в путешествия… Это 1 часть. Вторая повествует о событиях после этого бала через несколько лет: мечты разрушены, жизнь уже не кажется такой заманчивой и сладкой… А в 3 части мы вновь переносимся на тот праздничный бал, смотря через призму событий 2 части. Таковы ноктюрны Шопена…

Для чего пользоваться ассоциациями? Ведь музыка начинается там, где кончается слово, но оно активизирует образное мышление, творческое, эмоции. «Музыкальное исполнение – это живой рассказ. Его содержание черпается из жизненных переживаний, впечатлений, природы, искусства, исторической обстановки. В каждом произведении находится что-то такое, что связывает исполнителя с реальной жизнью. Я не могу представить себе музыку ради музыки, без человеческих переживаний», - говорил Игумнов. Чем богаче духовный мир, чем шире кругозор, тем больше возникает ассоциативных представлений. Ассоциация возникает после тщательного изучения текста. Богатство ассоциаций помогает запоминанию текста. На из основе можно воспроизвести сохранившиеся впечатления. Выделяют такие виды памяти:

* 1. словесно – логическая (связана со строением произведения)
	2. образная ( не только конкретный образ, но нужно еще проследить его жизнь в эмоциональном плане)
	3. эмоциональная (характеристика каждого из значительных моментов. Например, здесь статика сменилась с динамичностью, возбуждение – успокоением, вопросительные – требовательные).

Запоминать выразительность надо также тщательно, как и текст.

*Работа над педализацией*

А. Рубинштейн говорил: «Педаль – душа рояля». Она раскрывает выразительные художественные возможности в произведении. Учебник педализации также немыслим, как «краткий курс» по волшебству (демпфер приподнимается и открывается струна).

*1) Выразительные возможности педали –* правая педаль может быть использована как связующее средство, т.к. позволяет соединить различные музыкальные ткани, придает звуку большую продолжительность, а также связывает различные звуки в одну гармонию (мелодия и бас). Важна роль педали как красочного средства. Изменение тембра фортепианного звука достигается тем, что при поднятых демпферах взятый звук начинает беспрепятственно резонировать многочисленные тоны – обертоны (пример: взять «До» беззвучно + глиссандо). На этом основывалась музыка Шопена, Шумана, Моцарта.

Появление дополнительных резонирующих звуков, порождаемое нажатием правой педали придает звучанию не только краски, но и большую полноту, т.е. певучести и приближение фоно к певучим инструментам. Нажатие педали вслед за извлечением звука – это единственное средство оказать на него воздействие уже после удара молоточка по струне. Это напоминает вибрацию при пении крещендо на выдержанном звуке.

*2)Работа над педалью –* следует начинать сразу после овладения навыков игры легато и как только ученик научится себя слышать. Вначале следует проверить постановку ног: нога плотно лежит на педали, пятка плотно на полу (т.к. высота холостого удара разная у инструментов). Есть два вида педали: прямая (легче) и запаздывающая, с которой следует обучать (чтоб слышать гармонию).

*3) Педализация в легких пьесах –* в мл.и ср. классах ДМШ используется такой принцип: педаль берется после долгих звуков и снимается на коротких (Чайк. «Болезнь куклы»). Надо приучать ученика разбираться в том, какие звуки следует соединять, а какие нет. Ведь педалью связывают звуки лишь одного аккорда, особенно, когда они расположены слишком далеко. Применяя «Гармоническую» педаль, надо остерегаться, чтобы она не нарушала чистоты голосоведения. «Прямая» педаль имеет место в танцах и маршах, где помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединяет бас с аккордом. Педаль должна использоваться лишь в пьесах певучего характера. В начале обучения следует точно указывать нужную педаль, постепенно предоставляя самостоятельность.

