**Структура программы учебного предмета**

1. **Пояснительная записка**

- *Характеристика учебного предмета, его место и роль в образовательном процессе*

*- Срок реализации учебного предмета*

*- Объем учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательной организации на реализацию учебного предмета*

*- Форма проведения учебных аудиторных занятий*

*- Цели и задачи учебного предмета*

*- Структура программы учебного предмета*

*- Методы обучения*

**II. Содержание учебного предмета**

*- Особенности индивидуального обучения*

**-***Годовые требования*

**III .Требования к уровню подготовки учащихся**

**-** *Требования к уровню подготовки на различных этапах обучения*

*- Требования к уровню подготовки выпускников*

**IV.Формы и методы контроля, система оценок**

**-** *Аттестация: цели, виды, форма, содержание*

*- Критерии оценки*

**V. Методическое обеспечение учебного процесса**

**VI. Культурно-просветительская деятельность**

**VII. Список учебной и методической литературы**

*- Список рекомендуемой учебной литературы*

*- Список рекомендуемой методической литературы*

**VIII. Примерный репертуарный список**

**Пояснительная записка**

Данная программа предназначена для занятий в 1-4 классах ДШИ по ОП Основы музыкального исполнительства «Музыкальный инструмент (фортепиано)» разработана на основе Рекомендаций по организации образовательной и методической деятельности при реализации общеразвивающих программ в области искусств», направленных письмом Министерства культуры Российской Федерации от 21.11.2013 №191-01-39/06-ГИ.

Обучение игре на фортепиано занимает особое место в музыкальном образовании ребенка. «Игра на фортепиано - движение пальцев; исполнение на фортепиано - движение души. Обычно мы слышим только первое» (А. Рубинштейн). Познание мира на основе формирования собственного опыта деятельности в области музыкального искусства позволяет раскрыть творческие способности ребенка, помогает развить его эстетические чувства. При этом освоение фортепианной техники не требует от начинающего пианиста значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая интересная игра. Обширный и разнообразный фортепианный репертуар включает музыку различных стилей и эпох, в том числе, классическую, популярную, джазовую.

Данная программа предполагает достаточную свободу в выборе репертуара и направлена, прежде всего, на развитие интересов детей, не ориентированных на дальнейшее профессиональное обучение, но желающих получить навыки музицирования.

Программа имеет общеразвивающую направленность, основывается на принципе вариативности для различных возрастных категорий детей, обеспечивает развитие творческих способностей, формирует устойчивый интерес к творческой деятельности.

Предлагаемая программа рассчитана на срок обучения- 3 года 10 месяцев.

Рекомендуемый возраст детей, приступающих к освоению программы - 6.5 – 14лет.

В целях получения учащимися дополнительных знаний, умений и навыков, расширения музыкального кругозора, закрепления интереса к музыкальным занятиям, развития исполнительских навыков рекомендуется включать в занятия инструментом формы ансамблевого музицирования. Для этого может потребоваться увеличение объема недельной аудиторной нагрузки.

Занятия ансамблевыммузицированием развивают музыкальное мышление, расширяют музыкальный кругозор учащихся, готовят их к восприятию музыкальных произведений в концертном зале, театре, формируют коммуникативные навыки.

***Учащиеся, проявившие интерес, способность к дальнейшему образованию могут продолжить обучение по программе повышенной сложности ,предполагающей обучение сроком на 2года 1о месяцев.***

***Срок реализации учебного предмета***

При реализации программы учебного предмета «Музыкальный инструмент (фортепиано)» со сроком обучения 3,10мес., продолжительность учебных занятий с первого по третий годы обучения составляет 35 недель в год.

***Объем учебного времени, предусмотренный учебным планом образовательной организации на реализацию учебного предмета***

Общая трудоемкость учебного предмета «Музыкальный инструмент (фортепиано)» при 3,10 составляет 560 часов. Из них: 280 часов – аудиторные занятия, 280 часов – самостоятельная работа*.*

Рекомендуемая недельная нагрузка в часах:

*Аудиторные занятия*:

* 1- 4 классы – по 2 часа в неделю.

*Самостоятельная работа (внеаудиторная нагрузка):*

* 1-4 классы – по 2 часа в неделю.

***Форма проведения учебных занятий***

Форма обучения очная.

Занятия проводятся в индивидуальной форме.

***Цель и задачи учебного предмета***

Целью учебного предмета является обеспечение развития творческих способностей и индивидуальности учащегося, овладение знаниями и представлениями о фортепианном исполнительстве, формирование практических умений и навыков игры на фортепиано, устойчивого интереса к самостоятельной деятельности в области музыкального искусства.

***Задачи учебного предмета***

* создание условий для художественного образования, эстетического воспитания, духовно-нравственного развития детей;
* формирование у учащихся эстетических взглядов, нравственных установок и потребности общения с духовными ценностями, произведениями искусства;
* воспитание активного слушателя, зрителя, участника творческой самодеятельности.
* приобретение детьми начальных базовых знаний, умений и навыков игры на фортепиано, позволяющих исполнять музыкальные произведения в соответствии с необходимым уровнем музыкальной грамотности и стилевыми традициями;
* приобретение знаний основ музыкальной грамоты, основных средств выразительности, используемых в музыкальном искусстве, наиболее употребляемой музыкальной терминологии;
* воспитание у детей культуры сольного и ансамблевого музицирования на инструменте, стремления к практическому использованию приобретенных знаний, умений и навыков игры на фортепиано.

***Структура программы***

Программа содержит следующие разделы:

* сведения о затратах учебного времени, предусмотренного на освоениеучебного предмета;
* требования к уровню подготовки учащихся;
* формы и методы контроля, система оценок, итоговая аттестация;
* методическое обеспечение учебного процесса, оборудование.
* распределение учебного материала по годам обучения;

***Методы обучения***

Для достижения поставленной цели и реализации задач предмета используются следующие методы обучения:

- словесный (объяснение, беседа, рассказ);

- наглядный (показ, наблюдение, демонстрация приемов работы);

- практический (освоение приемов игры на инструменте);

- эмоциональный (подбор ассоциаций, образов, художественные впечатления).

**II. СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО ПРЕДМЕТА**

**Особенности индивидуального обучения**

Занятия проводятся индивидуально, что позволяет преподавателю лучше узнать ученика, его музыкальные возможности, эмоционально-психологическую сферу. Индивидуальные уроки по классу фортепиано совершенствуют всестороннее и комплексное воспитание ученика. Преподаватель – основной воспитатель, именно он формирует и развивает эстетические воззрения и художественные вкусы ученика, приобщает его к миру музыки и обучает искусству исполнения на инструменте.

Урок - традиционная форма организации обучения учащихся, но так же используются и другие формы образовательного процесса: лекция-концерт, концерт для родителей, участие в фестивалях и конкурсах. Для достижения поставленных целей применяются различные методы работы с учеником: словесный (рассказ, беседа, объяснение), наглядный (наблюдение, демонстрация), практический (упражнения воспроизводящие и творческие).

Игра на инструменте – это главное звено в образовательном процессе. Параллельно даётся теоретический материал, который тесно переплетается с практикой. Творческие задания (подбор по слуху, сочинение различных мелодий, чтение нот с листа) раскрывают художественные способности учащихся. Концертные выступления объединяют учебно–методические, культурно – просветительские и творческие задачи.

**Годовые требования**

Учебная программа по предмету «Музыкальный инструмент (фортепиано)» рассчитана на 4 года. В распределении учебного материала по годам обучения учтен принцип систематического и последовательного обучения. Последовательность в обучении поможет учащимся применять полученные знания и умения в изучении нового материала. Формирование у учащихся умений и навыков происходит постепенно: от первого знакомства с инструментом и нотной грамотой до самостоятельного разбора и исполнения музыкального произведения.

Содержание учебного предмета «Музыкальный инструмент (фортепиано)» соответствует направленности общеразвивающей программы на приобщение учащихся к любительскому музицированию.

Годовые требования содержат несколько вариантов примерных исполнительских программ, разработанных с учетом индивидуальных и возрастных возможностей, интересов учащихся.

Для подвинутых учащихся, а также с учетом их возрастных возможностей может разрабатываться и использоваться более высокий уровень сложности программных требований.

Важна игра в ансамбле с учеником: в начальных классах ученик играет партию одной руки, педагог - другой. В дальнейшем исполняются ансамбли в 4 руки, для 2-х фортепиано, аккомпанементы голосу, струнному или духовому инструменту.

Годовые требования и ожидаемые результаты обучения

(по классам)

**Первый класс**

Ознакомление с инструментом «фортепиано», основными приемами игры, знакомство со штрихами nonlegato, legato, staccato. Знакомство с нотной грамотой, музыкальными терминами. Подбор по слуху музыкальных попевок, песенок. Упражнения на постановку рук, развитие пальцевой техники, приемов звукоизвлечения, владение основными видами штрихов.

Разучивание в течение года 10-12 разнохарактерных произведений из «Школы игры на фортепиано» под ред. А.Николаева, или Хрестоматии для 1 класса (сост. Б.Милич) и других сборников для первого года обучения игре на фортепиано.

Чтение с листа отдельно каждой рукой легкого нотного текста.

Знакомство со строением мажорной и минорной гамм, строением тонического трезвучия. Знание понятий: скрипичный и басовый ключи, длительности, размеры, мажорная, минорная гамма, тональность, ключевые знаки и другие.

Гаммы До, Соль, отдельно каждой рукой в две октавы. Аккорд - тоническое трезвучие с обращениями - отдельно каждой рукой. Арпеджио по три звука с обращениями – отдельно каждой рукой.

За год учащийся может выступать на классных и академических вечерах. Оценки за работу в классе и дома, а также по результатам публичных выступлений выставляются преподавателем по четвертям.

*Результат первого года обучения*

Учащийся должен овладеть основами музыкальной грамоты, основными постановочными элементами игрового аппарата; начать освоение технических навыков, первоначальных навыков звукоизвлечения, развивать координацию.

Учащийся должен освоить навыки игры nonlegato, staccato, legato в пятипальцевой позиции и с подкладыванием первого пальца, простые ритмические рисунки; начинают формироваться навыки слухового контроля и интонационного слышания, ансамблевой игры несложных пьес. Ученик получает первый опыт публичных выступлений.

**Примерные программы для перехода во II класс**

*Вариант 1*

Украинская народная песня «На горе, горе» («Школа игры на фортепиано» под ред. А Николаева).

