

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования

**«Центральная музыкальная школа –  
Академия исполнительского искусства»**  
(ЦМШ – Академия исполнительского искусства)

*Кафедра специального фортепиано*



**«УТВЕРЖДАЮ»**  
Ректор ЦМШ-АИИ

/В.В. Пясецкий/  
приказ № 228-од от 29.08.2025

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ  
«МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ИНСТРУМЕНТЕ»**

Экспериментальная образовательная программа  
профессионального образования  
«Исполнительское искусство»

Специальность:

53.05.01 Искусство концертного исполнительства

Специализация

Фортепиано

Высшее образование

(специалитет)

Год поступления - 2025

Москва, 2025

Рабочая программа дисциплины составлена на основании требований ФГОС ВО по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства (уровень специалитета), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 22.08.2017 г. № 731.

Автор-составитель:  
преподаватель кафедры специального фортепиано,  
Заслуженный работник культуры РФ Ермаков В.И.

Рабочая программа дисциплины утверждена на заседании кафедры специального фортепиано «28» августа 2025 г., протокол № 1/25-26

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Цели и задачи освоения дисциплины .....	3
2. Место дисциплины в структуре образовательной программы .....	3
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы .....	3
4. Объем дисциплины и виды учебной работы .....	7
5. Содержание дисциплины.....	7
6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.....	27
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины.....	30
8. Фонд оценочных средств .....	30
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 .....	34
Методические рекомендации для преподавателей.....	34
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 .....	37
Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины.....	37

## 1. Цели и задачи освоения дисциплины

Цель дисциплины является подготовка обучающихся к предстоящей педагогической работе в сферах дошкольного, дополнительного и профессионального образования.

Основные задачи курса:

- изучение традиций музыкального образования и обучения пианистов в России;
- приобщение обучающихся к достижениям педагогики прошлого и современности;
- развитие аналитического мышления, способности к обобщению своего исполнительского опыта и использованию его в педагогической работе;
- изучение методов развития музыкальных способностей обучающегося (музыкального слуха, внимания, памяти), освоения им видов техники игры на инструменте, репертуара согласно программным требованиям, методики проведения урока, подготовки обучающегося к концертному выступлению;
- изучение способов оценки и развития природных данных, воспитание творческой инициативы учащихся, расширение их кругозора;
- формирование системы знаний, умений навыков в области работы над фортепианными произведениями различных стилей и жанров с обучающимися разного возраста и уровня фортепианной и общемузыкальной подготовки;
- выработка оценочных критериев в сфере фортепианного исполнительства.

## 2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Место учебной дисциплины в структуре ООП: Блок 1. Часть, формируемая участниками образовательных отношений. Б1.В.05.

## 3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы

Выпускник, освоивший дисциплину «Методика обучения игре на инструменте», должен обладать следующими универсальными компетенциями:

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
УК-3 Способен организовывать и руководить работой команды, вырабатывая командную стратегию для достижения поставленной цели	Знать: - общие формы организации деятельности коллектива; - психологию межличностных отношений в группах разного возраста; - основы стратегического планирования
	Уметь: - создавать в коллективе психологически безопасную доброжелательную среду; - учитывать в своей социальной и профессиональной деятельности интересы коллег; - предвидеть результаты (последствия) как личных, так и коллективных действий;

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- планировать командную работу, распределять поручения и делегировать полномочия членам команды;</li> </ul>
	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- навыками постановки цели в условиях командной работы;</li> <li>- способами управления командной работой в решении поставленных задач;</li> <li>- навыками преодоления возникающих в коллективе разногласий, споров и конфликтов на основе учета интересов всех сторон.</li> </ul>

Выпускник, освоивший дисциплину «Методика обучения игре на инструменте», должен обладать следующими **общефессиональными компетенциями:**

<b>Компетенции</b>	<b>Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций</b>
<p><b>ОПК-3</b> Способен планировать образовательный процесс, выполнять методическую работу, применять в образовательном процессе результативные для решения задач музыкально-педагогические методики, разрабатывать новые технологии в области музыкальной педагогики</p>	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- основные особенности организации образовательного процесса и методической работы;</li> <li>- различные системы и методы отечественной и зарубежной музыкальной педагогики;</li> <li>- приемы психической регуляции поведения и деятельности в процессе музыкального обучения;</li> <li>- нормативную базу федеральных государственных образовательных стандартов среднего профессионального и высшего образования в области музыкального искусства;</li> <li>- методическую и научную литературу по соответствующим учебным курсам;</li> </ul>
	<p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- планировать и организовывать образовательный процесс, применять результативные для решения задач музыкально-педагогические методики;</li> <li>- формировать на основе анализа различных систем и методов в области музыкальной педагогики собственные педагогические принципы и методы обучения, критически оценивать их эффективность;</li> <li>- ориентироваться в основной учебно-методической литературе и пользоваться ею в соответствии с поставленными задачами;</li> </ul>
	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- различными формами проведения учебных занятий, методами разработки и реализации новых образовательных программ и технологий;</li> <li>- навыками самостоятельной работы с учебно-методической и научной литературой.</li> </ul>
<p><b>ОПК-4</b> Способен планировать собственную</p>	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- основную исследовательскую литературу по изучаемым вопросам;</li> <li>- основные методологические подходы к историческим и теоретическим исследованиям;</li> </ul>

научно-исследовательскую работу, отбирать и систематизировать информацию, необходимую для ее осуществления	<p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- планировать научно-исследовательскую работу, отбирать и систематизировать информацию для ее проведения;</li> <li>- применять научные методы, исходя из задач конкретного исследования;</li> </ul>
	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- навыками работы с научной литературой, интернет-ресурсами, специализированными базами данных.</li> </ul>

Выпускник, освоивший дисциплину «Методика обучения игре на инструменте», должен обладать следующими **профессиональными компетенциями**:

<b>Компетенции</b>	<b>Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций</b>
<b>ПК-9</b> Способен преподавать дисциплины в области музыкально-инструментального искусства	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- важнейшие направления развития педагогики отечественной и зарубежной;</li> <li>- основную литературу в области методики и музыкальной педагогики.</li> </ul>
	<p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- планировать научно-методическую работу, разрабатывать методические материалы;</li> <li>- самостоятельно работать со справочной, учебно-методической и научной литературой.</li> </ul>
	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- навыками составления методических материалов; — современными методами организации образовательного процесса.</li> </ul>
<b>ПК-10</b> Способен вести научно-методическую работу, разрабатывать методические материалы	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- различные педагогические системы, важнейшие этапы развития музыкальной педагогики;</li> <li>- сущность образовательного процесса.</li> </ul>
	<p>Уметь:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- применять наиболее эффективные методы, формы и средства обучения для решения различных профессиональных задач;</li> <li>- пользоваться справочной, методической литературой в соответствии с типом профессиональной деятельности.</li> </ul>
	<p>Владеть:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- навыками систематизации дидактических материалов, отвечающих сфере профессиональной деятельности;</li> <li>- технологиями приобретения, использования и обновления знания в области педагогики.</li> </ul>
<b>ПК-11</b> Способен анализировать различные педагогические системы,	<p>Знать:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- основные принципы управления музыкально-исполнительским коллективом;</li> <li>- специфику отечественной концертной деятельности в контексте международной музыкально-исполнительской практики.</li> </ul>
	<p>Уметь:</p>

<p>формулировать собственные педагогические принципы и методы обучения</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- организовывать работу творческого коллектива;</li> <li>- управлять деятельностью музыкально-исполнительского коллектива.</li> </ul>
<p><b>ПК-12</b> Способен ставить и решать художественно-эстетические задачи с учетом возрастных, индивидуальных особенностей обучающихся</p>	<p><b>Владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-навыками планирования и практической реализации культурных и продюсерских проектов;</li> <li>- различными видами коммуникации, приемами установления профессионального контакта.</li> </ul> <p><b>Знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-специфику педагогической и воспитательной работы с обучающимися разных возрастных групп; — основы планирования учебного процесса в учреждениях среднего профессионального образования, общеобразовательных учреждениях, учреждениях дополнительного образования детей, в том числе детских школах искусств и детских музыкальных школах.</li> </ul> <p><b>Уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- решать художественно-эстетические задачи с учетом возрастных, индивидуальных особенностей обучающихся; - анализировать значимые художественно-эстетические проблемы и использовать полученные знания в профессиональной деятельности.</li> </ul> <p><b>Владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- приемами психологической диагностики музыкальных способностей и одаренности обучающихся;</li> <li>- способами повышения индивидуального уровня творческой работоспособности с учетом возрастных особенностей обучающихся.</li> </ul>
<p><b>ПК-15</b> Способен организовывать культурно-просветительские проекты в области музыкального искусства на различных сценических площадках (в учебных заведениях, клубах, дворцах и домах культуры) и участвовать в их реализации в качестве исполнителя</p>	<p><b>Знать:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- основы культурно-просветительской деятельности в области музыкального искусства;</li> <li>- специфику менеджмента в области культуры и искусства, его основные функции и технологии.</li> </ul> <p><b>Уметь:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- планировать и разрабатывать проекты в области музыкального искусства;</li> <li>- осуществлять на высоком уровне просветительскую деятельность с учетом особенностей слушательской аудитории.</li> </ul> <p><b>Владеть:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- навыками планирования и практической реализации культурно-просветительских проектов, в том числе в качестве исполнителя;</li> <li>- навыками проведения деловых совещаний и переговоров, принятия организационно управленческих решений.</li> </ul>

#### 4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Общая трудоемкость дисциплины составляет 10 зачетных единиц, 360 академических часов. Дисциплина осваивается в 7, 8, 9, 10 семестрах.

Вид учебной работы	Всего часов / зачетных единиц	Семестры			
		7-й	8-й	9-й	10-й
<b>Контактная аудиторная работа, с том числе:</b>	<b>144</b>	<b>32</b>	<b>40</b>	<b>32</b>	<b>40</b>
Лекции	72	16	20	16	20
Практические занятия	72	16	20	16	20
<b>Контактная внеаудиторная и самостоятельная работа</b>	<b>216</b>	<b>40</b>	<b>32</b>	<b>76</b>	<b>68</b>
Вид промежуточной аттестации	-	-	-	-	Зачет с оценкой
Общая трудоемкость: Часы	360	72	72	108	108
Зачетные единицы	10	2	2	3	3

#### 5. Содержание дисциплины

##### 5.1 Тематический план

№ п/п	Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Аудиторные занятия (час.), в том числе		Самостоятельная работа (час.)
			лекции	практические	
<b>7 семестр</b>					
1.	<b>Раздел 1. Традиции музыкального образования и обучения пианистов в России</b>	<b>24</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>16</b>
	1.1. Зарождение русской фортепианной педагогики. Джон Фильд. Традиции К. Черни в российской фортепианной педагогике	6	1	1	4
	1.2. Российская фортепианная педагогика во второй половине XIX – начале XX в. Братья Рубинштейны, Н. С. Зверев, В. И. Сафонов, Т. Лештицкий	6	1	1	4
	1.3. Пианистические школы первой половины XX в.: Ф. М. Blumenфельд, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев	6	1	1	4
	1.4. Педагогические традиции пианистов-	6	1	1	4