*4) Педализация в более сложных сочинениях –* художественная педаль не поддается вполне точному обозначению. Она меняется в зависимости от характера использования, инструмента, помещения, количества публики в зале, …Вот некоторые случаи использования такой педали:

 - внимание к певучести исполнения. Постепенно ученик начинает все тоньше употреблять педаль для плавной связи отдельных звуков, для поддержания мелодии гармонией. Нередко используется для соединения звуков, которые трудно сыграть легато: в октавном изложении мелодии при наличии в ней больших интервалов, при исполнении широких фигураций. Обратить внимание на то, чтобы бас звучал необходимое время и не произошло смешения гармонически чуждых звуков. Можно добиться нужной чистоты звучания, если задержать бас пальцем и запоздать со взятием педали.

*5) Полупедаль –* ее действие основано на том, что ее басовые звуки затухают медленнее высоких. Совершенство педализации зависит от владения тонкими градациями силы звука. Более рельефное выявление баса и некоторое затушевывание неаккордовых звуков облегчает преодаление трудностей. Применение полупедали позволяет играть на одном басу различные гармонические сочетания и придает исполнению большую насыщенность, певучесть и красочность звучания. Работу над таким видом педали следует начинать с подготовительных упражнений (на педали в басу октава форте и на этом фоне исполняется PP различные аккорды двумя руками. При появлении грязи звучность подчищается полупедалью, а бас удерживается дольше).

Для «прочищения» звучности целесообразно использовать прием постепенного снятия педали. Прием требует от исполнителя очень тонкого ощущения степени глубины нажатия педальной лапки. Ученик должен знать не только когда, но и как нажимается и снимается педаль. Широкое использование педальных звучностей не должно приводить к полному отказу от беспедальной игры. Надо помнить, что умелое чередование построений педализируемых густо и не нет повышает красочность исполнения.

Большое колористическое значение имеет левая педаль. Она применяется в качестве красочного средства.

Важно, чтобы ученик побольше слушал хорошее исполнение различных произведений. Понимание стилистически верной педализации развивается значительно успешнее при планомерном воздействии педагога. Надо приучать ученика к анализу слуховых впечатлений и осознанию приемов педализации, необходимых для достижения требуемой цели.

**Билет № 7**

*1.Разбор и читка с листа*

Работа над произведением должна начинаться не с разучивания по кускам, а с просмотра произведения, проигрывания его целиком – чтение с листа. В музыкальном мире встречаются мастера, доведшие это уменье до высокой виртуозности, играющие с листа труднейшие пьесы в больших темпах. Такими были Лист, Блуменфельд, Рахманинов, Гольденвейзер. Чтение с листа включает несколько задач: получить общее понятие о характере, построении, главных моментов произведения. Также для хорошего чтения нот необходимо следующее: 1) метроритм; 2) начертание нот; 3) подбор по слуху; 4) транспонирование. Рассмотрим каждый элемент:

1) Задача метроритма – видеть темп, характер, размер (сколько долей). Важно помнить, что в **4х-дольном метре** – 1 доля сильная, а 3я – относительно сильная. Соотношение слабых долей: 2я – отдых, а 4я – активна и полна внутреннего напряжения, она словно пружина направляет все музыкальное движение к следующей сильной доле. В **3х-дольном метре –** 3я доля активнее второй. Если партия левой руки дает понятие о ритме, то партия правой руки – о ритмическом рисунке. *Невежество не знает сильной доли, посредственность опирается на нее, талант распоряжается ею.*

2) Подбор по слуху касается относительно величины интервала, на которую движется мелодия и умение отличать интервал в мелодии больше, чем на секунду (считать число пропущенных ступеней).

3) Чувство транспонирования необходимо при многократном повторе в разных тональностях. Набор нот запечатлеется как образ, который становиться мелодией, мотивом. Транспонировать невозможно без знания, чувствования под пальцами всех тональностей.

При чтении с листа надо стремиться сыграть произведение без остановок, в темпе, по возможности приближающемся к настоящему.