Штейбельт Д. Адажио

Гедике А. соч. 36 №21 Танец ми минор ( «60 лёгких фортепианных пьес для начинающих»)

*Вариант 2*

МоцартЛ. Бурре ре минор

Гедике А. Соч. 36 №22 Этюд

Майкапар С. Соч. ; Детская пьеса до-диез минор

**Второй класс**

Продолжение работы над совершенствованием технических приемов игры на фортепиано, звукоизвлечением. Работа над упражнениями, формирующими правильные игровые навыки. Чтение с листа. Игра в ансамбле.

Аттестация может проводиться в конце каждой четверти: в 1 и 3 четвертях по результатам текущего контроля и публичных выступлений, во 2 и 4 четвертях проводится промежуточная аттестация в виде контрольного урока или зачета с оценкой или академического концерта.

За год учащийся изучает:

4 этюда,

4 разнохарактерные пьесы,

2-3 произведения полифонического стиля,

1-2 ансамбля,

Гаммы До, Ре, Соль, Ля, Ми мажор двумя руками в 2 октавы в прямом и противоположном движении, аккорды, арпеджио к ним двумя руками в две октавы, хроматическая гамма отдельными руками.

Чтение с листа мелодий песенного характера с несложным сопровождением. Игра с педагогом в четыре руки простых ансамблевых пьес. Подбор по слуху песенных мелодий с простейшим сопровождением.

*Результат второго года обучения:*

Учащиеся должны научиться внимательно относиться к нотному тексту, освоить основные аппликатурные формулы, исполнять пьесы с развитой линией аккомпанемента. Продолжается работа над налаживанием игрового аппарата, приобретаются навыки педализации. Формируется навык самостоятельной работы. Развивается внутренний слух и музыкальное мышление.

**Примерные программы для перехода во III класс**

*Вариант 1*

Ансамбль Дунаевский И. Колыбельная (из к/ф «Цирк»)

Гедике А. Соч. 36, №20 Сонатина до мажор

Эйгес К. Соч.6, Грустная песня

*Вариант 2*

Ансамбль: Металлиди Ж. «Дом с колокольчиком»

Шитте Л. Этюд соч. 108 № 17

Гендель Г.Ф. Менуэт ре минор

Чайковский П. Старинная французская песенка («Детский альбом»)

**Третий класс**

В 3 классе можно включать в репертуар пьесы, в которых педаль является неотъемлемым элементом выразительного исполнения (П.Чайковский «Болезнь куклы», А.Гречанинов «Грустная песенка» и др.).

Расширение образного строя исполняемого репертуара. Чтение с листа. Игра в ансамбле.

За год учащийся должен освоить:

4 этюда,

4 разнохарактерные пьесы,

2 полифонических произведения,

1 часть произведения крупной формы,

1-2 ансамбля,

гаммы ля, ре, ми, соль минор, аккорды и арпеджио к ним двумя руками в 2 октавы, хроматическая гамма двумя руками в прямом движении.

Чтение с листа пьес различного характера (уровня трудности 1 класса). Игра в ансамбле. Подбор по слуху мелодий с использованием на опорных звуках простейшего аккордового сопровождения.

*Результат третьего года обучения*

Продолжается работа по развитию внимательного отношению к нотному тексту, осмысленного разбора музыкального произведения с использованием элементов анализа. Формирование устойчивых пианистических навыков: техническое развитие, свобода пианистических движений, ощущения клавиатуры. Совершенствуются навыки педализации, полифонического и образного мышления. Ученик получает конкретные задания, которые должен выполнить в результате домашних занятий.

**Примерные программы для перехода вIVкласс**

*Вариант 1*

Черни-Гермер Этюд № 21, 1 тетрадь

Бём Г. Менуэт

Дварионас Б. Прелюдия

Ансамбль: Чайковский П. «Танец феи Драже»

*Вариант 2*

Лешгорн А. Этюд соч. 65 № 11

Пёрселл Г. Ария

Чайковский П. Полька из «Детского альбома»

Ансамбль: Моцарт В.А. Менуэт из оперы «Дон-Жуан»

**Четвертый класс**

1. В течение учебного года педагог должен проработать с учеником 10-13различных музыкальных произведений, в разной степени готовности:

1-2полифонических произведения;

1-произведение крупной формы;

3-4пьес;

2-3этюдов

2-3ансамбля

Гаммы Ля, Ми, Си-бемоль, Ми-бемоль мажор; соль, доминор в прямом движении на четыре октавы, аккорды тонического трезвучия с обращениями, арпеджио короткие по четыре звука с обращениями двумя руками, хроматическая гамма на четыре октавы двумя руками.

Чтение с листа постепенно усложняющихся произведений (уровень трудности примерно на 1-2 класса ниже, чем в пьесах, изучаемых учеником); дальнейшее освоение навыков игры в ансамбле. Подбор знакомых мелодий по слуху с гармоническим оформлением.

*Результат четвертого года обучения:*

Продолжается развитие беглости пальцев на основе изучения различных технических упражнений и этюдов. Развитие координации при исполнении произведений гомофонно – гармонического и полифонического склада. Развитие полифонического слуха и навыков педализации. В работе над художественным произведением акцентируется внимание на осознанном художественном исполнении.

**Примеры итоговых программ**

*Вариант 1*

Бах И. С. Прелюдия №2 доминор («Маленькие прелюдии и фуги» тетр. 2)

Гедике А. Этюд домажор («30 лёгких этюдов»)

Бетховен Л. Сонатина фа мажор, ч.II

Косенко В. Соч. 15. Мелодия («24 детские пьесы»)

*Вариант 2*

Мясковский Н. Соч. 43, Элегическое настроение (фуга)

Черни К. (Гермер) Избранные этюды, тетр. II №6

Моцарт В. Сонатина №1 до мажор, Ч.1

Гедике А. Соч. 8, №2 Миниатюра ре минор ( Десять миниатюр в форме этюдов»)

**Требования для контрольных уроков по гаммам (текущий контроль).**

***1 класс***

Гаммы До, Соль, Ре отдельно каждой рукой в одну октаву. Аккорд - тоническое трезвучие с обращениями - отдельно каждой рукой.

***2 класс***

Гаммы До, Ре, Соль, Ля, Ми мажор двумя руками в 2 октавы, аккорды тонического трезвучия с обращениями по три звука и арпеджио короткие по четыре звука двумя руками в две октавы, хроматическая гамма отдельными руками.

***3 класс***

Гаммы ля, ре, ми, соль - минор, аккорды тонического трезвучия с обращениями по три звука и арпеджио короткие по четыре звука двумя руками в две октавы, хроматическая гамма двумя руками в прямом движении.

***4 класс***

Гаммы Ля, Ми, Си-бемоль, Ми-бемоль мажор; соль, до - минор в прямом движении на четыре октавы, аккорды тонического трезвучия с обращениями, арпеджио короткие по четыре звука с обращениями двумя руками, хроматическая гамма на четыре октавы двумя руками.

**Требования для технических зачётов**

Технические зачёты проводятся два раза в год среди 2, 3 классов (ноябрь, март) с исполнением этюдов на разные виды техники; 1 класс (март) с исполнением этюда.

**Требования для академических концертов**

На академический концерт первого полугодия (декабрь) обучающиеся 2-3 классов выносят два произведения: полифоническое произведение и пьесу. На академический концерт второго полугодия (апрель) обучающиеся 2-3классов выносят два произведения: произведение крупной формы (сонатины, сонаты, рондо, вариации) и пьесу. Обучающиеся 1 класса исполняют две разнохарактерные пьесы.

**Требования к итоговой аттестации**

В течение первого полугодия обучающиеся исполняют в качестве промежуточной аттестации технический зачёт (этюд) в и академический концерт ( полифония, пьеса).

Во втором полугодии готовятся к итоговой аттестации. Обучающиеся в выпускных классах к итоговой аттестации готовят программу из трёх произведений, одно из которых может быть повторено с первого полугодия. Программа может состоять из этюда, полифонического произведения, либо произведения крупной формы и пьесы.

При выведении итоговой оценки учитывается следующее:

1) оценка работы ученика в учебном году

2) оценки на академическом концерте или экзамене

3) участие ученика в концертных и творческих мероприятиях

**III. ТРЕБОВАНИЯ К УРОВНЮ ПОДГОТОВКИ УЧАЩИХСЯ**

**По окончании ДШИ ученик должен получить следующие знания и навыки:**

Результатом освоения программы по учебному предмету «Музыкальный инструмент (фортепиано)» является приобретение учащимися следующих знаний, умений и навыков:

* навыков исполнения музыкальных произведений (сольное исполнение, ансамблевое исполнение);
* умений использовать выразительные средства для создания художественного образа;
* умений самостоятельно разучивать музыкальные произведения различных жанров и стилей;
* знаний основ музыкальной грамоты;
* знаний основных средств выразительности, используемых в музыкальном искусстве;
* знаний наиболее употребляемой музыкальной терминологии;
* навыков публичных выступлений;
* навыков общения со слушательской аудиторией в условиях музыкально-просветительской деятельности образовательной организации.

***Развитие творческих навыков***

Практика игры по слуху (подбор небольших отрывков из народных и детских песен), транспонирование продолжается на протяжении всех лет обучения и способствует развитию творческих навыков учащихся. Педагогам необходимо поощрять любые проявления творческой инициативы ученика:

Импровизация и сочинение небольших пьес, подбор по слуху понравившихся произведений. Такая работа очень важна для развития музыкальных задатков ученика.

**IV. ФОРМЫ И МЕТОДЫ КОНТРОЛЯ. КРИТЕРИИ ОЦЕНОК**

Контроль знаний, умений, навыков учащихся обеспечивает оперативное управление учебным процессом и выполняет обучающую, проверочную, воспитательную и корректирующую функции. Разнообразные формы контроля успеваемости учащихся позволяют объективно оценить успешность и качество образовательного процесса.

Основными видами контроля успеваемости по предмету «Музыкальный инструмент (фортепиано)» являются:

* текущий контроль успеваемости учащихся,
* промежуточная аттестация,
* итоговая аттестация.

*Текущая аттестация* проводится с целью контроля за качеством освоения какого-либо раздела учебного материала предмета и направлена на поддержание учебной дисциплины, выявление отношения к предмету, на ответственную организацию домашних занятий и может носить стимулирующий характер.

Текущий контроль осуществляется регулярно преподавателем, отметки выставляются в журнал и дневник учащегося. В них учитываются:

* отношение ученика к занятиям, его старание, прилежность;
* качество выполнения домашних заданий;
* инициативность и проявление самостоятельности - как на уроке, так и во время домашней работы;
* темпы продвижения.