	педагогов Центральной музыкальной школы				
2.	<b>Раздел 2. Личность и деятельность музыканта-педагога</b>	<b>16</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>8</b>
	2.1. Музыкант-педагог как единство исполнителя и учителя-методиста. Педагог и артист. Педагогика как искусство	8	2	2	4
	2.2. Цели и типы педагогической деятельности. Различные стороны профессиональной деятельности пианиста-педагога	8	2	2	4
3.	<b>Раздел 3. Воспитательная деятельность музыканта-педагога</b>	<b>32</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>16</b>
	3.1. Музыкально-художественное и эстетическое воспитание в классе фортепиано	8	2	2	4
	3.2. Общение педагога и ученика с учетом психологических особенностей последнего	8	2	2	4
	3.3. Морально-нравственное воспитание ученика. Воспитание мотивации к занятиям	8	2	2	4
	3.4. Воспитание трудолюбия, творческой инициативы и самоконтроля у ученика. Общение с родителями учащихся школьного возраста	8	2	2	4
	<b>Всего часов за 7 семестр</b>	<b>72</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>40</b>
	<b>8 семестр</b>				
4.	<b>Раздел 4. Профессиональные способности пианиста и их развитие</b>	<b>42</b>	<b>12</b>	<b>12</b>	<b>18</b>
	4.1. Комплекс психологических качеств, общих и специальных способностей, необходимых для успешного обучения игре на фортепиано. Понятия музыкальности и артистизма	7	2	2	3
	4.2. Профессиональный слух пианиста	7	2	2	3
	4.3. Музыкально-ритмические способности	7	2	2	3
	4.4. Профессиональная память музыканта	7	2	2	3
	4.5. Физические данные и моторные способности пианиста	7	2	2	3
	4.6. Эмоционально-волевые качества пианиста. Роль интеллекта в исполнительской деятельности. Эмоциональное и рациональное постижение художественного произведения	7	2	2	3
5.	<b>Раздел 5. Методика проведения урока</b>	<b>14</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>6</b>
	5.1. Планирование учебного процесса. Организация домашней работы ученика	7	2	2	3
	5.2. Строение урока и формы его проведения. Принципы и методы проведения урока	7	2	2	3
6.	<b>Раздел 6. Фортепианные средства выразительности</b>	<b>16</b>	<b>4</b>	<b>4</b>	<b>8</b>

	6.1. Звукоизвлечение на фортепиано и воспитание основ звуковой культуры пианиста. Интонирование, штрихи и фразировка в фортепианной игре	4	1	1	2
	6.2. Артикуляция, ее задачи и приемы	4	1	1	2
	6.3. Обучение педализации	4	1	1	2
	6.4. Оркестровые краски и звучание фортепиано	4	1	1	2
<b>Всего часов за 8 семестр</b>		<b>72</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>32</b>
<b>9 семестр</b>					
<b>7.</b>	<b>Раздел 7. Работа над музыкальным произведением</b>	<b>77</b>	<b>11</b>	<b>11</b>	<b>55</b>
	7.1. Изучение музыкального произведения пианистом-педагогом. Трактовка педагога и проблема развития индивидуальности ученика	7	1	1	5
	7.2. Анализ текста музыкального произведения, выбор редакции текста	7	1	1	5
	7.3. Воспитание стилистической культуры ученика в процессе работы над музыкальным произведением	7	1	1	5
	7.4. Этапы работы над музыкальным произведением, их особенности	7	1	1	5
	7.5. Разбор текста и чтение с листа. Современные методики развития навыков чтения с листа	7	1	1	5
	7.6. Изучение ритмических и мелодико-синтаксических структур музыкального произведения	7	1	1	5
	7.7. Изучение авторских указаний (артикуляция, динамика, темпы, педаль и др.)	7	1	1	5
	7.8. «Дирижерское начало» в фортепианном исполнительстве. Выбор темпов, их удержание и изменение, рубато, агогика	7	1	1	5
	7.9. Игровые движения и принципы сценического поведения пианиста. Умение «вести линию»	7	1	1	5
	7.10. Подготовка произведения к публичному исполнению и проблема накопления репертуара обучающимся	7	1	1	5
	7.11. Проблема интерпретации произведения. Верность авторскому тексту. Границы допустимой свободы исполнения. Возможность объективной интерпретации, идеально соответствующей авторскому тексту	7	1	1	5
<b>8.</b>	<b>Раздел 8. Работа над техникой исполнения</b>	<b>31</b>	<b>5</b>	<b>5</b>	<b>21</b>
	8.1. Аппликатурные принципы и технологические усовершенствования текста	11	2	2	7

	8.2. Virtuозность как эстетическая категория. Принципы технического развития ученика. Борьба с заигрываниями	11	2	2	7
	8.3. Различные подходы к работе над техническими трудностями. Ритмические способы и приемы разучивания сложных пассажей. Различные методы овладения техническими сложностями (игра вслепую и др.)	9	1	1	7
	<b>Всего часов за 9 семестр</b>	<b>108</b>	<b>16</b>	<b>16</b>	<b>76</b>
	<b>10 семестр</b>				
9.	<b>Раздел 9. Начальное обучение пианиста</b>	<b>30</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>18</b>
	9.1. Двоякая цель начального этапа занятий – пробуждение интереса к музыке, создание мотивации к занятиям и формирование фундамента основных технических навыков в игре на фортепиано. Игровые элементы, помогающие начинающим в знакомстве с клавиатурой, в метроритмической ориентации, постановке руки и т. д.	10	2	2	6
	9.2. Различные подходы к постановке руки. Единство инструктивного и художественного материала на раннем этапе обучения	10	2	2	6
	9.3. Современные «Школы игры на фортепиано»	10	2	2	6
10.	<b>Раздел 10. Изучение педагогического репертуара ДМШ и музыкальных училищ</b>	<b>78</b>	<b>14</b>	<b>14</b>	<b>50</b>
	10.1. Полимелодизм и имитационная полифония. Специфика овладения полифоническим стилем – анализ структуры, штрихи, полифонический слух, запоминание	10	2	2	6
	10.2. Особенности клавирной музыки 18 в. (барокко и ранний классицизм) – музыкальные формы, инструменты, звукоизвлечение, динамика, штрихи, мелизмы, темпы	10	2	2	6
	10.3. Полифонические сочинения на различных стадиях обучения пианиста	10	2	2	6
	10.4. Роль «вспомогательного материала» в совершенствовании фортепианной техники – упражнения, гаммы, инструктивные этюды – на различных стадиях обучения пианиста	10	2	2	6
	10.5. Специфика сочинений крупной формы в педагогическом репертуаре. Простейшие вариации, сонатины и детские концерты в репертуаре ДМШ	10	2	2	6
	10.6. Наиболее доступные для учащихся средних	7	1	1	5

	и старших классов ДМШ и студентов музыкальных училищ сонаты Гайдна, сонаты и вариационные циклы Моцарта и Бетховена. Особенности исполнительских задач в этих сочинениях				
	10.7. Специфика пьес как особого жанра педагогического репертуара	7	1	1	5
	10.8. Феномен «детской музыки». Наиболее значительные альбомы детской музыки композиторов XVIII-XX вв.	7	1	1	5
	10.9. Наиболее значительные образцы музыки для фортепианного дуэта композиторов XVIII-XX вв.	7	1	1	5
	Зачет с оценкой				
<b>Всего часов в 10 семестре</b>		<b>108</b>	<b>20</b>	<b>20</b>	<b>68</b>
<b>Итого по курсу</b>		<b>360</b>	<b>72</b>	<b>72</b>	<b>216</b>

## 5.2 Содержание программы

Введение.

Предмет, цели и задачи курса. Его основные разделы. Методика обучения игре на фортепиано – составная часть музыкальной педагогики. Преподавание музыки – особый вид художественно-творческой деятельности, которому отдают дань почти все артисты-исполнители на разных этапах своего творческого пути. Значение преподавания музыки для лучшего осмысления задач и проблем исполнительства, стоящих перед самим педагогом. Необходимость передачи и творческого развития славных традиций отечественной педагогики и исполнительства. Формы изучения материала курса – лекция, семинар, реферат. Широкое использование знаний, полученных в классе по специальности и взаимодействие с работой по линии педагогической практики.

### *1. Традиции музыкального образования и обучения пианистов в России*

1.1 Зарождение русской фортепианной педагогики. Джон Фильд. Традиции К. Черни в российской фортепианной педагогике

Русская фортепианная педагогика к началу XIX в. – составная часть дворянского воспитания. Вальсы А. С. Грибоедова и Л. П. Толстого. Принципиальный дилетантизм дворянского музицирования. Джон Фильд – первый педагог-пианист европейского уровня, надолго связавший свою судьбу с Россией и ставший родоначальником пианистической школы. Его музыкальные «сыновья», «внуки» и «правнуки» в России. Традиции К. Черни в России – его ученик Т. Лешетицкий, музыкальные «внуки» – ученик Т. Куллака Н. Г. Рубинштейн, ученики Листа П. А. Пабст и А. И. Зилоти.

1.2. Российская фортепианная педагогика во второй половине XIX – начале XX в. Братья Рубинштейны, Н. С. Зверев, В. И. Сафонов, Т. Лешетицкий.

Братья Рубинштейны – родоначальники профессионального музыкального образования в России, основатели первых российских консерваторий. Их многогранная деятельность. Н. С. Зверев и его музыкальный пансион. Организация музыкального и общегуманитарного образования в этом пансионе. В. И. Сафонов как выдающийся артист-

исполнитель, дирижер, педагог, музыкальный деятель и методист своего времени. Т. Лешетицкий, его педагогическая деятельность в России и за рубежом, его выдающиеся воспитанники.

1.3. Пианистические школы первой половины XX в.: Ф. М. Blumenфельд, А. Б. Гольденвейзер, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, Л. В. Николаев

Характеристика родоначальников наиболее влиятельных пианистических школ в России в первой половине XX в. Разносторонняя деятельность каждого из них, наиболее выдающиеся воспитанники.

1.4. Педагогические традиции пианистов-педагогов Центральной музыкальной школы

Педагогические традиции Центральной музыкальной школы как продолжение и развитие педагогического наследия России XIX – первой половины XX вв. (в частности, принципов пансиона Н. С. Зверева). Выдающиеся пианисты-педагоги ЦМШ – Т. Е. Кесснер, Т. А. Бобович, А. С. Сумбатян, А. Д. Артоболевская, Е. П. Ховен, И. Р. Клячко, Е. М. Тимакин и их наиболее известные ученики.

## ***2. Личность и деятельность музыканта-педагога***

2.1. Музыкант-педагог как единство исполнителя и учителя-методиста. Педагог и артист. Педагогика как искусство

Две ипостаси личности педагога-пианиста, их неразрывная связь и взаимовлияние. Сравнение двух родственных профессий – педагога и концертного исполнителя, их сходство и различие. Педагогика как искусство (в широком смысле слова). Полноценный успех в педагогической деятельности – результат совместных достижений учителя и ученика, возможный только при наличии взаимопонимания между этими двумя личностями, высокой степенью их одаренности и напряженной работе обеих сторон.

2.2. Цели и типы педагогической деятельности. Различные стороны профессиональной деятельности пианиста-педагога

Ближайшие и отдаленные цели педагогической деятельности. Главная цель – воспитание самостоятельно мыслящей творческой личности, умеющей ставить перед собой цели в искусстве и знающей, как их добиться (то есть умеющей работать). Типы педагогической деятельности: педагог-репетитор (помогает выполнять домашнее задание, не ставит самостоятельных задач перед учеником), педагог, дающий мастер-классы (встречается с учеником очень редко, обогащает его новыми идеями и при этом не несет прямой ответственности за развитие ученика), педагог-наставник, регулярно встречающийся с учеником в учебном заведении, отвечающий за развитие ученика и контролирующий выполнение учеником домашнего задания, не превращаясь при этом в репетитора. Различные стороны профессиональной деятельности педагога: обучение ремеслу (конкретное решение разнообразных технологических проблем в классе), общемузыкальное развитие (объяснение, почему надо сыграть так, а не иначе), общезстетическое и художественное (объяснение исполнительских задач с точки зрения стиля данного композитора), морально-нравственное воспитание (решение разного рода этических проблем, связанных с жизнью в коллективе, отношением к труду, к своим сверстникам и наставникам, к своей профессии), контроль за состоянием здоровья и физической формой ученика. Таким образом, профессиональную деятельность педагога-музыканта можно представить себе в виде ряда окружностей, образованных вокруг одного центра, каждая из которых шире предыдущей.