При разборе преследуются иные цели. Предполагается, что исполнитель уже имеет общее представление о музыке, и его внимание направляется теперь в большей мере на уяснение деталей. Вся ткань тщательно рассматривается как бы под микроскопом. Не пропускается не только ни один звук, но и ни один штрих, аппликатура. Во всем этом устанавливается внутренняя связь, все следует понять, взвесить, оценить. Произведение проигрывается медленно, обычно возникает потребность частых остановок, возвращения к одному и тому же сложному месту. Младшие школьники должны отдельно разбирать мелодию и аккомпанемент, полифонические произведения отдельно по голосам.

Воспитание навыков хорошего разбора и чтения с листа должно быть в центре внимания педагога. Важно, чтобы он воспитывал осмысленное отношение к тексту, приучал не только видеть, но и слышать в них музыкальное содержание. Для воспитания навыков чтения нот предварительно просматривают новый текст глазами. Надо осознать размер и ладотональность, строение произведения: где мелодия, а где аккомпанемент, как распределяются голоса между отдельными руками. После такого ознакомления с пьесой ученик начинает исполнять ее на фортепиано. Следует посоветовать ему охватить как можно больший отрезок нотного текста. Умение смотреть вперед особенно важно. Помехой этому служит не только недостаточная ориентировка в тексте, но и боязнь оторвать глаза от клавиатуры.

*2.Методы обучения*

Существует 3 основных направления: способ изложения, форма воздействия и логика построения.

1) Способ изложения делится на словесный, т.е. объяснение словами, и наглядно – демонстративный (показ картин или игра на инструменте с целью настройки, пояснения или передразнивания ученика). Целью данного направления является настройка на правильный образ.

2) Форма воздействия может быть как прямая (репродуктивный, который дает знания и требует точного их воспроизведения) и проблемно – поисковый (наводящий).

3) Логика построения делится на индуктивный метод (от частного к общему) и дедуктивный (от общего к частному).

Также используются метод эмоционально – волевого воздействия с помощью жестов, метод окольных путей, где ставится одна цель и весь урок посвящается ее достижения).

**Билет № 8**

* 1. *Основные направления музыкальной педагогики:*

1.Механическая; 2. Анатомо – психологическая; 3. Психо – техническая.

В связи с развитием инструмента (усиливалось напряжение, увеличивался

диапазон, менялись приемы игры) появились эти школы.

На клавесине, клавикорде играли 4 пальца –

В 18 веке применяют первый палец. Утверждают же его как рычаг пассажной техники происходит в конце 18 века в произведениях венских классиков, в которых большое значение приобретают гаммообразные пассажи.

Фортепиано, которое вытеснило клавесин, клавикорд поставило новые задачи – упругая клавиатура, богатые динамические возможности, необходимость достижения большей силы звучания, потребовали использование всех пальцев, особенно первого. В дальнейшем усложнение фактуры и связанная с этим эволюция фортепиано привело к расширению диапозона, клавиатуры, увеличению ширины клавиш, глубины их погружения, силы напряжения струн, заставило пианистов усилить тематическую работу над развитием техники.

В первой половине 18 века основой служили упражнения и этюды. На них стремились прежде всего развить силу, ровность и беглость пальцев.

 Движения кисти, веса руки избегали. Пальцы рекомендовали держать так, чтобы они как бы превращались в маленькие молоточки. Играли медленно, громко, высоко поднимая пальцы, выстукивая звуки – и так по 8-10 часов. Педагоги говорили: «Поменьше кудри, побольше зубри».

Применялись приспособления для растяжки рук – хиропласт, но такие занятия часто приводили к заболеваниям рук. Развитие техники стало в тупик. Педагоги поняли, что империческим (опытным) путем технику не развить.

Педагоги решили разобраться, какие приемы движений даны человеку самой природой и обратились к науке анатомии и физиологии, поэтому следующее направление было названо **анатомо – физилогическое.** Теперь педагоги стали изучать анатомию руки, а затем обучать техники. Первый толчок дал Людвиг Деппе. Толчок был так силен, что в короткое время появилась целая литература по этим вопросам и создалась особая наука «Теория пианизма». Центром стала Германия. В 1905 году появились две книги: «Естественная фортепианная техника» Бредхауда и «Физиологические ошибки фортепианной техники и ее преобразования» Штейнхаузен. Основной целью стало – освободить от мышечного напряжения, исходя из педагогической практики. Анализируя игру пианистов Бредхауд создает «Энергекопедию движений», т.е. для каждого пассажа свою форму движения, затем подводит итог – Все основные виды движений основываются на трех формах:

а) на продольном взмахе руки

б) на вращении предплечье

в) на соучастия свободного взмаха пальцев в движении руки.