На основании результатов текущего контроля выводятся четвертные оценки.

*Промежуточная аттестация* определяет успешность развития учащегося и степень освоения им учебных задач на данном этапе.

Наиболее распространенными формами промежуточной аттестации являются зачеты, академические концерты, контрольные уроки, а также концерты, тематические вечера и прослушивания к ним. Участие в концертах приравнивается к выступлению на академическом концерте. Отметка, полученная за концертное исполнение, влияет на четвертную, годовую и итоговую оценки.

***Итоговая аттестация***

При прохождении итоговой аттестации выпускник должен продемонстрировать знания, умения и навыки в соответствии с программными требованиями.

Форма и содержание итоговой аттестации по учебному предмету «Музыкальный инструмент (фортепиано)» устанавливаются образовательной организацией самостоятельно. При проведении итоговой аттестации может применяться форма экзамена.

**Контроль и учет успеваемости**

Текущий контроль осуществляется по ходу занятия преподавателем, ведущим предмет, посредством обсуждения выполненного домашнего задания и выставления оценки за конкретный урок.

Промежуточный контроль производится в виде контрольных уроков, академических концертов, технических зачетов, прослушиваний.

Технические зачеты среди учащихся 2, 3классов проводятся 2 раза в год (по полугодиям) с целью выявления технического продвижения учеников. Обучающиеся 1 класса исполняют технический зачёт во втором полугодии. В 4 классе технический зачёт не проводится.

Контрольные уроки по гаммам и чтению с листа проводятся два раза в год среди обучающихся 2 - 3классов. В первом полугодии обучающиеся выносят на проверку диезные гаммы и чтение с листа, во втором полугодии – бемольные и чтение с листа. У обучающиеся 1-ого класса контрольный урок проходит один раз во втором полугодии, на котором проверяется исполнение гамм и знание терминологии.

Академические концерты проводятся 2 раза в год и носят оценочный характер. За учебный год педагог должен подготовить с учеником 4 произведения, разных по жанру и форме (полифония, сонатная форма, пьесы разные по характеру) для показа на академическом концерте. Участие в отборочных прослушиваниях, конкурсах, фестивалях, концертах и т.д. приравнивается к выступлению на академическом концерте.

Для учащихся первого класса выступление на академическом концерте проходит во втором полугодии с исполнением двух разнохарактерных пьес.

Прослушивания выпускников проводятся 2 раза в год (декабрь, апрель) и предполагают исполнение произведений выпускной программы. В декабре обучающиеся в выпускном классе исполняют два произведения по выбору из экзаменационной программы наизусть, два – по нотам. Демонстрируют уверенное знание текста, исполнение произведений осмысленное, в средних темпах. Прослушивание проходит без выставления оценки. Второе прослушивание проходит в апреле с исполнением практически готовой программы и является допуском к итоговой аттестации.

Итоговая аттестация производится в виде экзамена в 4-ом классе. На выпускной экзамен выносятся 4 произведения различных жанров и форм (крупная форма, полифония, пьеса и этюд). Экзаменационные программы для поступающих в профессиональные учебные заведения музыкальной направленности составляются с учетом требований этих заведений.

**7. Рекомендуемые требования для осуществления контроля и учёта полученных учеником знаний.**

***Критерии оценки***

Критерии оценки качества подготовки учащегося позволяют определить уровень освоения материала, предусмотренного учебной программой. Основным критерием оценок учащегося, осваивающего общеразвивающую программу, является грамотное исполнение авторского текста, художественная выразительность, владение техническими приемами игры на инструменте.

При оценивании учащегося, осваивающегося общеразвивающую программу, следует учитывать:

формирование устойчивого интереса к музыкальному искусству, к занятиям музыкой;

наличие исполнительской культуры, развитие музыкального мышления;

овладение практическими умениями и навыками в различных видах музыкально-исполнительской деятельности: сольном, ансамблевом исполнительстве, подборе аккомпанемента;

степень продвижения учащегося, успешность личностных достижений.

По итогам исполнения программы на зачете, академическом прослушивании выставляется оценка по пятибалльной шкале:

|  |  |
| --- | --- |
| **Оценка** | **Критерии оценивания выступления** |
| 5 («отлично») | предусматривает исполнение программы, соответствующей году обучения, наизусть, выразительно; отличное знание текста, владение необходимыми техническими приемами, штрихами; хорошее звукоизвлечение, понимание стиля исполняемого произведения; использование художественно оправданных технических приемов, позволяющих создавать художественный образ, соответствующий авторскому замыслу |
| 4 («хорошо») | программа соответствует году обучения, грамотное исполнение с наличием мелких технических недочетов, небольшое несоответствие темпа, недостаточно убедительное донесение образа исполняемого произведения |
| 3 («удовлетворительно») | программа не соответствует году обучения, при исполнении обнаружено плохое знание нотного текста, технические ошибки, характер произведения не выявлен |
| 2 («неудовлетворительно») | незнание наизусть нотного текста, слабое владение навыками игры на инструменте, подразумевающее плохую посещаемость занятий и слабую самостоятельную работу |
| «зачет» (без отметки) | отражает достаточный уровень подготовки и исполнения на данном этапе обучения. |
| Допуск к итоговой аттестации | отражает достаточный уровень подготовки и исполнения на данном этапе обучения. |

**V. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА**

***Методические рекомендации преподавателям***

Четырехлетний срок реализации программы учебного предмета позволяет: перейти на обучение по предпрофессиональной программе, продолжить самостоятельные занятия, приобщиться к любительскому сольному и ансамблевому музицированию.

Важнейшие педагогические принципы постепенности и последовательности в изучении материала требуют от преподавателя применения различных подходов к учащимся, учитывающих оценку их интеллектуальных, физических, музыкальных и эмоциональных данных, уровень подготовки.

Достичь более высоких результатов в обучении и развитии творческих способностей учащихся, полнее учитывать индивидуальные возможности и личностные особенности ребенка позволяют следующие методы дифференциации и индивидуализации:

* разработка педагогом заданий различной трудности и объема;
* разная мера помощи преподавателя учащимся при выполнении учебных заданий;
* вариативность темпа освоения учебного материала;
* индивидуальные и дифференцированные домашние задания.

Основной задачей применения принципов дифференциации и индивидуализации при объяснении материала является актуализация полученных учениками знаний. Важно вспомнить именно то, что будет необходимо при объяснении нового материала. Часто на этапе освоения нового материала учащимся предлагается воспользоваться ранее полученной информацией, и при этом ученики получают разную меру помощи, которую может оказать преподаватель посредством показа на инструменте.

Основное время на уроке отводится практической деятельности, поэтому создание творческой атмосферы способствует ее продуктивности.

Правильная организация учебного процесса, успешное и всестороннее развитие музыкально-исполнительских данных ученика зависят непосредственно от того, насколько тщательно спланирована работа в целом, глубоко продуман выбор репертуара. Целесообразно составленный индивидуальный план, своевременное его выполнение так же, как и рационально подобранный учебный материал, существенным образом влияют на успешность развития ученика.

Предлагаемые репертуарные списки, программы к зачетам и контрольным урокам, включающие художественный и учебный материал различной степени трудности, являются примерными, предполагающими варьирование, дополнение в соответствии с творческими намерениями преподавателя и особенностями конкретного ученика.

Общее количество музыкальных произведений, рекомендованных для изучения в каждом классе, дается в годовых требованиях. Предполагается, что педагог в работе над репертуаром будет добиваться различной степени завершенности исполнения: некоторые произведения должны быть подготовлены для публичного выступления, другие – для показа в условиях класса, третьи – с целью ознакомления. Все это определяет содержание индивидуального учебного плана учащегося.

На заключительном этапе ученики имеют опыт исполнения произведений классической и современной музыки, опыт сольного и ансамблевого музицирования. Исходя из этого опыта, они используют полученные знания, умения и навыки в исполнительской практике. Параллельно с формированием практических умений и навыков учащийся получает знания музыкальной грамоты, основы гармонии, которые применяются, в том числе, при подборе на слух.

Методы работы над качеством звука зависят от индивидуальных способностей и возможностей учащихся, степени развития музыкального слуха и музыкально-игровых навыков.

Важным элементом обучения является накопление художественного исполнительского материала, дальнейшее расширение и совершенствование практики публичных выступлений (сольных и ансамблевых).

**Организация игровых движений начинающих учеников.**

Основная задача организации игровых движений у начинающих пианистов состоит в сочетании активности пальцев с гибкостью кисти и плавными движениями всей руки от плеча. Кроме того нужно развивать независимость движений пальцев друг от друга, а также умение пользоваться движениями предплечья, плечевого пояса и корпуса.

На первых этапах обучения показ преподавателем движений и звучаний должен быть особенно высококачественным (и в плане звучания и в плане движений) : никакая приблизительность здесь недопустима. Вместе с тем требуется бережное отношение к возрастным особенностям и индивидуальному складу ученика. Поэтому, если ученик играет показанную ему мелодию не совсем теми движениями и не совсем тем звуком, какие были у преподавателя, но мелодия звучит красиво и осмысленно, не стоит добиваться точного копирования. По мере того, как у ученика развивается критическое отношение к своей игре и увеличивается опыт в реализации разнообразных звучаний, применение показа должно естественно уменьшатся.

В тех случаях, когда учащемуся не удаётся правильно исполнить и мелодию, извлечь красивый звук и повторный показ не вызывает целесообразных двигательных приспособлений, необходимо бывает – на основе этого показа; объяснить ученику точными словами, какая часть руки ( или какой палец) не то делает и как это надо сделать. При этом надо потребовать от ученика, чтобы он умел показывать и рассказывать, как «он раньше делал неправильно» и как он теперь «будет правильно делать». Необходимо возбудить у него сознательную инициативу к усвоению этих действий.

При словесных пояснениях движений следует отказаться от бытующей неточной терминологии и пользоваться научными (анатомическими) названиями частей руки. Для этого необходимо представлять строение руки.

Второй, третий, четвёртый, пятый пальцы имеют по три *фаланги*: концевую, среднюю и основную. Основные фаланги смыкаются с костями *пясти* посредством *пястно-фаланговых*суставов. Большой палец состоит из *подвижной* пястной кости и двух фаланг – основной и концевой.

Кистью называется совокупность пясти и пальцев. Пясть смыкается с *запястьем* (небольшая зона из мелких костей, которую педагоги часто *ошибочно называют кистью*), а это последнее – с одной из двух костей предплечья (с так называемой лучевой костью).