## ***3. Воспитательная деятельность музыканта-педагога***

### 3.1. Музыкально-художественное и эстетическое воспитание в классе фортепиано

Необходимость знания широкого круга музыкальных произведений для того, чтобы лучше понимать изучаемый материал. Поощрение занятия различными видами творчества (например, композицией, рисованием). Желательно всевозможное вовлечение ученика в образную сферу исполняемой музыки, поддерживать интерес к чтению, слушанию музыки, (в частности, симфонического оркестра), другим видам искусств, в противном случае душевная узость исполнителя, бедность его внутреннего мира обязательно дадут о себе знать.

### 3.2. Общение педагога и ученика с учетом психологических особенностей последнего

Необходимость создания психологического портрета ученика, знания психологических особенностей ученика, чтобы найти правильный подход к общению с ним. Значение интровертности/экстравертности ученика, преимущества в нем рационального/эмоционального начала, сильного или слабого типа психики, поведения в стереотипных ситуациях, психической устойчивости/нестабильности, самостоятельности/инфантильности и т.д. В зависимости от этих особенностей ученика выбор педагогом нужной линии поведения: он может быть более мягок или авторитарен с учеником, предоставлять ему большую самостоятельность, ободрить или, наоборот, жестко контролировать и т.д.

### 3.3. Морально-нравственное воспитание ученика. Воспитание мотивации к занятиям

Роль педагога по специальности в формировании моральных и нравственных качеств ученика. Наблюдение педагога за поведением ученика вне класса, его поступками в различных жизненных ситуациях. Ответственность педагога за формирование нравственной культуры ученика. Выработка мотивации к занятиям – одна из важнейших задач педагога. Обесценивание всех профессиональных достижений при отсутствии мотивации, так как у ученика нет ни воли, ни желания самоотверженно заниматься. Мотивация внешняя (со стороны родителей, администрации и т.д.) и внутренняя. Мотивация, различная для каждого возраста (дошкольный, младший школьный, подростковый, юношеский, зрелый), учет этих различий педагогом. Честолюбие бытовое (житейское) и артистическое. Отношение к своей профессии, основанное на одном из трех видах подчинения – подчинения раба господину (из страха), слуги хозяину (из корысти), сына отцу (по любви). Высказывание Рахманинова: «...те, кто подходит к музыкальному искусству только с единственным намерением заработать деньги – всегда терпят крах».

### 3.4 Воспитание трудолюбия, творческой инициативы и самоконтроля у ученика. Общение с родителями учащихся школьного возраста

Необходимость постоянно заботиться о развитии самостоятельности в ученике в соответствии с главной целью педагогики (см. 2.2). Поощрение инициативы ученика, в том числе на раннем этапе занятий. Воспитание умения мобилизовываться и готовить выступление в сжатые сроки. Роль конкурсов как стимула активности учащихся. Развитие у учащегося умения формулировать поставленные задачи до исполнения и объективно оценивать их после игры. Типы общения родителей учеников школьного возраста с педагогом – от благожелательного нейтралитета до агрессивного желания подменить собой педагога. Незыблемость авторитета педагога в музыкальных занятиях ученика. Значение родительского честолюбия.

#### *4. Профессиональные способности пианиста и их развитие*

4.1. Комплекс психологических качеств, общих и специальных способностей, необходимых для успешного обучения игре на фортепиано. Понятия музыкальности и артистизма

Наличие музыкального слуха, памяти и ритма – важнейшая, но не единственная предпосылка успешного обучения игре на фортепиано. Необходима также достаточная быстрота психо-физических реакций, наличие эмоциональности, фантазии, воображения и наряду с этим – развитого интеллекта. Кроме того, требуется наличие творческого начала, активное, а не безынициативное отношение к выполнению поставленных задач. Третье слагаемое музыкальной одаренности – мотивация (желательно, в первую очередь, внутренняя), без которой занятия становятся бесперспективными. Такова триединая структура музыкального таланта (по Д.К.Кирнарской). Музыкальность – качество зыбкое и как бы неопределенное – легко заметно при наличии живого, заинтересованного звука и наличии ритмической воли. Музыкальность на микроуровне – внимательное отношение к слабым долям, разрешениям, концам фраз. На макроуровне это умение вести длинную линию развития, создавать исполнение цельное, не распадающееся на куски, то есть чувствовать форму сочинения. Артистизм – способность воплотить свой замысел в яркой впечатляющей форме. Ложные (высшие) формы артистизма, проявляющиеся в преувеличениях внешнего поведения.

#### 4.2. Профессиональный слух пианиста

Дифференциация видов и сторон музыкального слуха. Слух интонационный и аналитический. Интонационный слух распознает в звучании тембр, регистр, громкость, артикуляцию и дает общую информацию о характере и смысле звучания. Он является основой музыкальности и служит базой для мотивации к занятиям музыкой. Аналитический слух (и его высшая ступень – абсолютный слух) способен распознавать высоту звука по горизонтали (мелодия) и вертикали (гармония), но не гарантирует наличия интереса к музыке, музыкальности и артистизма. Составляющие аналитического слуха, связанные с восприятием различных видов фактуры: мелодический, гармонический, полифонический, динамический, тембровый слух. Архитектонический слух (Н.А.Римский-Корсаков) как способность оценивать соотношения частей формы музыкального произведения в процессе слушания/исполнения и после него. Внутренний слух, его особое значение для любого вида музыкальной деятельности. Методы воспитания разных видов профессионального музыкального слуха на различных стадиях обучения пианиста. Формирование умения слышать свое исполнение как бы «со стороны». «Цветной слух» как проявление синестезии.

#### 4.3. Музыкально-ритмические способности

Особое значение ритма – конструктивной основы любого музыкального произведения. Метр и ритм. Телесно-моторная основа чувства ритма. Формирование с первых шагов обучения ощущения пульсации в музыке. Развитие способности заранее представлять про себя нужный темп исполнения. Важность упражнений на координацию и полиритмию (Е. М. Тимакин) Рубато и агогика. Роль ансамблевого музицирования в развитии исполнительского ритма у пианистов.

#### 4.4. Профессиональная память музыканта

Виды памяти, связанные с объектом запоминания: память зрительная, слуховая, словесно-логическая, моторная, тактильная, эмоциональная. Внутренний слух как основа музыкальной памяти. Процессы памяти: запоминание, сохранение, воспроизведение и забывание. Виды запоминания: произвольное и произвольное. Необходимость

тренировки произвольного запоминания с первых лет обучения (А. Д. Артоболевская). Связь произвольного запоминания с прочностью сохранения и легкостью воспроизведения музыкальных произведений. Игра наизусть как феномен, возникший в романтическом исполнительстве XIX в. Накопление репертуара как неотъемлемое качество профессионального музыканта и средство развития интеллекта, которое надо развивать с начального периода занятий (А. Д. Артоболевская). Память краткосрочная (оперативная) и долгосрочная. Важность подсознательной деятельности мозга («утро вечера мудренее»). Необходимость преимущественной опоры пианиста на слуховую и логическую память и ее связь с тактильно-двигательной. Вред преобладающей опоры на моторную память, что ведет к неконтролируемому и бессмысленному исполнению. Разучивание произведения без инструмента (И. Гофман, Г. Гульд). 4 способа разучивания произведения (И. Гофман). Меры борьбы с потерями текста.

#### 4.5. Физические данные и моторные способности пианиста

Значение благоприятных физических данных – (длины пальцев, растяжки между ними, упругости кисти) для овладения различными видами фортепианной техники. Роль общей физической выносливости, нормального роста и веса тела. Свобода мышечно-двигательного аппарата как необходимое условие физиологически оправданной организации игровых движений. Быстрота психофизических реакций – необходимая основа виртуозности, особенно пальцевой беглости. «Чтобы быстро играть, надо быстро думать» (И. Гофман). Наличие ярко выраженной музыкальности не всегда сочетается с быстротой реакции (и наоборот).

4.6. Эмоционально-волевые качества пианиста. Роль интеллекта в исполнительской деятельности. Эмоциональное и рациональное постижение художественного произведения

Эмоциональность как важнейший компонент профессионального комплекса музыканта исполнителя – способность чувствовать и ярко передавать содержание исполняемой музыки. Эмоциональность как музыкально-художественная способность и эмоциональность внешняя, наигранная. Роль фантазии и воображения, образных ассоциаций, аналогий в других областях искусства. Необходимость развитого интеллекта в музыкальной деятельности. Роль знаний, эрудиции, аналитических способностей в постижении формы музыкального произведения, игре с листа, выучивании наизусть. «Понимание музыки» как феномен уяснения образно-художественных ассоциаций, связанных с данным произведением, а также постижение на эмоциональном уровне, связанное с приобретением определенного жизненного опыта, необходимой зрелостью душевных переживаний. Искусство как уникальное средство передачи жизненного опыта в сжатой форме, одновременно словесно-логической и образно-эмоциональной.

### 5. Методика проведения урока

#### 5.1. Планирование учебного процесса. Организация домашней работы ученика

Необходимость планирования учебного процесса педагогом-наставником, который регулярно встречается с учеником и отвечает за его творческий рост. Прогнозирование развития ученика на основе его способностей и личностных качеств. Учебный план учащегося как методическая разработка и учебный документ. Полугодовые и годовые планы как реализация намеченной стратегии и тактики обучения. Принципы планирования учебного репертуара: постепенность; поступенность развития; соответствие нормативным требованиям, сформулированным в рабочей программе; решение различных музыкально-художественных, технологических, артистических и др. проблем; разнообразие стилей и жанров, расширение музыкального кругозора ученика; разделение репертуара на основной, предназначенный для публичных выступлений, и

ознакомительный; завышение и занижение трудности как педагогический прием; желание ученика; сохранение уже выученных сочинений в активном репертуаре ученика. Ясность и понятность домашнего задания – необходимое условие успеха педагогической работы. Конкретность формулировок домашнего задания. Сведение многообразных задач, стоящих перед учеником, к двум-трем обобщающим тезисам, которые послужат планом домашней работы. В случае необходимости, ученик должен продемонстрировать, как надо работать над тем или иным эпизодом, прямо в классе. Важность контакта с родителями ученика школьного возраста. Недопустимость небрежного, недобросовестного отношения ученика к своей домашней работе.

## 5.2. Строение урока и формы его проведения. Принципы и методы проведения урока

Структурные разделы урока: прослушивание исполнения произведений; оценка исполнения; конкретная работа над произведением; домашнее задание. Другие возможные разделы урока: разыгрывание на гаммах и упражнениях, проверка умения играть с листа, повторение уже выученных произведений. Стабильность и вариативность строения урока. Формы работы педагога на уроке: прослушивание ученика, анализ исполнения, сопровождение игры ученика всевозможными направляющими указаниями (словесными, пением, подыгрыванием на втором рояле, дирижерскими жестами), конкретная работа над деталями исполнения, педагогический показ, беседа на темы искусства, исполнительства, музыки, совместное музицирование и прослушивание записей. Переменность темпоритма урока – фактор активизации внимания ученика во время занятий. Прослушивание произведения (или программы) целиком как методический прием, позволяющий ученику войти в пианистическую форму, справиться с волнением, проявить уважение к работе ученика, рельефно выделить самые слабые и самые удачные моменты исполнения. В оценке игры ученика необходимо сочетание как художественно-образного, так и детально-логического подходов.

## *6. Фортепианные средства выразительности*

6.1. Звукоизвлечение на фортепиано и воспитание основ звуковой культуры пианиста. Интонирование, штрихи и фразировка в фортепианной игре

Формирование у ученика представления об огромной амплитуде и бесконечном количестве градаций звучания фортепиано при неперменном условии мягкости, благородства и вириности звучания инструмента, а также свободы пианистического аппарата. Представление о множестве приемов звукоизвлечения, превышающем возможности любого другого инструмента.

Понятие интонации, интонирования в широком и узком смысле слова. Многообразие фортепианных штрихов, связанное с легкостью звукоизвлечения на нашем инструменте. Варьирование одного и того же штриха (например, legato или staccato) в зависимости от стиля данного композитора и эпохи исполняемой музыки. Фразировка как осмысленное произнесение элементов музыкальной речи (прежде всего фраз и предложений) с использованием средств динамики и агогики.