Для освобождения рук – предлагает перести мышеяную активность с кончика пальца на более сильные мышцы спины и плечо – т.е. игра не столько пальцами, сколько регулированием веса тяжести руки. Эта теория так называемой «весовой игры», выдвинутая Брейдхаудом.

Штейнхаузен к своим выводам пришел от физиологии. Он утверждал, что техника сосредоточена в мозгу, психике, в сознании. Двигательный процесс проанализировать невозможно, т.к. отбор мышц происходит автоматически, помимо нашего сознания. На этом основании он отрицает старую механическую школу и опровергает энциклопедию движений и все последующие выводы Фрейдхауда.

Анатомо – физиологическая школа двинула пианистическую теорию вперед: 1) использование веса руки от плечевого пояса до кончиков пальцев; 2) техника пианиста заключена в психике; 3) критика старой механической школы.

Зависимость техники от сознания – этим Штейнхаузен перекинул мостик к психо – **технической школе**. Эта школа взяла лучшее у предыдущих. Ее основателями были Гофман и Бузони.

*2. Работа над звуком*

Работа над звуком - это прежде всего работа над его качеством.

Существуют различные виды туше («трогать»). Legato – это его основной вид, т.к. служит необходимой предпосылкой пения на инструменте. Хорошее легато зависит от слуховых представлений и умения ясно слышать реальный результат своего исполнения. Важным условием является представление исполняемых звуков в виде единой линии, при этом возникает и нужная динамика крещендо или диминуэндо (помнить нужно, что абсолютно ровный по силе звука ряд – не дает legato). Целесообразные приемы для достижения хорошего легато – добиваться плавного опускания пальцев и небольших объединяющий движений руки, естественно рождающихся, когда ученик ясно представляет ряд звуков как единую мелодическую линию. Важно подыскать и соответствующую аппликатуру.

Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом нажима клавиши. Суть его в том, чтобы не толкать клавишу, а сперва нащупать ее поверхность, прижаться, приклеятся всей рукой, всем телом и затем постепенно усиливать давление, пока рука не погрузится до дна таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи. Корто говорил о погружении пальцами в клубнику, Нейгауз о прорастании пальца в клавиатуру, а Игумнов говорил, играть, будто месишь тесто. «При исполнении кантилены, - говорил ученикам К.Н. Игумнов, - пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечками, мясистой частью пальца». Важно также следить за свободным запястьем и цепкостью в кончике пальца.

По мере своего пианистического развития ученик осваивает различные виды несвязанного туше, начиная с более тяжелого portamento и кончая острым staccato. Чем легче и быстрее исполняется стаккато, тем важнее обратить внимание на точность звукоизвлечения, т.к. отдельные звуки недобираются. Исполняется разными приемами: его играют и едва заметными кистевыми движениями, твердыми кончиками пальцев и пальцами. Ногтевые фаланги совершают небольшие хватательные движения – ощущение как будто играешь внутри клавиш. Для большей остроты можно приподнять кисть, играть будто «на цыпочках», - говорил Сафонов.

 Рука пароход, пальцы – пассажиры, рука поет – пальцы разговаривают, рука ходит на пальцах.