Предплечье смыкается с *плечом в локтевом* суставе. Плечом называется часть руки от локтевого до плечевого сустава.

Выше плеча расположен *плечевой пояс* (а вовсе не «плечи», как принято говорить). Плечевой пояс есть совокупность двух *лопаток* и двух *ключиц*. Правая и левая стороны плечевого пояса могут двигаться независимо одна от другой. Движения лопатки ощущаются гораздо рельефнее, чем движения ключицы, а поэтому ученику можно, в необходимых случаях, говорить именно о движениях лопатки (не применяя термина «плечевой пояс»).

Начинающий ученик должен усвоить правила посадки( при обучении детей дошкольного возраста правильная посадка за инструментом во время домашних занятий должна обеспечиваться родителями).

1. Сидеть нужно против середины клавиатуры («ми первое»). Если обеим рукам приходиться играть в дискантах или в басах, можно передвигать стул вправо или влево; это относится не только к игре в четыре руки, но и к некоторым сольным пьесам, написанным целиком в верхнем или, наоборот, нижнем регистре.
2. Сидеть нужно настолько высоко, чтобы немного отведённый вбок локоть находился на уровне клавиатуры или чуть выше. Нужная высота посадки должна быть обеспечена и в классе и дома посредством подкладок под стул.
3. Сидеть нужно настолько далеко от инструмента, чтобы локоть находился слегка впереди груди и, чтобы правая рука легко проходила к басам, а левая – к дискантам.
4. Ноги становятся всей ступнёй на пол; подгибание их под стул или отодвигание в сторону не допускается. Если ноги не достают до пола, ставится скамеечка; в крайнем случае ( при отсутствии скамеечки) нужно перекрещивать ступни, чтобы ноги не болтались.
5. Корпус не должен быть сутулым, ни напряжённо выпрямленным. В нужных случаях он должен непринуждённо наклоняться вправо, влево, немного вперёд, иногда, даже слегка назад.
6. Ученик должен усвоить также некоторые неизбежные в начальном этапе обучения *правила ограничения игровых движений.* Приводимые далее правила целиком действительны, однако, лишь в наиболее удобных для каждой руки диапазонах клавиатуры. За пределами этих диапазонов неизбежны отступления: в крайних регистрах, а также в самой середине клавиатуры уже не приходится располагать пальцы и руку так, как она располагается, например, в начале второй октавы(правая) и в начале малой (левая).
7. При игре в *близкой* позиции ( то есть все пальцы на белых клавишах) *первый* палец ставится на край клавиши, *третий*- близко к середине линии ( то есть к той линии, где начинаются чёрные клавиши), а *пятый* – приблизительно на полпути от края до средней линии; *второй* и *четвёртый* берут свои клавиши чуть-чуть дальше от средней линии, чем третий.

Второй, третий, четвёртый, пятый пальцы никак не должны сползать на край клавиатуры, как это часто бывает у начинающих. Сползание указывает на то, что плечо пассивно висит и не принимает участия в игре; оно вызывается также тем, что ученик непроизвольно стремится взять клавишу в том месте, где она оказывает наименьшее сопротивление; сползание неизбежно влечёт за собой угловатые движения руки.

Если один или несколько средних пальцев( второй, третий, четвёртый) берут чёрные клавиши, то вся позиция слегка отодвигается дальше от края. Если *пятый* палец берёт чёрную клавишу, позиция отодвигается ещё дальше. Наконец, если *первый* палец берёт чёрную клавишу, то рука ставится в *далёкую позицию*, и третий палец ( а за ним и другие) берёт как чёрные, так и белые клавиши на *далёких* точках. Начинающие и даже среднеподвинутые ученики часто стремятся избегать далёких точек клавиш, где сопротивление ощутительно возрастает. С этим нужно решительно бороться. Наоборот, полезно специально приучать ученика играть на далёких точках, заставляя его играть, например, мелодии на чёрных клавишах.

1. При игре одноголосных рисунков положения и движения локтя ( отчасти и корпуса) до известной степени определяются требованием, чтобы третий палец в момент извлечения звука располагался вдоль клавиши, или «смотрел вдоль клавиши».

Нужно в достаточной мере следить за тем, чтобы во время игры локоть был гораздо чаще в несколько отведённом, чем в приведённом положении, так как последнее снижает ловкость руки. С тенденцией некоторых учеников прижимать локоть к корпусу, выключая, таким образом, плечо из игры, следует решительно бороться. С другой стороны, нельзя требовать отведения локтя там, где явно не соответствует исполняемому рисунку. Нельзя также требовать преувеличенного и неподвижного отведения локтя.

1. В *тесных фигурах* (если большой палец при этом не подкладывается) и *в узких созвучиях* пястно-фаланговые суставы располагаются несколько выше запястья. Второй, третий, четвёртый пальцы в момент опоры должны быть дугообразно (но не крючкообразно) закруглены и касаются мякотью «подушечки». Пятый палец, как более короткий, должен быть почти выпрямлен, а первый – несколько согнут в концевом суставе; если первый и второй пальцы берут секунду, то они как бы образуют рисунок несколько разомкнутого овала (буква «о»).

В *широких* фигурах пястно-фаланговые сочленения понижаются и становятся на уровень запястья, пальцы несколько выпрямляются, и вся кисть принимает уже не выпуклый, а плосковатый вид. Плосковатая постановка кисти никак, однако, не должна переходить в вогнутую (вдавленность пястно-фаланговых суставов), так как это ведёт к расслаблению пальцев и стеснению их движений.

Несмотря, на тщательное проведение начального периода обучения, у многих обучающихся через некоторое время появляются различные двигательные дефекты. Отчего же это происходит? Причин здесь много. Одна из них: педагог успокаивается на достигнутых в начале обучения результатах и перестаёт обращать достаточное внимание на игровые движения ученика. Вторая причина состоит в том, что преподаватели не всегда могут наладить самостоятельную работу ученика над нотным текстом, аппликатурой, ритмикой и бывают вынуждены посвящать этому большую часть урока, вследствие чего для внимательной работы над звучанием не остаётся времени; между тем именно работа над звучанием вызывает потребность усовершенствовать игровые движения ученика.

Для устранения этих ошибок, прежде всего, нужно углубить (или возобновить) работу над качеством звучания, попутно исправляя и движения. Пусть также ученик пройдёт в небыстром темпе несколько для него не трудных этюдов, где бы он мог значительную часть внимания отдать звучаниям и движения. Во время игры такого этюда иногда можно непосредственно управлять движениями одной из рук ученика; для этого преподаватель одной своей рукой легко берёт ученика за локоть, а другой рукой легко охватывает его предплечье(ближе к запястью); при этом большой палец педагога ложится сверху, а остальные прикасаются к предплечью снизу.

Если только что указанные меры оказываются недостаточными, необходимо прибегать к некоторым специальным упражнениям.

1. *Непрерывная приподнятость плечевого пояса.*

Здесь часто применяется неправильный термин «поднятие плеч». В этом случае полезно играть несложное пятипальцевое упражнение, то приподнимая, то опуская плечевой пояс. Существует педагогический предрассудок, будто плечевой пояс всё время должен находиться в опущенном состоянии. Это не соответствует практике крупных пианистов, у которых он находится в постоянном движении.

1. *Инертное (пассивно висящее или скованное) плечо.*

Здесь прежде всего надо заставить ученика сидеть дальше от инструмента, чем он привык. Это одно уже требует от плеча повышения активности. Кроме того нужно играть упражнения на далёкие скачки, переносы, передвижки.

1. *Тряска руки (неустойчивость запястья) при игре легато.*

При этом - весьма стойком - дефекте нужно испробовать следующие способы:

а) вернуться к начальным упражнениям для выработки легато: короткие линии на одном движении руки;

б) проработать несколько старинных упражнений для выработки легато, например: 1-ый и 4-ый пальцы удерживают клавиши, 2-ой, 3-ий и 5-ый играют какую-либо фигуру. Существует ещё другое старинное упражнение: все пять пальцев ложатся на клавиши( в узкой или более широкой позиции), но не углубляют их. Затем каждый палец несколько раз углубляет свою клавишу, извлекая – без лишнего напряжения – посильный звук. Остальные пальцы по возможности не должны делать при этом никаких движений. Нельзя торопливо извлекать повторные звуки, а нужно вслушиваться в каждый из них. Делать пальцем замах перед воздействием на клавишу в начальном обучении не советуется. Это упражнение содействует развитию управляемости и независимости пальцев;

в) на время отказаться (в упражнениях и этюдах) от «опёртой» игры и исполнять быстрые линии не глубоким, а лёгким легато (леджиеро).

*4.Скованность кисти, чрезмерно высокое или чрезмерно низкое положение запястья.*

Здесь нужно следующее:

а) играть небыструю трель, всё время то плавно опуская, то плавно поднимая запястье;

б) связно играть широкие(для данной руки) фигуры, то есть такие, которые без гибких движений кисти (и без перемещения запястья и локтя) неисполнимы;

в) работать над кистевым стаккато (на терциях, на секстах).

*5.Недоразвитость пронационно-супинационных движений предплечья.*

Эти движения представляют собой вращение предплечья вокруг его собственной продольной оси(без его перемещения). Пронацией называется в анатомии вращение внутрь, супинацией – вращение кнаружи. При игре на рояле пронация предплечья приближает к клавиатуре первый палец и удаляет пятый, а супинация удаляет первый и приближает пятый. Недоразвитость этих движений мешает ловкому исполнению быстрых зигзагообразных фигур (в том числе тремоло). Эти движения играют также немалую роль в кантилене. Поэтому многим ученикам полезно: а) проделывать быстрые пронационно-супинационные движения вне клавиатуры; б)применять их при игре ломаных терций, секст и т. п.

*6. Супинированное положение предплечья.*

В этих случаях говорят: «Рука валится на пятый палец». Дефект легко исправляется посредством игры упражнений при преувеличенно отведённом локте и увеличеннопронированном предплечье.

*7.Неустойчивость 2-ого,3-го, 4-го, 5-го пальцев в концевых суставах.*

Это часто называют «проламыванием кончиков пальцев». Здесь нужно применять упражнения на скольжение: два пальца ставятся на интервал секунды, терции или кварты, а затем производятся скольжения «от себя» (то есть вперёд) и «к себе» (то есть назад) – при сохранении неизменной формы пальцев.