## 6.2. Артикуляция, ее задачи и приемы

Артикуляция как учение о ясности, отчетливости звукоизвлечения. Акустическая и разделительная функции артикуляции. Сравнение понятий артикуляции и фразировки (по И. А. Браудо). Выбор и распределение штрихов – функция артикуляции. Приемы артикуляции – «фанфары», «восьмушки», цезуры, волны. Обратные приемы. Произнесение двух- и трехзвучных мотивов и их обращение. Артикуляция как важное средство музыкальной выразительности.

### 6.3. Обучение педализации

«Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния – педаль» (Ф. Бузони). Роль педализации в фортепианном исполнительстве. «Если Вы считаете, что изобрели способ абсолютно точной записи педали, то Вы ничего в ней не понимаете» (К. Н. Игумнов). Применение педали обусловлено чувством стиля исполняемой музыки (так, как его представляет себе исполнитель), жанром произведения (например, педаль в вальсе, мазурке, инструктивном этюде, фуге), конструкцией инструмента (у современных «Стейнвеев» звук настолько сочен и протяжен, что значительно меньше нуждается в поддержке педали, чем на инструментах 70-100 летней давности, не говоря о роялях времен Бетховена, Шопена и Листа), акустикой концертного зала (чем больше реверберация звука, тем больше приходится ограничивать употребление правой педали), индивидуальной манерой игры пианиста. Сопоставление беспедальной игры с рисунком, а педальной – с живописью. Необходимость вначале овладеть рисунком, то есть добиться предельной связности и пластичности голосоведения в беспедальной игре. Употребление правой педали воздействует на динамику исполнения (в частности, при помощи увеличения и уменьшения количества педали можно достичь эффекта *crescendo* и *diminuendo*), артикуляцию (достижение связности в аккордах и полифонии, а также между отдельными мотивами, смягчение пальцевого *staccato*), фразировку (так как взятие педали вызывает эффект некоторого акцента, беспедальная же звучность воспринимается как более легкая; нежелательный эффект «рубленых» сильных долей, вызванный подчеркиванием их педалью; «обобщающая» педаль, объединяющая несколько гармоний, сродни растушевке в рисунке, в противоположность «стерильной» педали), «оркестровку» исполнения, то есть создания иллюзии оркестровых красок в фортепианной игре. Кроме того, употребление правой педали способно рельефнее подчеркнуть гармоническую или ритмическую структуру произведения и играет существенную роль в создании общего представления о стиле произведения. Педаль прямая и запаздывающая. Сложности применения правой педали. Полупедаль, средняя педаль и «ручная педаль». Левая педаль и особенности ее использования. Решающая роль в расстановке педали принадлежит слуховым представлениям, однозначных решений в ее применении нет.

### 6.4. Оркестровые краски и звучание фортепиано

Фортепиано, в силу своих богатейших возможностей – диапазона звучания, амплитуды динамики, разнообразия штрихов, легкости звукоизвлечения – претендует на то, чтобы приблизиться к звучанию симфонического оркестра. В репетиционной и учебной практике рояль постоянно подменяет оркестр. Специфические черты фортепианного благозвучия (по С. Е. Фейнбергу): использование правой педали и опора на средний регистр и звуки обертонового ряда. Напротив, беспедальная игра, использование крайних регистров и их сопоставление делают звучание рояля более «оркестровым». Этому же служит и сопоставление штрихов. Возникновение эффекта оркестральности, когда какой-то голос (или голоса) фортепианной фактуры используются так же, как это принято в оркестровой музыке. Примеры: отрывистые тихие басы *quasi pizzicato*, изложение мелодии в октаву в верхнем регистре, подражающее скрипкам, аккордовое тремоло, соответствующее *divisi* струнных, «грубые кличи» (у Скрябина в Четвертой сонате и Поэме ор.32 №2), «охотничьи сигналы» валторн (в начале Сонаты Моцарта D-dur K.576); выдержанные звуки (в побочной партии Седьмой сонаты Бетховена) как аналогия оркестровой педали; цепочка аккордов в тесном расположении в левой руке, соответствующая «валторновой подкладке», любимой композиторами-романтиками; «удары литавр» (в конце шопеновских этюдов ор.25 №№9, 11, 12). Иногда изложение всего музыкального произведения в целом соотносится с многоярусной симфонической партитурой (таковы «Размышление» Чайковского, «Дикая охота» Листа) или же с квартетной фактурой (многие моменты Второй, Шестой, Седьмой, Девятой сонат

Бетховена). Исполнение пианиста выиграет, если он будет знать и отчетливо представлять себе звучание симфонических прообразов.

## **7. Работа над музыкальным произведением**

7.1. Изучение музыкального произведения пианистом-педагогом. Трактовка педагога и проблема развития индивидуальности ученика

Оценка педагогом перспектив работы над произведением с точки зрения индивидуальных возможностей ученика. Желательность для педагога самому довести до концертного уровня произведение любой сложности из репертуара студента с целью глубокого понимания трудностей, которые в этом сочинении содержатся (С. Е. Фейнберг). Положительный и отрицательный эффект сравнения различных записей с точки зрения пробуждения индивидуальности ученика. Необходимость преодоления диктаторских тенденций в деятельности педагога при совместной работе над произведением. В идеале нельзя «играть руками ученика». Желательно подводить ученика (студента) к нужным решениям, чтобы он понимал их необходимость, а не подчинялся лишь в результате давления (Е. М. Тимакин о стиле преподавания К. Н. Игумнова). По аналогии – стиль дирижера-тирана (Г. Малер) и стиль дирижера, умеющего сразу расположить к себе оркестр и добиться от него максимума возможного (А. Никиш). Потребность в известных случаях авторитарности для преодоления инертности, недостатка остроты и яркости переживания в игре ученика.

### 7.2. Анализ текста музыкального произведения, выбор редакции текста

Необходимость обеспечения ученика (студента) таким текстом музыкального произведения, который соответствует уровню развития ученика и может наилучшим образом помочь ему в работе над произведением. Уртекст и редакции. Бессмысленность в учебной работе изданий этюдов без аппликатуры и полифонических сочинений без указания распределения голосов между руками. Любую редакцию полезно сверять с уртекстом, чтобы выяснить, что именно привнесено в авторский замысел редактором. «Плохие» издания, в том числе уртексты, с опечатками, неправильными нотами, псуточной аппикатурой. Разница в самих уртекстах (особенно произведений И. С. Баха и Ф. Шопена), делающая не вполне определенным понятие последней авторской воли. Редакции педагогические и авторские (исполнительские). Пример последних – редакция сонат Бетховена А. Шнабелем, первого тома ХТК Ф. Бузони, этюдов Шопена А. Г. Скваронским. Сравнение значительных редакций и уртекстовых изданий «Хорошо темперированного клавира» и сюит И. С. Баха, сонат Бетховена и Скарлатти, сочинений Шопена. Чрезмерное своеволие некоторых педагогических редакций, навязывающих автору свои штрихи и динамику. «Хорошая» редакция с практичной аппикатурой и удобным расположением текста. Редакция как средство воспитания в ученике пытливого отношения к авторскому первоисточнику.

7.3. Воспитание стилистической культуры ученика в процессе работы над музыкальным произведением

Понятие о стиле в музыке. Стиль эпохи, композитора, произведения. Исполнительский стиль. Сопоставление изучаемого произведения с другими, подобными и непохожими, сочинениями данного автора и других композиторов как метод ориентации ученика в различных музыкальных стилях. Сопоставление данного произведения с аналогичными явлениями в поэзии, живописи, драме, в отдельных случаях – поиск возможной программности сочинения. Сравнение различных интерпретаций изучаемого произведения – средство ориентации в исполнительских стилях. Значение постоянного расширения слухового опыта и интеллектуального багажа ученика для воспитания чувства

стиля.

#### 7.4. Этапы работы над музыкальным произведением, их особенности

Традиционно деление процесса работы над музыкальным произведением на три этапа. Содержание каждого из этих этапов (вначале – тщательный разбор произведения, затем работа над деталями и, наконец, сведение отдельных частей в единое целое). Бетховен (в письме к К. Черни) о необходимости тщательного выяснения аппликатуры и ритмического рисунка произведения, прежде чем приступать к вопросам исполнения. Ироническое высказывание И. Гофмана о тех, кто начинает «исполнять» раньше, чем как следует ознакомиться с текстом. Условность разделения работы над произведением на три этапа. Нестандартные особенности такой работы у выдающихся мастеров (предварительное выучивание всего сочинения наизусть без инструмента у И. Гофмана и Г. Гульда, мгновенное запоминание текста у Рахманинова, выучивание сначала трудных мест, а потом всего остального у Рихтера). Чем больше слуховой и артистический опыт музыканта, чем лучше он представляет себе произведение, которое собирается выучить, тем больше взаимопроникновения между тремя этапами работы. Занятия с инструментом и без инструмента, с нотами и без нот. Значение кропотливой работы над деталями: «Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу легче всё собралось в одно целое» (С. В. Рахманинов). Необходимость на заключительном этапе достижения цельности формы, естественного сочетания частей и эпизодов. Сочетание работы над деталями с проигрыванием большими кусками (на завершающем этапе работы над произведением).

#### 7.5. Разбор текста и чтение с листа. Современные методики развития навыков чтения с листа

Умение хорошо читать с листа как фактор, обеспечивающий быстрое знакомство с музыкальным произведением и возможность услышать его целиком, до разучивания. Умение хорошо читать с листа как показатель развитого музыкального интеллекта, отличной координации между осознанием текста и двигательными приемами, хорошего слухового опыта и развитого внутреннего слуха (умение «смотреть вперед» и слышать целое). Принципиальное различие между чтением с листа и тщательным разбором музыкального текста с целью его последующего выучивания. Роль природных данных (быстрота психофизических реакций) и регулярной тренировки в совершенствовании навыков чтения с листа. Современные учебные пособия, позволяющие развить эти навыки.

#### 7.6. Изучение ритмических и мелодико-синтаксических структур музыкального произведения

Работа над динамическим рельефом мелодической линии на основе изучения ее структуры. Анализ строения мелодии с точки зрения наличия мелодико-синтаксических структур (по Л. А. Мазелю) и ритмической фразировки (соотношения тяжелых и легких тактов) для более рельефной передачи тематизма сочинения. Вопрос-ответные построения и варианты их исполнения. Явления повторности. Повторность как более нейтральное подтверждение уже сказанного и повторность как накопление энергии и напряжения. Повторность и видоизменение материала. Третье повторение как кульминация. Повторность в мелодике и повторность в аккордовых последовательностях. Движение мелодической линии (вверх-вниз) как существенный фактор: симметричное строение мелодии, превышение подъема над спуском или наоборот, движение из «вершины-источника».