Интересны способы звукоизвлечения по Рузумовской:

* 1. «Утюжки» - ласковые прикосновения. Пальцевые фаланги сначала плоские, во время извлечения звука чуть приподнимаясь, как бы присасываясь к клавише;
	2. «Молоточки» - округлые пальцы, близко прилегают к клавишам. Когда один палец падает вниз, другой в это время мгновенно отскакивает на поверхность клавиши – это дает беглость, рассыпчатость (классические сонаты);
	3. «Гвоздики» - рука активна и резко толкает приготовленные пальцы – тычки с поверхности на дно клавиши – это дает силу, точность и звук трубы;
	4. «Иголочки» - тихие, острые, колючие прикосновения на p , дают блеск, легкость. Пальцы более жесткие, вертикально фиксированные;
	5. «Пудики» - пальцы округлые, их тяжелые, словно налитые, кончики близки к клавишам, медленно в них погружаются и припечатываются с ним с одинаковой тяжестью всем своим весом;
	6. «Зацеп» - кончик вытянутого пальца в момент прикосновения закругляется – будто петля или воображаемое углубление, становясь надежной опорой для свободно подвешенной, гибкой руки (все кантиленные пассажи);
	7. «Внедрение» - палец закругленный, подобный ноге полотера, растирающего паркет, как бы преодолевая сопротивление, продвигаясь рукой вперед и вглубь клавиши. Прием хорош для кантилены.

**Билет № 9**

*Развитие и организация самостоятельности ученика*

Процесс развития самостоятельности мышления длинен и сложный. Умение самостоятельно мыслить не дается человеку само, оно воспитывается путем определенной тренировки, воли и внимания. Большое значение имеет максимальная сосредоточенность на уроках. Если педагог основную работу будет брать на себя, то ученики останутся пассивными, инициатива их не станет развиваться. Надо, чтобы основная мыслительная деятельность падала на учащегося, используя свои пусть небольшие знания, дать возможность самому дойти до решения задач, т.е. использовать проблемно – поисковую форму.

В процессе обучения первую роль играет домашняя работа. Необходимо помочь в составлении дневного расписания, чтобы была соблюдена разумная последовательность в занятиях музыкой и приготовлении уроков для общеобразовательной школы. Учащиеся музыкальных школ не могут уделять очень много времени фортепианной игре, поэтому педагог должен обратить внимание на повышение качества домашней работы, приучать с первых лет обучения заниматься так, чтобы ни одна минута не пропадала зря. Одно из важных положений – гибко распределить свое время между различными объектами работы. Педагог должен акцентировать внимание на первоочередных задачах. Важно помнить, что урок – образец самостоятельной работы дома.

Важнейшее условие развития плодотворных домашних занятий ученика – всемерное развитие инициативы, навыков самостоятельной работы. Человеку свойственно по природе чувство самостоятельности, стремление самому все попробовать, испытать. Приходя на первые уроки музыки, дети сталкиваются с новой для них областью. Необходимо, чтобы ребенок с самого начала мог получить ответы на те многочисленные почему, которые не могут не возникнуть. Это явится залогом развития его самостоятельности.

Развитие навыков самостоятельной работы протекает успешно лишь в том случае, если ученик понимает, какую художественную цель преследует указание педагога – рекомендуемая аппликатура, динамический план, оттенки звука, …

Важно использовать широкие обобщения, которые позволяют в частном раскрыть закономерность художественных явлений. Они могут касаться и методов работы над трудными местами и стилистических особенностей сочинений. Интересно, что обобщение педагога лучше усваивается, если ученику на этой основе предлагается самостоятельно решать различные исполнительские задачи.

 Успех самостоятельной работы – привычка к самоконтролю. Следует развивать бережное отношение к тексту, внушать, что без точного выполнения указания композитора нельзя добиться точного авторского замысла. Важно, чтобы ученик не только умел слушать себя, но и знал, что во время работы нуждается в проверке, где чаще всего возникают фальшивые ноты, неточности голосоведения, не уместны изменения темпа. Но все же выучивание время от времени небольшого произведения без помощи педагога очень полезно. Их целесообразно прослушивать на классных собраниях, затем обсуждать всем классом, говоря достоинства и недостатки – это способствует улучшению качества самостоятельной работы ученика. Хорошо использовать пособие Ляховицкой «Задание для развития самостоятельных навыков». Цель такой работы – педагог дает задание, которые выявляют на сколько осознаны навыки, полученные в классе по специальности.