*8. Неустойчивость 2-ого, 3-го, 4-го, 5-го пальцев в пястнофаланговых суставах.*

Это часто называют «продавливанием косточек». Для исправления дефекта нужно играть несложное пятипальцевое упражнение и при этом поддерживать ладонь (снизу) указательным пальцем другой руки. Полезно также играть портаменто одним пальцем, преувеличенно круто ставя палец.

*9. Недоразвитость движений пястной кости большого пальца.*

Эта недоразвитость сильно затрудняет охват широких интервалов, а также игру арпеджио. Здесь нужно делать гимнастику пятым пальцем.

Эта недоразвитость сильно затрудняет охват широких интервалов, а также игру арпеджио. Здесь нужно делать гимнастику большим пальцем (вне инструмента), то приближая конец большого пальца к основанию пятого, то предельно удаляя большой палец от остальных. Запущенность данного дефекта нередко приводит к почти неисправимому вторичному дефекту – преувеличенному разгибанию основной фаланги большого пальца )своего рода вывиху), что создаёт неустойчивость пальца в целом.

*10. Напряжённость незанятого пятого пальца.*

Бывает, что 5-ый палец, будучи в данный момент не занят, напряжённо приподнимается, иногда при этом напряжённо сгибаясь в среднем и концевом суставах. Такое состояние 5-ого пальца отрицательно сказывается на работе ближайших к нему пальцев. Для исправления данного дефекта нужно:

а) играть связные фигуры 3-м, 4-м, 5-м пальцами;

б) медленно играть связные фигуры 1-м,2-м,3-м,4-м пальцами, стараясь держать 5-й палец у самой клавиши.

*11. Напряжённость незанятого большого пальца.*

Бывает, что большой палец, будучи некоторое время не занят, переходит в напряжённое состояние (без нужды подводится под ладонь или, наоборот, напряжённо отводится). В этом случае полезно играть связные фигуры 2-м,3-м, 4-м, 5-м пальцами и при этом выводить большой палец за пределы клавиатуры, свободно опуская (свешивая) его. Такие упражнения тоже очень полезны вообще для развития пальцев.

*12. Запоздалое приподнятие пальцев при игре легато.*

В этом случае говорят, что у ученика «пальцы склеиваются». Причиной данного дефекта часто бывает чрезмерное давление на клавиатуру. Для устранения обоих этих недостатков нужно играть (разными парами пальцев) трель в посильно быстром темпе. К. Черни считал трель одним из основных технических упражнений.

**Этап работы по кускам.**

**Некоторые особенности более позднего этапа работы по кускам*.***

Вся работа учащегося и преподавателя состоит из осознания и реализации очень длинного ряда исполнительских задач. Эти задачи, особенно на раннем этапе работы над пьесой, встают буквально на каждом шагу: в одном месте нужно найти более удобную аппликатуру или более точный приём игры. В другом месте устранить шероховатости звучания или найти более точные средства выразительности, в третьем месте – устранить дефекты ритмики или тоньше сделать тот или иной агогический нюанс, в четвёртом месте – яснее почувствовать характер той или иной интонации или более цельно сыграть ту или иную фразу. Отчётливее донести до слушателя голосоведение, найти подходящую педализацию. Не говоря уже о том, что очень часто приходится просто исправлять неверно прочитанные ноты и ритмы.

Осознание некоторого комплекса задач требует повторения для их реализации; при повторении обычно обнаруживаются ещё какие-то недоделки, встают новые задачи, да и раннее осознанные не всегда сразу реализуются; появляется потребность ещё одного проигрывания, и снова повторяется та же картина.

Повторения вырастают из естественного желания сделать лучше, и только при такой установке они приносят пользу. Нередко ученики творческие, целенаправленные повторения подменяют повторениями без осознанной цели. При таком отношении о ощутимой пользе от такой игры говорить не приходится. Обычно имеет место закрепление незамеченных ошибок и неточностей, что в дальнейшем очень трудно исправить.

Для того, чтобы осознанный комплекс задач мог быть реализован, необходимо, чтобы он удерживался в памяти на протяжении всего повторного проигрывания. Поэтому повторное проигрывание всей пьесы приносит настоящую пользу лишь на поздних стадиях работы, когда всё основное уже сделано, когда каждый раз возникает лишь небольшое число новых задач. Наоборот, ранние стадии работы, когда всё время встаёт большое число задач, необходима работа **по кускам**. При этом, чем больше встаёт разнородных задач, тем менее крупными должны быть повторно проигрываемые куски; никак не нужно опасаться (или лениться) дробить кусок – в нужных случаях – даже на очень мелкие звенья.

Сказанное никак не означает, что на ранних стадиях работы вовсе не следует проигрывать пьесу подряд. Наоборот, это всегда необходимо,- как для того, чтобы поддерживать понимание (чувствование) пьесы целиком, так и для тог, чтобы обеспечить достаточное сцепление кусков и звеньев. Но проигрывание недолжно быть повторным – во избежание закрепления ошибок и неточностей.

Ученики, не умеющие рационально работать, обычно сводят процесс самого начального разучивания (разбора) к более или менее замедленному проигрыванию всей пьесы подряд, внося поправки лишь в тех местах, где слух констатирует явную фальшь; в результате и звуковысотная и ритмическая стороны текста оказываются только приблизительно разобранными, а штрихи, аппликатура, ремарки остаются часто и вовсе непрочитанными. Поэтому ***умение делить пьесу на куски*** для начального разучивания является первым этапом в области сознательной работы над пьесой. Если ученик не разбирается в структуре пьесы, преподавателю необходимо отмечать в тексте границы кусков – в строгом соответствии со смысловым членением музыки.

Каков должен быть начальный масштаб кусков? В разного рода аллегро нужно пробовать начинать работу с восьми тактов, а в сложных адажио – с четырёх тактов. Если память не удерживает всех задач, которые встают в данном куске, нужно сразу же сосредотачивать работу на ещё более мелком отрезке.

В каждой пьесе есть куски технически трудные, а также куски, трудно запоминаемые; именно их и приходится мельче всего дробить при начальном разучивании; кроме того, эти куски полезно выучить (включая запоминание) раньше всего остального.

В работе по кускам есть одна важная деталь: после того как границы куска ясно осознаны и данный кусок охвачен как смысловое целое, полезнее не прекращать каждый раз игру на смысловой грани, так как это затрудняет в дальнейшем соединение кусков. Лучше придерживаться принципа «наслаивающихся отрезков», то есть каждый раз захватывать некоторую часть следующего куска, а иной раз и часть предыдущего куска.

Работа над куском пьесы имеет три разные формы:

а) игра с поправками – при каждой замеченной ошибке игра прерывается и делается возврат, то есть игра возобновляется с какого-то предыдущего пункта; продолжать игру без возврата, как это часто делают ученики, неполезно, так как та же ошибка потом повторяется;

б) игра с приостановками и замедлениями в тех пунктах, где нет чувства уверенности, что сейчас сыграешь правильно; при этом нужно знать, что сознательные приостановки и замедления впоследствии легко снимаются и вовсе не мешают достижению ритмичной игры;

в) гладкая игра – с запоминанием неточностей и их исправление при следующем проигрывании.

Не следует задерживаться с укрупнением кусков: его нужно производить всегда, когда есть шанс, достаточно точно, проиграть более крупный кусок; однако к мелким кускам нужно постоянно возвращаться для улучшения деталей.

После того как отдельно выучено то или иное особо трудное звено, оно обязательно должно быть впаяно в общую ткань: это значит, что к нему нужно постепенно присоединить сначала очень короткие, а потом более крупные отрезки» слева» и «справа» (главным образом «слева»; без такой «монтировки» (термин И. Гофмана) трудное звено при проигрывании более крупного куска – очень часто не выходит.

Каждому проигрыванию куска обязательно должна предшествовать некоторая мысленная работа, во время которой все очередные задачи намечаются, суммируются в воображении и по возможности словесно формулируются.

Мысленную работу над кусками пьесы полезно производить и без немедленной реализации: это даёт возможность более глубоко продумать свой замысел ( не затрачивая внимание на самоконтроль) и сэкономить время.

Мысленная работа формирует не только художественную сторону, но и намечает технические моменты – аппликатуру, приёмы звукоизвлечения.

Во время работы над пьесой не следует ограничиваться узкими задачами (высотность, элементарная ритмика), но и художественные задачи (певучесть, красочность, осмысленность). На ранних стадиях и окраска и эмоциональный тонус неизбежно носят условный, временный характер.

Не всякий художественный замысел удаётся реализовать сразу; нередко это требует повторных усилий в плане подчинения техники, а от некоторых задач вообще приходиться временно отказаться, откладывая их реализацию на более позднее время.

Особенно осторожно следует подходить к задаче убыстрения темпа. Так же постепенно нужно подходить и к реализации громких звучностей: если они вводятся преждевременно, возникает грубость звучания и дискоординация движений.Тонкости в окраске и в агогике, которые приходят на ум во время работы над произведением полезно применять тут же. Это всегда стимулирует, повышает активность слуха.

Такой поэтапный процесс работы неизбежно приводит к появлению новых исполнительских задач.

а) Первым основным источником появления новых задач является *повторное прочтение нотного текста.* Всегда обнаруживаются ранее незамеченные (или забытые) ремарки, детали артикуляции, аппликатурные указания, а порой и неверно прочитанные ноты и ритмы.

б) Вторым основным источником являются *данные слухового восприятия;* замечаются всевозможные « провалы» и «выкрики», плохо звучащие аккорды, неясные голоса, ритмические шероховатости, логические неувязки и т. д.

в) Третьим основным источником являются данные *мышечно-тактильного восприятия;* задевание соседних клавиш, неприятные контакты конца пальцев с клавишей, ощущение ненужных напряжений, двигательные неудобства.

г) Много задач встаёт и при мысленном проигрывании куска пьесы без предшествующего реального проигрывания. Здесь становится очевидным, что именно из звуковой ткани не усвоено слухом и где именно ещё нет достаточной организованности, определённости движений.

д) *Углубление музыкально-теоретического анализа.* Анализ помогает обнаружить более сложные гармонические и мелодические образования, «скрытые голоса».

е) *Воспоминание о чужом исполнении* (концертанта, педагога, товарища). Всегда полезно сесть играть под свежим впечатлением услышанного хорошего исполнения,- и не только фортепианного. Однако нежелательно слишком часто слушать одну и ту же запись, а также необходимо учитывать наличный объём техники в области беглости и силы и стараться что-то, где-то играть ещё лучше, чем осталось в памяти или звучит в записи: здесь и проявится своя индивидуальность. Важным источником исполнительских задач являются *случайные творческие находки* самого исполнителя: случайно найденный во время игры красивый колорит, случайно выразительно «вылившаяся из-под пальцев» фраза, интересная трактовка.