#### 7.7. Изучение авторских указаний (артикуляция, динамика, темпы, педаль и др.)

Необходимость внимательного изучения авторских указаний и стремление в

каждом случае понять их смысл («Вы умсете не только играть на фортепиано, но еще и читать ноты» – похвала С. Рихтеру одного критика, которой пианист гордился). Особое внимание к авторским лигам. Лига как знак артикуляции (конец лиги – прекращение legato). Лига как обозначение фразировки. Фразировочная лига совпадает с лигами, выставляемыми для струнных инструментов: она выставляется на границе мотивов, фраз, звеньев секвенции, на смене гармонии, на сильной доле (после затакта) и ни в коем случае не означает прерывания звучания. Смещение этих двух видов лиг может привести к недопустимым остановкам посреди фразы (если фразировочная лига ошибочно трактуется как артикуляционная) или к рваному, рубленому исполнению «по кускам» (если поверх отдельных относительно коротких артикуляционных лиг не провести мысленно обобщающей длинной фразировочной лиги). Спорные случаи: всегда ли нужно связывать затакт с сильной долей? Есть еще короткие, на 2-3 ноты, лиги, обычные у композиторов-классиков, которые обязательно нужно разделять из соображений «стильности» (пример: артикуляция темы из сонаты A-dur Моцарта). Лиги, разделяемые пальцами, но связываемые педалью (пример: «У камелька» Чайковского). Артикуляционные точки – более острые у классиков, очень часто поддержанные педалью у романтиков. Дослушивание даже самых коротких нот. Недопустимость смещения точек и точек под лигами (portamento). Относительность авторских указаний динамики: forte и piano указывают на общий характер звучности, но реальная степень громкости и тишины определяется контекстом, акустикой, звучанием рояля. В частности, звук всегда надо «добирать», он всегда должен лететь в зал, даже при самом тихом pp (это же относится к обозначениям mezzo voce и sotto voce). Аналогия: отличие бытового шепота от театрального. Акценты тоже могут быть совершенно разными (пример: акценты Шопена в кантатных пьесах). Возможно sf на p (у Бетховена). Однако относительность оттенков не означает полного релятивизма. Особое внимание к истолкованиям авторских указаний в музыке 18 в., с учетом звучания тогдашних инструментов и их механики. Некоторая относительность обозначений темпов (например, presto у Баха). Различное значение пауз. Паузы как перерыв в звучании и отдых, паузы как взятие дыхания (аналогично вздоху у певца или взмаху смычка у струнника), паузы как выражение неизвестности и напряженного ожидания (в это время руки должны оставаться в воздухе). Цезуры – выписанные в виде пауз или только мыслимые, хотя и необходимые. Ферматы, точно просчитанные в работе с учеником, но все же предполагающие элемент импровизационности. Авторские термины, в том числе такие, которые предполагают многозначность (tenuto, calando, sostenuto). Авторские обозначения педали – они принципиально не могут быть исчерпывающими (см.6.3) Воспринимать их с поправкой на звучание и механику инструментов той эпохи, когда они были написаны.

7.8. «Дирижерское начало» в фортепианном исполнительстве. Выбор темпов, их удержание и изменение, рубато, агогика

Пианист как дирижер (его сердце и ум) и оркестр (пальцы) одновременно. Дирижерское умение держать в голове все темпы и их изменения, не пользуясь метрономом или иными подсказками. Ощущение пульсаций во время игры придает исполнению жизненность, цельность, энергию. Отступления от темпа как временные отступления от общей непрерывной линии развития, а не безволие. Необходимость ощущать единицу измерения метра, особенно в медленных сочинениях. Связь темпа с ясностью артикуляции и ритмической волей. За и против использования метронома. Обозначение темпа прежде всего как указание характера музыки. Увлечение сверхбыстрыми темпами как средство пианиста показать себя в ущерб музыке. «Не надо убежать от музыки!» (И. Ф. Стравинский). Постепенность, естественность изменений темпов. «Нельзя менять темп в момент смены фактуры» (Л. Н. Наумов). «Ускорение – это вожжи, медленно отпускаемые» (Н. К. Метнер). Темпы барочной музыки: чем мельче длительности, тем медленнее темп; темпы прелюдий и фуг, а также частей сюит должны

быть равны или находиться в кратном соотношении – правомочность и ограниченность этих утверждений. Выписанные изменения темпа. *Tempo rubato*, понимаемое как неотъемлемая черта стиля, почти не находящая отражения в нотной записи. Выписанное *rubato* (Скрябин Этюд *dis-moll*, Вторая соната, побочная тема 1-й части). Агогика – естественные, как дыхание, мельчайшие изменения темпа, без которых не может обойтись живое человеческое исполнение.

7.9. Игровые движения и принципы сценического поведения пианиста. Умение «вести линию»

Общие принципы: свобода в кистях рук, в локтях, в плечевом поясе. «Рахманинов вытряхивает свою технику из рукава» (Н. К. Метнер) Движения кисти: по ходу мелодии, протягивающие (в сторону от корпуса, на длинных нотах), враскачку (пример: Ганон Уражание №6), круговые (Черни Этюд *op.299* №6). Излишне дробные движения рук, оттопыривание локтя мешают исполнителю выстраивать ровную мелодическую линию (Е. М. Тимакин). Требования к сценическому поведению в целом: искренность, отсутствие чрезмерностей, соответствие характеру исполняемой музыки. Пластичность не во всех случаях необходима, иногда требуется и внешняя зажатость, если это диктует художественный образ (Л. Н. Наумов). «На свете возможно всё, кроме повторности» (он же). Качание, верчение корпусом как моменты, отвлекающие и слушателя/зрителя, и самого исполнителя от процесса исполнения. Умение «вести линию», то есть постоянно поддерживать внимание публики во время игры, складывается из исполнительской воли (собранности, энергии), ритмичности (ощущения пульсации в музыке), непрерывности исполнительского внимания, интонирования (активного и постоянного), посылки (то есть направленности артистического высказывания на публику, как бы разговора с ней) и сценических движений (собранных, соответствующих характеру музыки и не отвлекающих от нее).

7.10. Подготовка произведения к публичному исполнению и проблема накопления репертуара обучающимся

Специальные методы для достижения эстрадной готовности программы. Нацеленность на концертное выступление. Обыгрывания. «Даже если Вы сыграете перед своим дворником, Вы почувствуете, что играете на публике» (Т. Лешетицкий). Высказывание Рахманинова: он должен шесть раз сыграть вещь на публике, чтобы узнать, насколько хорошо он эту вещь знает. Уметь сыграть произведение начисто с первого раза. Уметь сыграть вещь начисто два раза подряд (чтобы получить запас прочности). Устраивать обыгрывания для домашних, знакомых ученика, в неофициальной обстановке, перед коллегами, предоставляя ученику выступить каждый раз перед все более ответственной аудиторией. Средства борьбы со сценическим волнением: предельная сосредоточенность на художественных задачах, стремление выполнить творческий план целиком и активная работа архитектурного слуха во время выступления; представление о том, что в исполнении есть особые моменты, которые делают его уникальным и неповторимым. Важно, чтобы перед выходом на эстраду педагог не напоминал ученику про его исполнительские задачи и не помогал разыгрываться: все уже было сказано на уроках, и ученик должен готовиться к выходу на сцену самостоятельно (исключения могут быть сделаны для самых маленьких).

7.11. Проблема интерпретации произведения. Верность авторскому тексту. Границы допустимой свободы исполнения. Возможность объективной интерпретации, идеально соответствующей авторскому тексту

Интерпретация есть отношение исполнителя к оригиналу и воплощение этого отношения в живом исполнении. Представление об идеальной интерпретации, которая представляет музыку такой, какой она вышла из-под пера композитора, не заслоненную

личностью интерпретатора. «Надо лишь нужными пальцами нажимать на нужные клавиши, и тогда инструмент заиграет сам собой» (И. С. Бах). «Для исполнения Сонаты Листа надо прочесть “Фауста” и сыграть все ноты» (С. Рихтер). «Исполнитель есть раб» (М. Равель) Представление о том, что всякое проявление самостоятельности исполнителя, то есть всякая интерпретация есть искажение замысла автора, фальшивое толкование. Изучение проблем, поставленных в теме 7.7, показывает, что в реальности любое авторское указание нуждается в истолковании, при котором интерпретатор должен сделать свой выбор из нескольких возможностей. Исполнительские решения В. Гизекинга, А. Б. Микеланджели, С. Рихтера, М. Поллини, представляя собой примеры объективных интерпретаций, в то же время несходны между собой. Всегда существует некий «коридор инициативы», куда исполнитель вынужден вступить. Если ученик играет безынициативно, в этот коридор входит педагог, подменяя своими усилиями творческую активность ученика. Против релятивизма: есть определенные рамки, в которых принятые исполнительские решения можно в данную историческую эпоху считать соответствующими авторскому замыслу, выраженному нотной записью. Трактовки М. В. Юдиной, Г. Гульда, Ф. Бузони (в некоторых разделах их репертуара) как пример сознательного привнесения своих воззрений в замысел автора. «Стагический», «экстатический» и «экспансивный» стили исполнения (по К. А. Мартинсену). Аутентичное исполнение, его сторонники и противники.

## **8. Работа над техникой исполнения**

### **8.1. Аппликатурные принципы и технологические усовершенствования текста**

Различные точки зрения на пианистическую аппликатуру. «Пальцы устроены различным образом, и лучше не уничтожать прелесть специальной аппликатуры каждого пальца, а напротив – ее совершенствовать, развивать. Каждый палец имеет силу, которая соответствует его природе. Уметь находить хорошую аппликатуру – это всё» (Шопен). Противоположная точка зрения: каждый палец должен играть отчетливо и ясно во всех сочетаниях пальцев, в любой позиции, выраженная В. И. Сафоновым в его «Новой формуле». Сложность, «цальцеломность» и необычность некоторых примеров из «Новой формулы». Примиряющее крайние точки зрения положение Ф. Бузони: «Учи сложнейшей аппликатурой, овладев ею, играй легчайшей». Это правило можно истолковать следующим образом: надо всячески развивать самостоятельность и независимость каждого пальца, чтобы быть готовым ко всякого рода неудобным пальцевым позициям, но, если представляется возможность, выбирать надо самую практичную и удобную аппликатуру. В то же время аппликатура должна в первую очередь служить выполнению художественных задач, поэтому критерий удобства и легкости не всегда является главенствующим (примеры: сложная аппликатура, необходимая для достижения *legatissimo* в полифонии, необычные аппликатурные решения в сонатах Бетховена под редакцией Шнабеля). Нет смысла в аппликатурном облегчении технических задач в инструктивных этюдах. Примеры технологических усовершенствований (разделение начальных скачков между двумя руками в бетховенских сонатах №№29, 32, удобная легатная аппликатура в октавах из Фантазии Шопена, исполнение двумя руками октавных *glissandi* в коде бетховенской «Авроры» и многое другое). Избавление от излишних сложностей и громоздкостей текста в творчестве композиторов (третья редакция «Трансцендентных этюдов» Листа в сравнении со второй, вторая редакция его Этюдов по Паганини в сравнении с первой, вторые редакции Музыкального момента *es-moll* и Второй сонаты Рахманинова в сравнении с предыдущими) и пианистов (многочисленные «усовершенствования» текста в интерпретациях Ф. Бузони и В. Горовица).

8.2. Virtuозность как эстетическая категория. Принципы технического развития ученика. Борьба с заигрываниями

Виртуозность как эстетическая категория, передающая блеск, изящество, легкость, непринужденность в преодолении технических трудностей, то есть категория, обозначающая качество исполнения, а не количество нот, сыгранных за единицу времени или громкость исполнения (от лат. *virtus* «доблесть»). Впечатление виртуозности не сводится к количественным показателям. Преодоление значительных сложностей, лишенное темперамента и блеска, может произвести меньшее впечатление, чем исполнение с изяществом и грацией технически не очень сложной пьесы. Принципы технического развития ученика: посильность, постепенность развития от более простого к более сложному, соответствие требованиям рабочей программы данного учебного заведения, технологическое разнообразие (опора на те виды техники, которые лучше даются ученику, и развитие тех видов, в которых он испытывает затруднение); разделение репертуара на концертную часть, предназначенную для исполнения на зачетах и экзаменах, и ознакомительную, которая проходит в классе; включение в репертуар технически сложных сочинений, которые разбираются и разучиваются впрок, чтобы осваивать их в течение нескольких лет. Заигрывания как закрепление в сознании неправильного движения в результате бездумного повторения (как правило, в быстром темпе). Методы устранения заигрываний: отложить заигранное место на 2-3 недели или хотя бы отказаться от попыток быстро исполнить его на это же время. Поменять что-либо в заигранном месте – движение всей руки или кисти, аппликатуру; исполнять данное место с замедлением или цезурой, которые впоследствии сгладятся.

8.3. Различные подходы к работе над техническими трудностями. Ритмические способы и приемы разучивания сложных пассажей. Различные методы овладения техническими сложностями (игра вслепую и др.)