*Работа над метроритмом*

Основой работы над метроритмом служит точное прочтение записанных в нотах временных соотношений звуков. Вспомогательным средством может быть слог «И» вслух и про себя. Нередко приходится использовать более дробное деление длительности. Например, при пунктирном ритме восьмая с точкой – шестнадцатая может помочь деление четверти на четыре части. Вот еще некоторые трудности:

воспроизведение пунктирного ритма иногда осложняется украшениями. Для этого сначала играют без мелизмов.

Доли такта последовательно дробятся на четное и нечетное количество длительностей. Здесь важно делить одну и ту же временную единицу на различные ритмические фигуры.

Полиритмия – для этого ученику проигрывают заданный ритмический рисунок.

Основным средством сохранения единого темпа является ритмическая единица – длительность, положенная в основу движения произведения.

Более продвинутым ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе – единой длительности, положенной в основу строения музыкального произведения. Ритмический пульс и ритмическую единицу не следует путать, т.к. они могут совпадать, но могут и нет. Ритмический пульс должен связываться не с автоматическим движением, а скорее всего с ритмическим биением человеческого сердца.

Непроизвольное ускорение или замедление связано с неправильным распределением внимания. При ускорении внимание рано фиксируется на последующем звуке, в результате чего произведение комкается, становится торопливым. А непроизвольное замедление связано с чрезмерно загруженным вниманием каких-либо деталей. Важно, чтобы ученик мысленно охватил большой построение.

Чувство ритма – это ритмическая пульсация, временные протяженности, темпа, цезура между эпизодами, реализация полиритмии, способность играть рубато.

Единство темпа не противоречит небольшим отклонениям от него, обусловленным художественными задачами (агогика), иначе исполнение будет невыразительным, автоматичным. Небольшие замедления и ускорения внутри фраз необходимы для рельефного выявления наиболее значительных интонаций мелодии, показ новой тональности, фактурные изменения.

**Билет № 10**

*Работа над различными видами фортепианного изложения*

Основные принципы работы – внимательное проигрывание произведения, тщательное вслушивание в свою игру и последовательное устранение путем повторений исполнения всех ее недочетов. С этой целью часто приходится вычленять отдельные построения, работать над ними отдельно. При работе над фактурными трудностями необходимо уделить пристальное внимание двигательной стороне исполнения.

Работа над игровым аппаратом – стремление сделать его гибким, послушным, добиться полной согласности всех его звеньев и эффективного использования имеющихся в человеческом теле источников силы. Для борьбы с пассивностью (вялость) нужно найти организованность (освободиться от напряжений). Свобода – это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц. Распознавание напряжения:

слуховое – форсированный звук (жесткий)

субъективные ощущения исполнителя – быстрое утомление в руках

внешний вид – тряска рук, растопыренные пальцы, жесткое запястье, отведенные логти, поднятые плечи.

Для борьбы с напряжением применяют такие приемы как:

вслушивание в свою игру, контроль мышечного ощущения, осознавать чувство свободы.

Использовать дыхание кисти

Беззвучное проигрывание к.-л. трудной фигурации, неудающегося пассажа.

*Игра гаммообразных пассажей. Легато –* при работе над мелодией важно обратить внимание на цельность линии (играть выразительно, хорошим легато). При медленном темпе - использовать объединяющее движение, которое дает пластичность исполнения и активность пальцев (каждый звук ясный, округленный: не вдавливать косточки на тыльной стороне руки). В гаммах следить за плавным подкладыванием 1го пальца (упражнения: 12312, 123123, 1231234, 12312341). Переход к быстрому темпу осуществляется путем вычленения отдельных отрезков, с последовательным укрупнением; разделение пассажа на группы (группировать нужно так, чтобы последний опорный звук группы был началом следующей тактовой доли и начиналась новая группа); использовать ритмические варианты; артикуляционные (нон легато – легато).