Такие случайности нужно запоминать, постаравшись разобраться, какими движениями пальцев и корпуса он достигнут, проанализировать: почему вышла красивая фраза.

Творческие находки могут быть не только у крупных мастеров, но и у самых рядовых учеников. Поэтому педагог должен подчёркивать каждую удачную находку ученика на уроке и тем самым превращать её в задачу дальнейшей работы.

При работе над кусками пьесы очень большое значение имеет принцип разнообразия форм и принцип чередования этих форм.

Надо работать в разных темпах. Это активизирует внимание, тренирует ритмическую выдержку. Игра в медленном темпе помогает замечать неточности.

Надо работать над куском в разных силовых уровнях. Достаточно часто играть на уровне пианиссимо и пиано.

Необходимо чередовать работу над целостной тканью с работой над отдельными голосами и партиями. Это облегчает обнаружение аппликатурных и звуковых неточностей, укрепляет ритмику, яснее раскрывает содержание каждого голоса.

Игра с применением правой педали должна чередоваться с беспедальной игрой. Эти укрепляется отчётливость внутреннегослышания и облегчается очистка от педальных засорений.

В младших классах школы очень большое значение имеет чередование игры со счётом вслух и со счётом про себя. Не следует думать, что счёт вслух нужен только при пёстрой ритмике, но это бывает полезно и при игре этюдов, построенных на ровном движении мелких нот.

После того как тот или иной кусок выучен на память, следует чередовать игру на память с игрой по нотам. После того как пьеса достаточно прочно выучена на память, вообще рекомендуется большую часть работы над художественно-технической доделкой кусков производить по нотам.

К нотному тексту, не откладывая обращаться и тогда, когда при игре на память возникают малейшие сомнения.

Если при игре на память, какое-то место забылось, то не только его нужно поучить отдельно, но также подробно проанализировать, осознать движение гармоний, непрочно запомнившиеся интервалы в мелодиях, аппликатуру, движения рук и т. д.

Когда следует начинать заучивание пьесы на память. Это вопрос приходиться решать в разных ситуациях по-разному. Полезно заучивать отдельные куски на память возможно раньше, как только они правильно разобраны и освоены внутренним слухом.

Не следует торопить ученика с заучиванием кусков на память в двух случаях: а) когда ученик не умеет вполне грамотно разбирать текст: в этом случае игра на память закрепляет допущенные при разборе ошибки; б) когда ученик медленно осваивает музыку слухом.

Ошибочно также мнение, что заучивание наизусть должно происходить «само собой». Это неверно, ибо только некоторая часть учеников, достаточно быстро, запоминает пьесу стихийным путём, и такое запоминание очень редко бывает прочным. Некоторые считают, что заучивание на память должно производиться лишь после достижения сравнительно высокой художественно-технической сделанности пьесы. Это неверно. Так как при таком подходе – при заучивании наизусть - приходится возвращаться как бы назад, к примитивной игре и потом восстанавливать всю отделку. Ошибочно также мнение, что ученик должен сначала выучить пьесу на память, потом приниматься за отделку. Необходимо настойчиво указывать ученику, что всякое запоминание, должно сочетаться с усилием, направленным на улучшение качества игры.

Процесс первичного заучивания (небольших кусков) на память лучше всего производить ( на основе советов Т. Лещетицкого, И. Гофмана и других крупных музыкантов) следующим образом:

а) проиграть кусок по нотам в замедленном темпе;

б) проиграть его в уме сначала глядя на клавиши и стараясь ясно представить себе весь ход игры , а затем и не глядя на клавиши;

в) если это сразу не удалось проиграть кусок в уме, глядя в ноты;

г) после того, как удалось без пробелов проиграть кусок ( без нот) в уме, сыграть его несколько раз на инструменте; при этом никак нельзя играть быстрее, чем двигается воображение.

Укрупнение кусков, при заучивании на память, нужно производить сразу же. Лучше всего начинать с какого-то сложного куска и от него идти влево и присоединять постепенно ряд предыдущих кусков. Образовавшиеся таким путём крупные куски нужно затем прочно соединять друг с другом; для этого полезно выучивать переходы между кусками.

**Некоторые особенности более позднего этапа работы по кускам.**

При работе над пьесой по кускам нужно всё время стремиться:

а) укрупнять куски;

б) приближаться к нормальному темпу;

в) всё глубже и тоньше выявлять содержание, улучшать окраску и ритмику, укрупнять технику.

При укрупнении кусков очень часто бывает необходимо на некоторое время снижать темп; наоборот, при убыстрении темпа необходимо предварительно разукрупнить кусок.

Существует промежуточная форма, при которой надо уметь пользоваться и при укрупнении, и при убыстрении: это игра с остановками, которые в дальнейшем вовсе снимаются. В ряде случаев целесообразно делать не остановки, а замедления – на трудных переходах, скачках, пассажах и т. д.

С другой стороны, очень важной задачей при переходе от мелких кусков к крупным является выравнивание темпа. Для выравнивания темпа нужно извлекать короткие отрезки из разных мест и сравнивать их темп между собой.

Необходимо чередовать игру в нормальном темпе с игрой в замедленных темпах; игру крупных кусков с игрой менее крупных и мелких.

Одновременно с укрупнением кусков и приближением к нормальным темпам нужно ставить себе художественные задачи всё более широкого охвата: широкие «дыхания», длинные нагнетания и спады, выделение основных кульминаций. Никак нельзя прекращать и творческую работу в сфере деталей, стараясь находить при этом те детали, которые особенно важны с точки зрения облика крупного куска.

Если творческий импульс временно ослабевает, бывает полезно на некоторое время отходить от намеченного художественного замысла и подчёркивать в игре некоторые её отдельные стороны, например: преувеличенно ярко исполнять мелодию; или , наоборот, выделять тот или иной второстепенный голос.

Технически сложные местам неизбежно приходится уделять особое внимание. Здесь надо применять самые разнообразные формы работы: повторное дробление и воссоединение отрезков; постепенное удлинение отрезка «вправо», «влево», предварительная игра данного куска с некоторым числом заранее намеченных остановок; игра по партиям, игра в разных темпах.

Для преодоления технических трудностей необходимо широко пользоваться методом «вспомогательных упражнений».

Важным является вопрос о количестве и качестве повторений. Чем короче кусок, тем большее число целесообразных повторений возможно.

Целесообразными являются лишь творческие повторения, которые каждый раз вносят какое-то улучшение в игру. Интенсивность музыкального представления при повторениях очень легко ослабевает. Слабеет прежде всего эмоциональное восприятие. Эмоциональное содержание остаётся полноценным до тех пор, пока нам хочется всё глубже и полнее переживать то, о чём говорит музыка. Следовательно, повторять нужно только до тех пор, пока у ученика и преподавателя сохраняется творческая настройка.

На более поздней стадии работы, необходимо постепенно добиваться того, чтобы первое проигрывание очередного куска было эстетически приемлемым. Дальше нужно достигать такого положения, чтобы каждый кусок выходил с первого раза. Поэтому от работы в форме повторных проигрываний нужно переходить к однократному проигрыванию различных кусков («вразброску»). При этом нужно мысленно находить любой кусок, не заглядывая в ноты.

Ученики обычно думают, что требование уметь начинать игру с разных мест (с «опорных пунктов») имеет значение лишь на случай эстрадных «аварий». Однако, если уметь сразу начать то или иное место пьесы – значит есть способность по-настоящему управлять своей игрой, подчинять её своим замыслам.

**Эскизное разучивание. Особенности работы**

Известно, что особо интенсивно развивают учащегося в техническом отношении произведения повышенной трудности-те, что требуют от него мобилизации всех его ресурсов, заставляют действовать на приделе своих возможностей (« на острие», по выражению Г.П. Прокофьева). Поэтому опытные преподаватели обычно включают в программы учащихся одно-два таких произведения . ..Считал необходимым так поступать, к примеру, \_П. А. Пабст (учитель А. Б. Гольденвейзера, К".Н. Игумнова, С. М. Ляпунова, А. Ф. Гедике и др.). «Пабст любил придерживаться метода сверхтрудности,- вспоминала его ученица А. П. Островская,- Так, например, я у него играла « Дон Жуана» Листа, .хотя эта пьеса мне тогда была не по силам. Надо сказать, что я проделала над ней большую работу и хорошо продвинулась. Таким образом, этот метод имел свою пользу.

Однако «сверхтрудные» произведения, при всей их пользе для учащихся, чреваты подчас и малоприятными последствиями. Их публичное исполнение сопряжено с немалым риском. Более чем вероятными становятся разного рода технические срывы, сбои, неполадки. Поэтому есть смысл обратиться в этой ситуации к такой интересной и многообещающей форме работы, как эскизное разучивание музыкального произведения. Оно избавляет от опасений за открытое публичное выступление (такового просто не будет), сохраняя одновременно великолепные возможности для технического роста учащегося.

Что такое эскизное разучивание? Эта форма работы, при которой овладение материалом не доводиться, в конечном счёте, до высоких ступеней завершённости, концертно-исполнительской готовности. Последним, заключительным этапом этой работы становится этап, на котором музыкант охватываетв общем и целом образно- поэтический замысел произведения, получает художественно достоверное, неискаженноё представление о нём и как исполнитель оказывается в состоянии убедительно воплотить этот замысел на инструменте. «...После того, как учащийся извлёк нужные для него умения и знания ...разобрался в тексте, правильно и со смыслом играет нотный материал, рабрта над произведением прекращается»,- писал Л. А. Баренбойм, определяя эскизное разучивание как особую форму учебной деятельности.

Приверженцами эскизного освоения учебного репертуара издавна выступали многие выдающиеся музыканты - исполнители и педагоги. А. Буасье , например, писала под впечатлением встреч с молодым Ф. Листом: « Он не одобряет мелочного доучивания пьес, считая, чтодостаточно уловить общий характер произведения...». Эскизную форму работы любили и известные музыканты, например Г.Н. Беклемищев(ученик В. И. Сафонова) В Киеве. Обилие проходимых произведений в классе К. А. Киппа.заставляло учеников быстро двигаться как в техническом, так и в художественном отношении».