Глубокое певучее выгравание как один из основных приемов работы над техническими сложностями. Разучивание «как в болотных сапогах» и «как *prima ballerina*» (Н. К. Метнер). Игра тяжелым глубоким *non legato* (прим. С. В. Рахманинова), щипковым движением одних пальцев на *forte* (прием Ф. Бузони), исполнение всего этюда в умеренно подвижном темпе *forte cantabile* 6 раз без ошибки. Певучее разучивание пассажей с замедлением и *crescendo* в трудных местах (прием К. Ляймера и Е. М. Тимакина). Разучивание подкладываний и перекладываний пальцев. Выучивание двойных нот триолями, октавных пассажей – одним первым пальцем. Исполнение скачков с зависанием над нужной нотой или аккордом (прим. Бузони). Занятия с закрытыми глазами, проигрывая так целые программы (прием Н. К. Метнера). Транспонирование пассажей (прим. Э. Петри и А. Гольденвейзера). Ритмические варианты (способы). Способы для укрепления пальцев и способы для развития беглости. Разучивание легатного этюда на *staccato* с удвоением и утроением каждой ноты, с акцентами по четным и нечетным шестнадцатым, пунктиром (двойко), разучивание каждой пары соседних нот триолями. Игра «быстро-медленно» и «быстро с остановками» в самых разнообразных ритмах. То же на крышке инструмента. Разучивание пассажей и аккордовых цепочек с начала или с конца, начиная с двух звуков и прибавляя по одному. Исполнение октавных пассажей с легатной аппликатурой для крайних пальцев и выучивание партии первого пальца в октавных пассажах.

## **9. Начальное обучение пианиста**

9.1. Двойная цель начального этапа занятий – пробуждение интереса к музыке, создание мотивации к занятиям и формирование фундамента основных технических навыков в игре на фортепиано. Игровые элементы, помогающие начинающим в знакомстве с клавиатурой, в метроритмической ориентации, постановке руки и т. д.

Пробуждение интереса к музыке и потребности ее слушать – главная цель первых уроков. Развитие эмоционально-образного восприятия содержательности музыкальных

произведений. Необходимость развития музыкального воображения и фантазии одновременно с созданием базы профессиональных технологических навыков. Желательность раннего обучения с опорой на современные методики занятий с начинающими. Плюсы и минусы такого подхода. Игровые формы занятий, направленные на раннее развитие слуховой активности, метроритмической ориентации, знакомство с клавиатурой и нотной грамотой. Метод Судзуки в Японии. Принципы А. Д. Артоболовской в занятиях с начинающими.

9.2. Различные подходы к постановке руки. Единство инструктивного и художественного материала на раннем этапе обучения

Общепринятые принципы и методы постановки рук пианиста. Принципы естественной постановки руки Ф. Шопена. Начальная опора руки на 3-й – 2-й или на 1-й палец. Единство художественного и технологического материала на начальном этапе занятий. Магистральная линия развития – от одноголосия к самостоятельности каждой руки, от *non legato* к кантилене, постепенное знакомство в различными типами фортепианной фактуры.

Изучение различных видов фактуры на раннем этапе. Технические упражнения для начинающих. Донотный период – за и против. Репертуарные принципы: опора на произведения И. С. Баха и этюды. Важность накопления репертуара (особенно этюдов и баховской полифонии). Необходимость последовательного движения от простого к более сложному, недопустимость неоправданных скачков и рывков в развитии начинающих (при различной скорости прохождения материала).

### 9.3. Современные «Школы игры на фортепиано»

Основные принципы современных «Школ игры на фортепиано»: проведение первых занятий в игровой форме и в ансамбле с педагогом (в целях достижения полноценного и впечатляющего звукового эффекта), технические упражнения в форме пьесок, использование транспозиции, элементов современного музыкального языка, произведений различных стилей, в том числе джаза. Введение импровизаций, элементарной композиции. Раннее овладение различными техническими формулами (на основе пособия А. Д. Артоболовской «Первая встреча с музыкой») Современные «Школы игры на фортепиано» (примеры)

## *10. Изучение педагогического репертуара ДМШ и музыкальных училищ*

10.1. Полимелодизм и имитационная полифония. Специфика овладения полифоническим стилем – анализ структуры, штрихи, полифонический слух, запоминание

Полимелодизм (в широком смысле) как мелодическая насыщенность всех элементов фактуры (наряду с собственно мелодией), самостоятельность аккомпанемента, тенденция к расслоению фактуры на несколько самостоятельных голосов (по А. Л. Гензельту). Полимелодизм в сочинениях Бетховена, Шопена, Скрябина, Рахманинова. Имитационная полифония и ее специфика. Анализ полифонических приемов и формы клавирного/фортепианного сочинения – необходимый путь к определению исполнительского плана. Определение интонационной индивидуальности каждого голоса (по А. Швейцеру) – начальный этап овладения полифонической фактурой. Распределение штрихов, его цель, возможность различных решений, корректировка имеющихся редакций и создание педагогом своих артикуляционных вариантов. Игра по голосам (методы работы В. И. Сафонова). Мелодическая самостоятельность голосов и случаи «раздвоения» одного голоса (при удерживании какого-либо звука). Борьба с затуханием выдержанных нот и подчеркивание темпы при общей ровной динамике как специфические сложности интерпретации клавирной музыки. Формирование навыков почти беспедаального легатного интонирования, прослушивание всей многоголосной фактуры – пути развития

полифонического слуха. Сложность запоминания полифонической фактуры. Заучивание наизусть по одному голосу, по два, каждой рукой. Умение начинать игру наизусть с различных смысловых «опорных точек». Чередование игры наизусть на клавиатуре с «игрой» в уме, на основе внутреннего слуха.

10.2. Особенности клавирной музыки XVIII в. (барокко и ранний классицизм) – музыкальные формы, инструменты, звукоизвлечение, динамика, штрихи, мелизмы, темпы

Музыкальные формы, родившиеся в эпоху барокко и унаследованные более поздними музыкальными стилями (часто в форме стилизации): прелюдия/фантазия и fuga, фантазия, полифонические вариации, concerto grosso, танцевальная сюита. Значение терминов «соната» и «токатта» в эпоху барокко. Отличие клавирного инструментария (орган, клавесин, клавикорд, молоточковое фортепиано) от современного фортепиано. Особенности звукоизвлечения на этих инструментах и особенности их звучания. Их громкостные характеристики. Принцип террасообразной динамики при игре на клавесине и органе. Принципиальная невозможность воспроизведения на одном фортепиано всей полноты органных и клавесинных удвоений (по Э. Бодки). Отсутствие у клавесина устройства, подобного правой педали фортепиано и решение вопроса о правомочности использования правой педали при исполнении клавирных сочинений на современном рояле. Необходимость штрихового разнообразия при игре на старинных инструментах для выявления самостоятельности каждого голоса. Мелизмы и их роль в старинной музыке. Темпы музыки XVIII в. Отсутствие типизации темпов в музыке барокко. Исполнительское время – импровизационное (речитативы, фантазии, каденции) и регулярное. Учет в работе с учениками отличительных особенностей клавирной музыки XVIII в.

10.3. Полифонические сочинения на различных стадиях обучения пианиста

Последовательность изучения произведений И. С. Баха в ДМШ – от «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» и «Маленьких прелюдий и фуг» к «Хорошо темперированному клавиру». Необходимость достаточно широкого охвата материала каждой ступени сложности (например, не менее 5-6 двухголосных инвенций и столько же трехголосных). Полифонические произведения русских и зарубежных композиторов в репертуаре ДМШ (сочинения современников И. С. Баха, сочинения А. Гольденвейзера, С. Майкапара, М. Глинки, А. Лядова, Н. Мясковского, Д. Кабалевского, и др. Полифонические произведения, изучаемые в музыкальном училище: прелюдии и фуги, токкаты, сюиты и партиты И. С. Баха, сюиты Г. Ф. Генделя, прелюдии и фуги П. Чайковского, Д. Шостаковича, Р. Щедрина, «Ludus tonalis» Хиндемита и др.

10.4. Роль «вспомогательного материала» в совершенствовании фортепианной техники – упражнения, гаммы, инструктивные этюды – на различных стадиях обучения пианиста

Упражнения Т. Лешетицкого и Н. Метнера (простейшие) для начинающих. Упражнения Ш. Ганона, их особое значение для становления пианистического аппарата. Упражнения Ганона в C-dur'e и в транспорте. Приемы работы над упражнениями Ганона. Игра на крышке инструмента. Упражнения К. Таузига и Й. Брамса. Упражнения других авторов. Рациональные способы изучения гамм. Подготовительные упражнения на подкладывание и перекладывание пальцев. Изучение аппликатуры гамм – от мажорных гамм, играющихся одной аппlikатурой, к одноименным минорным гаммам; от гамм, расходящихся от одной ноты, к параллельному движению. 4 простых правила аппликатуры для коротких и длинных арпеджио. Нестандартные виды арпеджио: короткие расходящиеся и длинные в сексту и дециму. Особенности лучших этюдных сборников Черни, делающие их «столбовой дорогой» развития технического мастерства учащегося. Этюды Лемуана, Лешгорна (op.65, 66 и 136), Гурлита, Беренса Лака, Шитте (op.108 и 68), Крамера, Мошковского (op.91 и 72) и др.

10.5. Специфика сочинений крупной формы в педагогическом репертуаре. Простейшие вариации, сонатины и детские концерты в репертуаре ДМШ

Специфика структуры сочинений крупной формы. Обобщенность музыкально-художественных образов, масштабность, многочастность (не всегда), контрастность тематизма – характерные признаки сочинений крупной формы. Требования к выдержке и вниманию исполнителя, необходимость проанализировать форму сочинения как средство создания осмысленного исполнительского плана. Центробежные и центростремительные силы в сочинении крупной формы. Вариации Гнесиной, Гедике, Кабалевского, Майкапара. Сонатины Берковича, Гедике, Ванхала, Клементи, Гайдна, Моцарта, Кулау, Бетховена, Чимарозы, Кабалевского. Концерты Роули, Сильванского, Кабалевского, И. С. Баха (f-moll), Генделя (F-dur, G-dur), Гайдна (D-dur), ранние концерты Моцарта.

10.6. Наиболее доступные для учащихся средних и старших классов ДМШ и студентов музыкальных училищ сонаты Гайдна, сонаты и вариационные циклы Моцарта и Бетховена. Особенности исполнительских задач в этих сочинениях

Сонаты Гайдна Hob.XVI №№20 (c-moll), 24 (D-dur), 27 (G-dur), 32 (h-moll), 34 (e-moll), 36 (cis-moll), 37 (D-dur), 41 (B-dur), 44 (g-moll), 48 (C-dur), 50 (C-dur) как образцы гайдновского сонатного творчества. Отличие их от сонат Бетховена и Моцарта. Особенности фактуры, темпов. Рекомендуемая динамика и педализация. Вариации Моцарта на темы «Ah! Vous dirai-je, Maman» K.265, «Salve tu, Domine» K.398, «Unser dummer Poebel meint» K.455, менуэта Дюпора K.573, а также сонаты №№2 F-dur K.281, 5 G-dur K.283, 10 C-dur K.330, 12 F-dur K.332, 16 C-dur K.545 как характерные образцы клавирного творчества Моцарта, часто используемые в педагогическом репертуаре ДМШ и музыкальных училищ. Требования к исполнителю клавирных сочинений Моцарта: звук, педаль, фразировка. Примеры выдающихся исполнителей клавирных сочинений Моцарта. Новаторство фортепианного стиля Бетховена в образном содержании музыки, в фактуре, динамике, артикуляции, использовании педали (по К. Черни). Вариации Бетховена на тему Паизиелло G-dur WoO 70, на собственную тему G-dur WoO 77, сонаты №№1 op.2 №1, 5 op.10 №1, 6 op.10 №2, 9 op.14 №1, 10 op.14 №2, 19 op.49 №1, 20 op.49 №2, 25 op.79 – сочинения, с которых обычно начинается знакомство с произведениями крупной формы у Бетховена. Передача черт бетховенского стиля учениками на примере данных сочинений.