*Арпеджио –* важно тщательно следить за единством линии, подкладыванию 1го пальца уделить особое внимание. Акценты в арпеджио рекомендуется делать с помощью бокового движения руки (вращение предплечья). Трудность представляют гармонические фигурации: 1) быстрые «альбертиевые» басы, которые учат медленно, используя вращательное движение предплечья, приоткрывается 5й палец и добиваясь освобождения запястья от напряжения; 2) широкие гармонические фигурации учат плавным, объединяющим движением, свободно собранной рукой – это освобождает от напряжения, способствует большей плавности и точности исполнения.

*Аккорды –* главная сложность – ровность и одновременное воспроизведение всех звуков. Но также и выделение мелодического голоса (вес руки на нужном пальце). Точность звукоизвлечения требует активности пальцев (аккорд нужно как бы взять). Если аккорд, особенно многозвучный и исполняемый громко, выдерживается, надо приучиться после его взятия освободить руку – это помогает снять много ненужных напряжений. Освобождение руки не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры, но лишь в ослаблении давления пальцев на клавиши. В быстрых аккордовых последованиях свободе исполнения способствует умелое распределение силы звучности.

*Быстрые последования октав – стаккато –* последования стаккато исполняется кистевыми движениями, напоминающими движениями легкое дрожание. При этом вся рука должна быть свободна и принимать участие в движении. При исполнении октав, необходимо устранить лишние движения, надо освободиться от движений в глубь клавиатуры при черных клавишах. Для освобождения от напряжения большую помощь могут оказать пальцевые движения; работа отдельно над каждым голосом октавного пассажа требуемой аппликатурой; смена положения запястья; распределение силы звучности между различными голосами октав, между отдельными октавами и партиями рук. Для большей точности октавные пассажи мысленно членят на группы.

*Двойные ноты –* учат теми же способами, что и обычные пассажи: вычленениями, ритмическими вариантами,… Главное научиться ясно слышать движение двух голосов и играть верхний голос громче, а нижний тише, а также верхний голос легато, а нижний стаккато.

*2. Основные принципы работы над полифонией*

К работе над полифонией надо приступать с первых месяцев обучения. Вначале она протекает на легких полифонических пьесах, этюдах (сб. Гнесиной «Фортепианная азбука», «Маленькие этюды для начинающих»).

При работе над полифонией важно добиться, чтобы ученик услышал сочетание двух голосов. С этой целью полезно сыграть и попеть вместе. Если имеется два инструмента – то играть оба голоса одновременно на двух фортепиано – это придает каждой мелодической линии большую рельефность. Если два голоса проходят одновременно в партии какой-нибудь руки, то можно порекомендовать ученику играть вначале эти построения двумя руками: таким путем ему будет легче добиться нужной звучности и станет яснее цель работы.

После того как сочетание будет ясно у слышано, следует поработать над *отдельными голосами*: проследить развитие голоса в целом и во всех деталях. Необходимо добиться, чтобы ученик смог сыграть каждый голос с начала и до конца вполне закончено и выразительно.

После тщательного изучения отдельных голосов их полезно учить *попарно.* Для обеспечения необходимого слухового контроля целесообразно при соединении голосов играть их первое время не от начала до конца, а отдельными небольшими построениями, возвращаясь повторно к наиболее трудным местам.

Весьма эффективный способ работы для продвинутых учеников – петь один из голосов, в то время как другие исполняются на ф-но. Или петь хором (группой учащихся) – способствует развитию полифонического слуха.

При наличии 3х и большего количества голосов целесообразно поработать не только над смежными мелодическими линиями, но и над каждой парой голосов. В дальнейшем, когда вся ткань полифонического произведения будет таким образом разучена и ученик сможет выразительно играть все голоса одновременно, необходимо, чтобы время от времени проигрывал отдельные голоса и наиболее сложные в полифоническом отношении сочетания – где в партии одной руки проходят 2 или несколько голосов. Без этого обычно с течением времени возникают неточности в голосоведении. Очень полезно также проигрывать все голоса, сосредотачивая свое внимание на к-н одном из них.

Работа над полифоническими трудностями в сочинениях гомофонно-гармонического склада основана на тех же принципах.