О том же вспоминает и воспитанница Г. Г. Нейгауза Б.Л. Кременштейн: «После нескольких уроков Генрих Густавович давал молодому исполнителю свободу действий ... до «самого последнего этапа не доводил, сознательно не хотел доучивать пьесу вместе с учениками, «до блеска начищая» каждый выразительный штрих, каждый намеченный оттенок».

Работа ученика над произведением никак не должна приводить к тому, что им будет пройдено меньше пьес. Просто нужно, чтобы одна была выучена блестяще и десять - хорошо.

Вполне очевидно чем привлекало выдающихся мастеров музыкальной педагогики так называемое эскизное разучивание и в чём усматривались его особые, специфические преимущества. Сокращая сроки работы над музыкальными произведениями, эскизное разучивание ведёт, по логике вещей, к существенному увеличению количества прорабатываемого материала, к заметному численному приросту того, что познаётся и осваивается музыкантом в ходе его учебной деятельности. В игровую практику вовлекается значительно больший и разнообразный по составу учебно-педагогический репертуар. Именно здесь, в возможности обращаться ко «многому» и «разному», причина внимания к эскизной форме занятий многих крупных педагогов прошлого, убеждённых, что ученик должен стремиться по возможности расширить список освоенных произведений, должен узнать и исполнительски опробовать как можно больше произведений , поскольку его первоочередная задача - обладать широким музыкальным кругозором и хорошо натренированными, «опытными» руками.

«Многое» «разное» в учебной работе даёт тем самым ещё один эффект, прямо и непосредственно связанный с развитием техники учащегося. Последний знакомится с многообразными и зачастую не похожими друг на друга пальцевыми комбинациями, познаёт в личном, «собственноручном» опыте самые различные виды и типы фактуры .Это по сути и означает движение вперёд, так как техника, ибо техника исполнителя, как и его слуховое сознание, развивается в условиях постоянного и быстрого притока нового, раннее неизвестного, неопробованного на практике. Тем-то и хорошо эскизное разучивание, что оно создаёт такие условия. Ограничивая временные лимиты при изучении музыкального материала, оно убыстряет течение учебного процесса ..Учащийся встаёт перед необходимостью усвоения определённой информации в сжатые, уплотнённые сроки. И это ведёт к непрерывному обогащению новыми знаниями, умениями и навыками, к отказу от топтания на месте, от однообразного повторения ранее пройденного и усвоенного.

По ряду признаков эскизное разучивание как форма учебной работы заметно сближаетсяс чтением с листа. В рамках каждого из названных видов деятельности учащийся постигает довольно много различных музыкальных явлений- различных по своему художественно-образному строю, по технике выполнения, причём делает это быстро, оперативно. В обоих случаях музыкально- образовательный процесс пронизан одними и теми же принципами развивающегося обучения.

В то же время между эскизным освоением репертуара и чтением с листа существует разница. В отличие от однократного ознакомления с новой музыкой, чем является чтение, эскизное разучивание произведения открывает возможности для значительно более серьёзной и основательной его проработки- разумеется, при условии, что качество занятий удовлетворяет здесь необходимым требованиям. Как в живописи, так и в музыке эскиз может оказаться более или менее удачным, речь в данном случае - о хороших, умело выполненных, в своём роде совершенных учебно-педагогических эскизах. Учащийся в этом случае не ограничивается единичным , по необходимости беглым ознакомлением с художественным обликом того или иного произведения.

Проигрывая это произведение многократно в течение определённого периода времени , он значительно глубже, чем при чтении с листа, постигает эмоционально- образное содержание этого произведения, его интонационно- выразительную сущность, фактурные особенности. Приходит понимание того, как пианистически « сделано» произведение, каково здесь конкретное инструментальное оформление материала- и, главное, всё это ассимилируется в пальцевом опыте учащегося.

Иначе говоря, даже не доводя своё исполнение до уровня окончательной технической завершённости-уровня концертной готовности, учащийся тем не менее полной мерой вбирает в себя основные творческие идеи автора, проникает в глубины его художественно- поэтического замысла, овладевает технологией исполнения. Тем самым и музыкальное мышление молодого исполнителя, и его «моторика» вовлекаются в весьма сложную по структуре, широко разветвлённую профессиональную деятельность.

Таким образом, занятия, строящиеся по принципу создания исполнительских эскизов, имеют все основания быть причисленными к наиболее результативным способам общемузыкального и двигательно-технического развития учащихся. Наряду с чтением с листа эти занятия способны приносить особенно весомые результаты в тех ситуациях, когда расширение художественного кругозора, пополнение музыкально-слухового опыта, формирование основ профессионально-технического мастерства учащегося выдвигаются в качестве первоочередных и главных педагогических задач.

Итак, эскизная форма работы вправе быть широко представленной в учебно-педагогическом обиходе. Её потенциальные возможности в развивающем обучении принадлежат к особо многообещающим. Между тем в массовой повседневной практике музыкально- инструментального преподавания эскизная форма разучивания произведений используется явно недостаточно.

Почему? В чём причина такого положения вещей? В первой и возможно, главной из этих причин нашла выражение тенденция современной музыкальной педагогики к максимальной «сделанности» каждого номера учебно-исполнительского репертуара. В условиях «обтачивания» ученических программ, многомесячной шлифовки одних и тех же произведений с целью наведения на них лоска и глянца «холеного профессионализма» эскизным формам работы с материалом действительно с трудом находится место.

Недостаточная распространённость эскизного способа обучения музыкальному исполнительству объясняется и тем, что отнюдь не все педагоги-практики осведомлены о его специфических преимуществах, о тех благоприятных перспективах, которые он сулит формирующемуся интеллекту и техническому базису учащегося. Факт, едва ли, не парадоксальный: мало кто из преподающих музыку не наслышан в принципе об исполнительских эскизах и их проверенном свойстве содействовать повышению профессиональной эрудиции, становлению художественного сознания и технического мастерства обучающихся.

Однако практика свидетельствует: мало кто действительно реально, полной мерой отдаёт себе отчёт в целесообразности этой формы педагогической деятельности и , соответственно, использует её в работе с учениками.

Возможно, положение было бы иным, если бы существовала удовлетворительно разработанная и известная широким кругам педагогов методика эскизной работы над музыкальным произведением. Но пока что её нет. Специалистами уже обращалось внимание на то, что важные обязанности педагога, касающиеся эскизного ознакомления с музыкой как части классной работы, мало освещены в методической литературе. Действительно, какой музыкальный материал лучше всего давать ученикам для ознакомления? До какого уровня доводить эту работу? Речь идёт по сутиоб основах методики эскизного освоения музыкального материала. Конкретизируем эти основы.

Прежде всего- о репертуаре для эскизного разучивания. В отношении его может быть выдвинуто одно, по существу решающее требование: быть максимально разнообразным по составу,стилистически богатым и многоплановым. В этом репертуаре может и должен быть представлен значительно более широкий круг композиторских имён и произведений, нежели тот, который используется педагогом при составлении обычных зачётно-экзаменационных программ. Такой репертуар обеспечивает музыкально-педагогическое предназначение эскизного разучивания, ибо только из «постижений» многих художественно-поэтических явлений и складывается сам процесс формирования будущего музыканта.

Важно, чтобы произведения, разучиваемые в эскизной форме, нравились учащемуся, пробуждали у него живой и горячий эмоциональный отклик. Если в обязательных (зачётно - экзаменационных) программах подчас наличествует то, что надо сыграть молодому исполнителю,то здесь вполне возможно обращаться к тому, над чем ему хочется работать . Поэтому, как свидетельствует практический опыт, целесообразно и оправдано идти навстречу пожеланиям учащихся при составлении перечней пьес для ознакомления; репертуарная политика здесь имеет основания быть ,значительно, более смелой и гибкой, нежели, скажем, при других обстоятельствах.

Что касается технической трудности произведения, осваиваемого в эскизной форме, то она может превышать в известных пределах реальные исполнительские возможности учащегося. Поскольку пьесе из разряда внутриклассных рабочих эскизов не суждено фигурировать в дальнейшем на публичных показах и смотрах, вполне возможно пойти здесь на определённый риск. Этот риск тем более оправдан, что именно путь наибольшего сопротивления в исполнительской деятельности и ведёт к интенсификации общемузыкального и двигательно-технического развития учащегося. « Опыт подсказывает нам,- писал А. Корто,- что лучшее средство

стимулировать прогресс учеников состоит в том, чтобы всегда вовремя предусмотреть в плане их работы изучение какого- нибудь произведения, степень трудности которого была бы определённо выше всего того , что они знали до сих пор». И далее: « Не следует, однако, настаивать на безупречном исполнении этих «слишком трудных» произведений, частая смена которых весьма целесообразна». Таким образом, А. Корто имеет в виду именно эскизную форму занятий.

Наряду.с сольным репертуаром, подходящим материалом для эскизной работы в фортепианном классе могут послужить разного рода аранжировки оперных, симфонических, камерно- инструментальных и вокальных произведений, четырёхручных( либо иного вида) ансамбли и т.д. Нельзя не вспомнить в данной связи поучительный ( и притом не единственный) пример, связанный с биографией видного музыканта прошлого столетия К. Клиндфорта, который не получив в детские годы организованногопрофессионально-исполнительского образования, сумел компенсировать этот пробел, разучивая один за другим оперные клавиры.

Выучивать ли произведение наизусть при эскизной форме занятий? По мнению ряда авторитетных педагогов и методистов, в этом нет необходимости. Достаточно уверенного «добротного» с профессиональной точки зрения проигрывания музыки по нотам. Более того, «выучивание наизусть при этой форме работы...было бы излишним», считал М. Э. Фейгин. И аргументировал свою мысль: « Нам важно добиваться того, чтобы ученики умели хорошо играть по нотам...Ведь будущая музыкальная жизнь гораздо чаще потребует отпианиста умения играть по нотам, чемконцертных выступлений. ...Словом, умение играть по нотам- необходимо систематически развивать».

Заметно меняются в условиях эскизного разучивания функции и обязанности педагога, руководящего учебным процессом . Прежде всего уменьшается, и существенно, количество занятий, на которых ученик представляет эскизно разучиваемые произведения. Опыт показывает, что в принципе достаточно нескольких таких встреч. Не в том суть, покажет ли ученик своему педагогу произведение, разучиваемое в эскизной форме, два, три или четыре раза. Точного числа здесь нет и быть не должно Есть другое- принцип, согласно которому педагог- музыкант соприкасается с рабочими эскизами ученика меньше и реже .нежели с произведениями , которые доводятся его питомцем до уровня возможной исполнительской готовности.