10.7. Специфика пьес как особого жанра педагогического репертуара

Специфика пьес как отдельного раздела педагогического репертуара. Пьесы как незаменимое средство для развития яркой образности исполнения и артистизма учеников, решения разнообразных технологических и художественных проблем, расширения музыкального кругозора, знакомства с различными музыкальными стилями и национальными школами. Реальная или предполагаемая программность изучаемой пьесы. Неполифоническая музыка эпохи барокко (клавесинисты). Пьесы композиторов-романтиков. Пьесы русских композиторов. Пьесы импрессионистов. Пьесы композиторов XX-XXI вв. (Прокофьев, Шостакович, Стравинский, Барток, Шенберг и др.), произведения композиторов различных национальных школ (например, испанской, итальянской, ) как необходимый материал для развития образного мышления ученика, знакомства с ладо-гармоническим разнообразием современного музыкального языка. Обогащение исполнительского опыта путем знакомства с творчеством композиторов-современников.

10.8. Феномен «детской музыки». Наиболее значительные альбомы детской музыки композиторов XVIII-XX вв.

Циклы и сборники детских пьес Тюрка, Шумана, Чайковского, Дебюсси, Бартока, Стравинского, Хиндемита, Прокофьева, Кабалевского, Шостаковича, Хачатуряна, Свиридова, Щедрина, французских композиторов (Ж. Дандло, Ж. Орика, Ф. Пуленка и

др.). Пьесы, написанные композиторами в юношеском возрасте (Моцарт, Шопен, Скрябин, Вальсы Бриттена). Пьесы, созданные для детей, и пьесы, написанные о детях («Детские сцены» Шумана, отчасти «Детский уголок» Дебюсси). Пьесы, написанные для взрослых, но попавшие в детский репертуар («К Элизе» и некоторые багателли Бетховена op.119, избранные «Песни без слов» Мендельсона, «Листки из альбома» op.124 Шумана, «6 поэтических картинок» и избранные «Лирические пьесы» Грига, ноктюрны Фильда, «3 фантастических танца» Шостаковича).

10.9. Наиболее значительные образцы музыки для фортепианного дуэта композиторов XVIII-XX вв.

Клавирные дуэты Ф. Куперена, И. С. Баха, Моцарта. Творчество композиторов-романтиков – Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Брамс. Фортепианные дуэты Дебюсси, Равеля, Арениско, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Мессиаана и др. Специфика жанра фортепианного дуэта в 4 руки в сравнении с ансамблем для 2х фортепиано.

## **6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

### **6.1 Список литературы**

#### **Основные источники**

1. Алексеев А. Методика обучения на фортепиано. - СПб: Планета музыки, 2021.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. - 2-е изд., допол. - Ленинград: Советский композитор, 1979.
3. Берлягчик М., Пашкова Е. Фортепианное искусство: Указатель литературы. - Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1977.
4. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха / перевод и вступ. статья А. Майкапара. - Москва: Музыка, 1989.
5. Браудо И. Артикуляция. - 2-е изд. - Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1973.
6. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе: мысли педагога-практика. - Санкт-Петербург: Композитор, 2023.
7. Буасье А. Уроки Листа / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Корыхаловой Н. П. - Санкт-Петербург: Композитор, 2002.
8. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / под. ред. С.М. Хентовой. - Москва, Ленинград: Издательство "Музыка", 1966.
9. Голубовская Н. Искусство педализации. - 2-е изд. - Ленинград: Издательство "Музыка", 1974.
10. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. - Москва: Классика-XXI, 2010.
11. Григорьев Вл. Исполнитель и эстрада. - Москва: Классика-XXI, 2006.
12. Как исполнять Рахманинова / Сост. и вст. статья С.В. Грохотова. - Москва: Издательский дом "Классика-21", 2022.
13. Ермаков В. Между строк нотописцев: практический опыт педагога-пианиста. - Москва: ООО "Дека-ВС", 2020.
14. Засимова А. Как исполнять Бетховена. - Москва: Классика-XXI, 2007.
15. Кирнарская Д. Музыкальные способности. - Москва: Таланты-XXI век, 2004.
16. Коган Г. Работа пианиста. - Москва: Классика-XXI, 2004.

17. Коган Г. У врат мастерства: Психологические предпосылки успешности пианистической работы. - Москва: Советский композитор, 1961.
18. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой: методическое пособие. - Москва: Классика-XXI, 2010.
19. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом: учебное пособие. - СПб: Планета музыки, 2020.
20. Мазель В. Музыкант и его руки. Кн. 2. Формирование оптимальной осанки. - СПб: Композитор, 2023.
21. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записных книжек / Сост., предисл.: Гурвич М. А. и Лукомский Л. Г. - Москва: Музыка, 2011.
22. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста: методическое пособие. - Москва: Кифара, 2008.
23. Меркулов А. Как исполнять Гайдна. - Москва: Классика-XXI, 2009.
24. Меркулов А. Как исполнять Моцарта / сост. А.М. Меркулов. - Москва: Классика-XXI, 2022.
25. Пазаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. - Ленинград: Издательство "Музыка", 1969.
26. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: учебное пособие. - СПб: Планета музыки, 2017.
27. Савшинский С. Пианист и его работа. - Москва: Классика-XXI, 2002.
28. Светозарова Н. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. - Москва: Классика-XXI, 2010.
29. Цыпин Г. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. - Москва: Музыка, 2018.
30. Цагарелли Ю. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Учебное пособие. - СПб: "Композитор "Санкт-Петербург", 2008.
31. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. - Санкт-Петербург: Композитор, 2018.
32. Тимакин Е. Воспитание пианиста. - Москва: Издательство "Музыка", 2014.
33. Фейнберг С. Пианизм как искусство: Учебное пособие. - СПб: Планета музыки, 2022.
34. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков: Учебно-методическое пособие. - Москва: Классика-XXI, 2003.
35. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира: О символике «Французских сюит» И. С. Баха. - Москва: Классика-XXI, 2002.

#### **Дополнительные источники**

1. Бергер Н. Сначала - ритм: ребенок играя творит музыку: учебно-методическое пособие для общеобразовательных и музыкальных школ, школ искусств, отделений пед. практики муз училищ и консерваторий. - Санкт-Петербург: Композитор, 2018.
2. Левин И. Основные принципы игры на фортепиано. - Москва: Издательство "Музыка", 1978.
3. Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения. - Москва: Музыка, 2011.
4. Гусева А. Музыкальная педагогика: воспитание пианиста: учебное пособие. - Санкт-Петербург: ЧОУ СПб экида, 2013.
5. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. - 3-е изд., стер. - СПб: Планета музыки, 2020.
6. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. Советы Шопена пианистам. О фортепианной фактуре Шопена и Листа : учебное пособие. - 2е изд., стер. - Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2022.

7. Наш старик. Александр Гольденвейзер и Московская консерватория. - Москва, СПб: Университетская книга, 2015.
8. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей: учебное пособие. - 4-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань : Планета музыки, 2024.
9. Тимакин Е. Навыки координации в развитии пианиста. - Москва: Музыка, 2016.
10. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом. - 2-е изд. - Москва: Классика-XXI, 2002.
11. Юрова Т. Фортепианные произведения современных композиторов в педагогическом репертуаре. - Москва: Музыка, 2010.

### 6.2 Интернет-ресурсы

Перечень информационных технологий, используемых при осуществлении образовательного процесса по дисциплине (модулю), включая перечень программного обеспечения и информационных справочных систем.

В процессе лекционных и практических занятий используется следующее программное обеспечение:

№ п/п	Применение	Программное обеспечение
1	Операционные системы	Microsoft Windows
2	Интернет браузеры	Yandex Browser
3	Офисные пакеты	Microsoft Office, LibreOffice
4	Архиваторы	7-zip
5	Просмотр и редактирование графических файлов	FastStone Image Viewer
6	Работа с PDF файлами	Sumatra PDF, PDF24 Creator
7	Набор аудио-видеокодексов	K-Lite Codec Pack
8	Нотный редактор	MuseScore

Современные профессиональные базы данных:

Национальная электронная библиотека (НЭБ) <https://rusneb.ru/>

Электронно-библиотечная система Центральной музыкальной школы – Академии исполнительского искусства <https://lk.cms.informsystema.ru/>

Электронная библиотечная система «ЛАНЬ» <https://e.lanbook.com/>

Архив музыкальной литературы <http://muzlit.net/>

Аудио (классика) <http://randomclassics.blogspot.com/search/label/sanderling>

Аудио, видео <http://amnesia.pavelbers.com/>

Библиотека Гумер. Гуманитарные науки: <http://www.gumer.info>

Все пианисты. История фортепиано <http://allpianists.ru/index.html>

Информационный портал для музыкантов «Orpheus» <http://orpheusmusic.ru/>

Классика ноты <http://www.freesheetmusic.net/index.html>

Классика ноты <http://www.bh2000.net/score/>

Классика ноты <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>

Классика ноты <http://www.frec-scores.com/#>

Классика ноты [http://mp3complete.net/schumann\\_fp.htm](http://mp3complete.net/schumann_fp.htm)

Классическая музыка <http://www.classic-music.ru>

Музыкальная библиотека: <http://www.muzbiblioteka.ru>

Музыкальная литература (книги, ноты) <http://ldn-knigi.lib.ru/Musik.htm>  
Музыкальный портал (аудио и видео) «Классик-онлайн» <http://classic-online.ru/>  
Музыкальный джазовый портал <http://www.jazzsound.ru/>  
Национальная Электронная Библиотека <https://old.rusneb.ru/>  
Новости академической музыки <http://www.classicalmusicnews.ru/news>  
Нотная библиотека <http://nlib.org.ua/>  
Нотная библиотека <http://www.piano.ru/library.html>  
Нотная библиотека <http://nlib.narod.ru/index.html>  
Нотный архив Бориса Тараканова <http://notes.tarakanov.net>  
Нотный архив России <http://www.notarhiv.ru/>  
Ноты фортепиано <http://www.alenmusic.narod.ru/>  
Погружение в классику – классическая музыка <http://intoclassics.net/?lsFDrw>  
Профессиональный портал для музыкантов <http://fdstar.com/>  
Портал «Гуманитарное образование»: <http://www.humanities.edu.ru>  
Сайт музыкальных педагогов <http://musicteachers.at.ua/>  
Сайт о фортепианной музыке и пианистах <http://artofpiano.ru>  
Piano World <http://www.pianoworld.com>  
Федеральный портал «Российское образование» <http://www.edu.ru>

## **7. Материально-техническое обеспечение дисциплины**

Для реализации учебной дисциплины необходимо:

- ученические столы;
- рабочий стол преподавателя;
- стулья;
- фортепиано;
- шкаф для хранения учебной и методической литературы, наглядных пособий.

Технические средства обучения:

- аудио- и видеовоспроизводящее оборудование: компьютер, магнитофон для аудиторной работы, телевизор, мультимедийный проектор, CD и DVD-проигрыватель.

## **8. Фонд оценочных средств**

### **8.1 Контрольные материалы**

Промежуточная аттестация проводится в виде зачета с оценкой в конце 10 семестра. Проверка знаний осуществляется в следующих формах:

- дискуссии по теме;
- исполнительский и педагогический анализ произведений;
- ответ на вопросы билета: в каждом из билетов содержится три вопроса, один из которых, как правило, ставит проблему теоретического характера, второй предполагает анализ книг или исполнительских и педагогических принципов выдающихся музыкантов, третий

вопрос предусматривает анализ произведений из репертуарного списка детской музыкальной школы и музыкального училища;

- теоретическая работа (реферат): объемом около 1 авторского листа по одной из тем, обсуждавшихся в курсе (тему необходимо предварительно согласовать с руководителем).

### **Примерная тематика рефератов (докладов)**

В реферате могут рассматриваться отдельные аспекты одной из тем пройденного курса: проблемы развития исполнительского аппарата музыканта, музыкальных способностей, вопросы начального обучения, особенности работы над музыкальным произведением, работы над звуком, динамики, артикуляции, исполнительского ритма, темпа, агогики, фразировки, аппликатуры.

Кроме этого, возможны следующие темы: сравнительный анализ интерпретаций определенного произведения разными исполнителями; анализ методических принципов выдающихся педагогов, а также своего педагога по специальности; анализ собственной работы с учеником.

Темой реферата может быть исполнительский и педагогический анализ какого-либо конкретного произведения.

#### *Основные требования к реферату*

Требования к реферату в развернутом виде изложены в учебно-методическом пособии Сайгушкиной О.П. «Как написать реферат», предназначенном для учащихся исполнительских специальностей (см. ссылку в списке литературы).

Текст реферата должен быть выстроен согласно плану, диктуемому логикой раскрытия темы; как правило, изложение начинается с более крупных, главных проблем, затем уместно рассмотрение частных вопросов. Автор должен уметь не только правильно и корректно изложить основные положения, но и высказать свои соображения, проявить собственное отношение к обсуждаемым вопросам. В конце работы должны быть сделаны выводы, подведены итоги обсуждения темы. Особое внимание нужно уделить грамотности и выразительности языка, литературному стилю текста, правильному оформлению титульного листа и списка литературы в соответствии с современными требованиями. Реферат обязательно должен содержать план-оглавление, а также ссылки на цитируемые источники с указанием страниц.

### **Примерные вопросы и задания для самостоятельной работы и подготовки к семинарским занятиям.**

1. Введение: Что изучает методика преподавания (методика как наука).
2. Основные принципы и тенденции современной методики преподавания.
3. Организация приёмных испытаний и первые уроки с учеником.
4. Определение профессиональной пригодности.
5. Ознакомление с инструментом.
6. Исполнительская техника
7. Выразительные средства исполнения
8. Виды штрихов и способы их исполнения

9. Формирование и реализация исполнительского замысла
10. Концертные выступления
11. Особенности ансамблевого исполнительства
12. Развитие музыкальных способностей в процессе воспитания музыканта-профессионала
13. Развитие музыкального слуха как основного фактора контроля исполнительских принципов
14. Краткий обзор современного педагогического репертуара по специальностям
15. Школы-хрестоматии, этюды различных авторов, соответствующих различным периодам обучения
16. Педагоги Петербургской консерватории и Московской консерватории
17. Творческое наследие и традиции отечественного преподавания
18. Современные проблемы исполнительства
19. Различные национальные школы Европы, Северной и Латинской Америки

#### Примерные билеты к экзамену

	Формулировка задания
1.	Предмет методики. Формирование и развитие методики как науки и её актуальные задачи.
2.	Основные универсальные принципы постановки компонентов исполнительского аппарата
3.	Общая постановка. Предварительный этап и последующее развитие.
4.	Развитие кистевой и пальцевой техники
5.	Развитие моторики. Работа над техническими трудностями.
6.	Основные средства музыкальной выразительности в исполнительстве
7.	Понятие интонация. Музыкальный слух и методы его развития.
8.	Работа над исполнением динамических нюансов.
9.	Метроритм и его развитие. Понятия темп и агогика.
10.	Отбор учащихся. Организация проведения приёмных испытаний.
11.	Проведения урока по специальности. Методы и средства музыкально-исполнительской педагогики.
12.	Психология взаимоотношений учителя и ученика.
13.	Система ежедневных занятий. Организация домашней работы учащегося.
14.	Виды упражнений в системе обучения
15.	Работа над гаммами. Значение гамм в становлении исполнительской техники.
16.	Работа над этюдами. Их роль в исполнительской практике.
17.	Работа над художественным произведением.
18.	Развитие музыкальной памяти. "Игра наизусть".
19.	Ансамблевое исполнительство. Виды ансамблей
20.	Концертное самочувствие исполнителя
21.	Виды документации и принципы её ведения.
22.	Выбор инструментария и аксессуаров для учащегося в различные периоды обучения.

23.	Работа над интеллектуальным развитием учащегося.
24.	Выдающиеся преподаватели и исполнительские школы.

### 8.2 Шкала оценивания

Оценки	Показатели освоения
Отлично	Студент свободно владеет фактическим материалом по заданному вопросу, умеет определить причинно-следственные связи исторических фактов и культурных явлений, логично и грамотно, с использованием профессиональной терминологии обосновывает свою точку зрения. Давая ответ на вопрос, он правильно приводит даты тех или иных событий, имена композиторов и музыкальных деятелей, названия и жанровую принадлежность произведений, а также свободно ориентируется в нотном тексте
Хорошо	Студент, владея материалом вопроса, знает его фактическую сторону, умеет правильно сделать выводы из своего ответа, но допускает отдельные ошибки или неточности, недостаточно логично доказывает свою точку зрения. Также данная оценка выставляется в случае, если студент затрудняется дать полный, исчерпывающий ответ на один из вопросов билета или дополнительный вопрос
Удовлетворительно	Студент слабо владеет материалом вопроса, допускает значительные пробелы в изложении фактического материала или демонстрирует отрывочные знания. Данная оценка выставляется также тогда, когда студент допускает серьезные ошибки при ответе, путается в датах, событиях, не знает композиторов и музыкальных деятелей, а также их произведений (в рамках своего билета). Эта же оценка выставляется в случае, когда студент не может удовлетворительно ответить на один из вопросов билета
Неудовлетворительно	Студент демонстрирует либо полное незнание материала билета, либо наличие бессистемных, отрывочных знаний, связанных с поставленными перед ним вопросами только частично, и проявляет беспомощность при ответе на дополнительные или наводящие вопросы. При этом студент не умеет ориентироваться в нотном тексте и не владеет профессиональной терминологией

### Методические рекомендации для преподавателей

Курс «Методика обучения игре на фортепиано» должен заложить некоторые теоретические основы будущей педагогической деятельности выпускников школы, в дальнейшем студентов консерватории.

С этой целью курс призван помочь слушателям осмыслить фундаментальные принципы и методы профессиональной подготовки пианиста-исполнителя, пути оптимизации педагогического процесса, роль в этом данных музыкальной психологии и педагогики, умения анализировать уровень способностей и развития музыкально-исполнительского мышления, состояние пианистического аппарата учащегося, его готовность к творческой работе над музыкальным произведением и выступлению на эстраде.

В число задач настоящего курса входит помощь учащемуся в объективации и систематизации накопленной за предшествующие годы учения обширной информации о способах овладения элементами исполнительского мастерства, об истории, жанрах и стилях фортепианной литературы, о проблемах интерпретации. Изучение курса методики должно помочь будущему исполнителю-педагогу направить эти знания уже не на себя самого, а на своего, вначале воображаемого, а впоследствии вполне реального ученика. Освоение курса также дает учащемуся возможность по-иному осмысливать процесс собственного обучения, взглянуть на себя глазами преподавателя, в новом свете увидеть психолого-педагогические проблемы своего профессионального развития.

Курс методики обучения игре на фортепиано должен быть тесно связан с педагогической практикой учащегося, которая позволяет творчески воплощать в жизнь знания, полученные в ходе его изучения на лекциях и семинарах.

Изучение курса методики должно постоянно сопровождаться чтением рекомендуемой преподавателем специальной литературы. С целью обобщения получаемых при этом профессиональных знаний в задачи изучения курса входит написание рефератов по некоторым учебным темам или по одному произведению из репертуара старших классов музыкальной школы. В этой связи на семинарских занятиях следует приучать слушателей грамотно анализировать и обобщать высказывания музыкантов-педагогов, исполнителей и исследователей, почерпнутые в печатных работах, прививать им навыки аннотирования новой специальной литературы, воспитывать интерес к ней и потребность в постоянном расширении профессиональной информации.

Содержание курса распределено в двенадцати разделах, тематика каждого из которых складывается из нескольких близких по содержанию проблем.

Во Введении сформулированы цели и задачи курса, охарактеризованы используемые при его изучении формы и методы занятий.

Вначале (раздел 1) характеризуются исторические традиции отечественного музыкального образования, а затем рассматриваются методологические проблемы роли *личности музыканта-педагога*, понимания им целей и задач профессионального музыкального образования, его научно-методической базы — фортепианной педагогики. Второй раздел посвящен воспитанию *личности учащегося*, его функциональной роли в коллективе (семья, учебный коллектив, малая творческая группа, другие виды деятельности в настоящем и будущем).

В третьем разделе курса рассматриваются отдельные, наиболее значимые для

профессионального облика музыканта, сущностные стороны личности учащегося: его разносторонний психологический портрет, духовно-правдивые устои, инициативность и самостоятельность, коммуникативные качества и др.

В четвертом разделе анализируются сущность и структура музыкальной одаренности учащегося-пианиста и ее отдельные компоненты (музыкальный слух, чувство ритма, профессиональная память, а также состояние моторной сферы, координационные способности, эмоциональность, интеллект и др.).

Технология педагогического процесса в фортепианном классе музыкальной школы — тематика пятого раздела. В шестом разделе курса рассматриваются важнейшие для обучения пианиста вопросы развития звуковой культуры и связанные с ними проблемы фортепианно-исполнительского интонирования, артикуляции и штрихов, выразительной фразировки. В седьмом разделе речь идет об артикуляции: ее акустическом значении, многообразии штрихов, артикуляционных приемах, произношении мотивов, лигах. Восьмой раздел курса посвящен проблемам содержания и организации работы над музыкальным произведением. В сжато изложенном девятом разделе разработаны основные вопросы начального обучения пианиста.

В десятом разделе излагаются теоретические принципы и методы формирования фортепианной техники, в одиннадцатом — закономерности работы над полифонией. Анализ фортепианного репертуара посвящены двенадцатый и тринадцатый разделы. В первом из них рассматриваются произведения крупной формы, изучаемые в младших, средних и старших классах школы, во втором — фортепианные пьесы.

По окончании курса проходит зачет. Теоретические сведения, полученные в ходе изучения данного курса, знание установленного минимума специальной литературы и осмысление некоторого практического опыта, приобретенного на занятиях по педагогической практике, входят в материал Итоговой государственной аттестации (ГИА 03 «Педагогическая деятельность»).

#### Краткие методические указания

1. В основу методики изучения данного курса целесообразно положить принцип *разнообразия форм* его изучения — чтения лекций и проведения семинарских занятий.

2. При этом следует иметь в виду, что значительная часть материала, излагаемого в данном курсе, известна слушателям по собственным занятиям в школе, получена (в практическом ее преломлении) от преподавателей на уроках по специальности. Поэтому в зависимости от специфики темы занятия целесообразно, наряду с чтением лекций, проводить уроки-беседы, нацеленные на обобщение учащимися собственного исполнительского и учебного опыта, уроки в форме вопросов и ответов, занятия в виде *конференций* с зачитанием слушателями кратких сообщений, подготовленных в результате работы с рекомендуемыми источниками.

3. При изучении тем, имеющих фундаментальное значение в теории и методике фортепианного исполнительства, желательно создание так называемых *проблемных ситуаций*, побуждающих студентов к самостоятельному поиску оптимальных решений путем концентрации данных своего личного и наблюдаемого опыта, логических рассуждений.

4. Одним из действенных методов, обеспечивающих более глубокое и прочное усвоение изучаемого материала, является *переформулирование* предлагаемых студентам

понятий и теоретических положений. При этом полезно уделять внимание анализу происхождения тех или иных терминов и понятий, их действительному смыслу и области применения.

5. Разбирая на занятиях те или иные произведения учебного фортепианного репертуара, целесообразно их иллюстрировать в исполнении самих слушателей курса.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ

1. Чтение специальной литературы в области музыкальной педагогики и методики обучения игре на фортепиано (по указанию педагога).
2. Подготовка исполнения отдельных произведений из перечня педагогического репертуара (по заданию педагога).
3. Написание рефератов по одной из тем Программы.
4. Подготовка к коллоквиуму по прочитанной литературе.

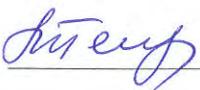
СОГЛАСОВАНО:

Протокол заседания факультета фортепиано  
№ 1/25-26 28 августа 2025 г.

Дека́н факультета фортепиано  
 /Н.В. Богданова/

СОГЛАСОВАНО:

Зав. методическим кабинетом

 /М.И. Галушко/

СОГЛАСОВАНО:

Проректор  
по профессиональному образованию

 /Д.А. Рябова/