Основные проблемы, связанные с интерпретацией музыки и её техническим воплощением на инструменте, решаются при создании эскизов самими занимающимися. Педагог здесь как бы отдаляется, его задача в том, чтобы наметить конечную художественную цель работы, дать ей общее направление, подсказать своему воспитаннику наиболее рациональные приёмы и способы деятельности.

Необходимо отметить, что эти приёмы и способы деятельности претерпевают здесь определённую трансформацию. При эскизном разучивании они довольно специфичны. Если общепринятый , «типовой» стиль работы учащегося сводится, как известно, к многократном проигрываниям заданного материала в медленных темпах, различным упражнениям тренировочного характера, тщательной отработке трудных мест, словом, к скрупулёзной и последовательной «выточке» всех исполнительских деталей, то при эскизной форме работы акцент в занятиях смещается на целостное воплощение звукового образа, на обобщённый исполнительский охват музыкальной формы, на попытки сыграть произведение эмоционально приподнято, в требуемых автором темпах, без страхаошибиться, допустить техническую «опечатку». Г. М. Коган говорил в этой связи о своеобразной « примерке» играющего в художественной интерпретации изучаемой им музыки - «...примерке «жаркой» в быстром темпе , с полным накалом, как если бы дело происходило на концерте».

Тот же способ классной и домашней работы учащегося имел в виду и Г. П. Прокофьев. Когда указывал на необходимость смелых безбоязненных попыток сыграть вещь «как на эстраде» : « Учащийся фактически ведёт свое исполнение на какой-то зыбкой грани , как бы на «острие» между ответственно-сдержанным, « управляемым» исполнением и тем рискованным, смелым исполнением, при котором легко могут возникнуть недочёты и даже срывы. Но именно такое исполнение «на острие»: 1)сильно и неуклонно двигает исполнителя вперёд; 2)поддерживает в нём здоровый эмоциональный подъём ...»

При всём том, что потенциальные ресурсы эскизной формы работы в отношении общемузыкального и двигательно - технического развития учащихся велики и многообразны, выявлены они могут быть только при условии регулярного и систематического обращения к данной деятельности. Лишь в том случае, если учащийся будет каждодневно уделять эскизному разучиванию определённую часть своего времени, может быть достигнут желаемый эффект.

Эскизное освоение учащимися одних произведений должно постоянно и непременно соседствовать в их практике с законченным выучиванием других; обе формы учебной деятельности полностью реализуют свои возможности лишь в тесном гармоничном сочетании друг с другом. Только при этом условии нацеленность учащихся на решение познавательных, общемузыкальных и технических задач не нанесёт урона выработке у него необходимых профессионально - исполнительских качеств , не войдёт в противоречие с требованием уметь аккуратно, точно и тщательно работать на инструменте.

**Культурно-просветительская деятельность.**

Обучение на фортепианном отделении предоставляет каждому учащемуся возможность выступать на сцене. Ученики могут испытать себя и раскрыть новые стороны своего таланта, демонстрируя на публике свои способности и навыки. Культурно – просветительная работа направлена на выявление и раскрытие творческого потенциала личности каждого ребенка, развитие интеллектуальной инициативы детей в ходе реализации программы на развитие творческой деятельности педагога. Для решения этих задач в учебный план отделения ежегодно включаются такие мероприятия, как лекции-концерты, детские праздники, отчетные концерты, а так же участие обучающихся в общешкольных мероприятиях. Все это способствует созданию комфортной обстановки для каждого участника образовательного процесса.

Мероприятия программы дают возможность реализации творческого потенциала детей. Особо значимой представляется деятельность по организации районных мероприятий: выездных концертов в детские сады и школы района в рамках программы «Детской Филармонии». Такая форма работы позволит консолидировать усилия обучающихся всех отделений, позволит полнее раскрыть творческий потенциал, усилить мотивацию обучения. Программа районных мероприятий предполагает совместные выступления обучающихся и преподавателей, выступления обучающихся всех отделений.

**Используемые ресурсы, оборудование**

. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению:

- Реализация программы предмета требует наличия учебного кабинета:

класс для индивидуальных занятий, зал для концертных выступлений

- оборудование учебного кабинета: 1-2 фортепиано

- технические средства: метроном, наличие аудио и видеозаписей, магнитофон

- у педагога в классе должны быть методические пособия и музыкальный словарь

- учащимся должен быть обеспечен доступ к библиотечному фонду, фонотеке и видеотеке

**Краткие методические рекомендации**

Теоретический материал не должен стать самоцелью. Знания, полученные на уроке, должны стать основой для применения их самостоятельно на практике. Репертуар подбирается преподавателем индивидуально и фиксируется в индивидуальном плане ученика. В работе над репертуаром преподаватель добивается различной степени завершенности исполнения: одни произведения звучат на концертах, другие – для показа в классе, третьи – с целью ознакомления.

Необходимым условием для успешного обучения на фортепиано является правильная постановка игрового аппарата.

В программе по классу фортепиано предусматривается исполнение ансамблей и аккомпанемента. Навыки ансамблевого исполнения необходимо прививать ученикам с первых лет обучения, подготавливая их тем самым к работе в качестве концертмейстера, к различным формам ансамблевого музицирования.

Виды учебной деятельности: работа под руководством учителя и самостоятельная работа.

В индивидуальном плане ученика фиксируются все произведения, выученные в классе и дома, исполненные на экзаменах, концертах, технических зачетах. Ставится оценка, подпись педагога и членов комиссии. В конце каждого года пишется краткая характеристика, где отмечается техническое и эмоциональное развитие ученика.

Рекомендуется начиная с 3-го класса включать в работу произведения на 1-2 класса ниже по сложности с целью их самостоятельного выучивания учащимися. Целесообразно выносить эту форму работы на классные собрания и классные концерты.

Психологическое обеспечение программы включает в себя следующие компоненты:

- создание комфортной, доброжелательной обстановки на уроках

- пробуждение творческого воображения и стремление к практическому применению знаний

- индивидуальные занятия по классу фортепиано дают возможность ярче раскрыть способности и возможности ученика

- индивидуальный подбор программы (по техническим и эмоциональным возможностям ученика)

- постоянный контакт с родителями.

**Список методической литературы**

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е .-зд. М., 1978.

2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой: Из опыта работы педагога пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста.- М., 1935.

3. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. –Л., 1974.

4. Баренбойм Л. Путь к музицированию. – М., 1973.

5. Бирман Л. О художественной технике пианиста.-М., 1973.

6. Воспитание пианиста в детской музыкальной школе Б. Нилич. Киев, 1964

7. Коган Г. Вопросы пианизма. Избр. статьи. М., 1968.

8. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано. М., 1965.

9. Кременштейн Б. Педагогика Г.Г. Нейгауза. М., 1984.

10. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М., 1971

11. Ляховицкая С. О педагогическом мастерстве. Л.,1963

12. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1961.

13. О работе над музыкальным произведением: Из беседы проф. Гутмана Т.Д. с педагогами ДМШ. Центральный Метод.кабинет по детскому и художественному образованию.- М., 1970.

14. Савлинский С. Работа пианиста над техникой. Л., 1968

15. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965

16. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М., 1984

17. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М.., 1968

18. Щапов А. Фортепианная педагогика. М.., 1960

19. Юрова Т. Новые фортепианные произведения советских композиторов для детей. Учебно – методическое пособие. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1974

**Примерный репертуарный список**

1 класс.

**Этюды**

Гедике А. Соч.32. 40 мелодических этюдов для начинающих: №№2, 3, 7

Соч.36.60 легких фортепианных пьес для начинающих

Тетр.1: №№13, 14, Гнесина Е.

Маленькие этюды для начинающих: №№1-3, 9-13, 15, 19

Подготовительные упражнения по различным видам фортепианной техники (по выбору)

Фортепианная азбука (по выбору)

Черни К. Избранные фортепианные этюды. Под ред. Г. Гермера,

ч.1: №№1-6

Шитте А.

Соч.108. 25 маленьких этюдов: №№1 - 15

Соч.160. 25 легких этюдов: №№1-20

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей,ч.1. Сост.

С .Ляховицкая и Л. Баренбойм ( по выбору)

Школа игры на фортепиано. Под ред. А. Николаева (по выбору)

Юный пианист .Вып.1. Сост. и ред. Л.Ройзмана и В. Натансона: №№1-12

**Пьесы**

Александров А. Шесть маленьких пьес для фортепиано: Дождик накрапывает, Когда я был маленьким.

Беркович И. 25 легких пьес: Украинская мелодия, Осень в лесу, Вальс, Сказка.

Гедике А. соч.36. 60 легких фортепианных пьес.Тетр.1: Заинька, Колыбельная, Сарабанда, Танец

Гречанинов А.Соч. 98. Детский альбом: Маленькая сказка, Скучный рассказ, В разлуке, Мазурка

Жилинский А. Фортепианные пьесы для детей: Игра в мышки, Вальс, Утро в пионерском лагере

Кабалевский Д. Соч.27. Избранные пьесы для детей: Ночью на реке, Вроде вальса.

Львов-Компанеец Д. Детский альбом: Веселая песенка, Игра, Раздумье, Колыбельная, Бульба

Любарский Н. Сборник легких пьес на тему украинских народных песен:

И шумит, и гудит, Про щегленка, Пастушок, Дедушкин рассказ, Курочка

Майкапар С. Соч.28. Бирюльки: Пастушок, В садике, Сказочка

Соч.33. Миниатюры: Раздумье

Моцарт Л. 12 пьес из нотной тетради Вольфганга Моцарта: Бурлеска, Ария, Менуэт Ре мажор

Слонов Ю. Пьесы для детей: Шутливая песенка, Рассказ, Разговор с куклой, Сказочка, Кукушка, Колыбельная

Хренников Т. Альбом пьес: Поют партизаны, Осенью, Колыбельная.

Библиотека юного пианиста . Вып.1, 2,3 ,4 ,5. Сост. В. Натансон - по выбору

Классики - детям, I-IV кл. ДМШ – по выбору

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей, ч.1, 2. Сост. С. Ляховицкая – по выбору

Советские композиторы – детям. Тетр. 2.Сост.В. Натансон – по выбору

Современная фортепианная музыка для детей. I кл. ДМШ

Сост. ред. Н. Копчевского:

Барток Б. Дорийский лад

Бертрам К. Мечты

Косма Ж. Наигрыш гобоя

Сарауэр А. Утро

Стоянов А. В цирке, Пьеска на черных клавишах

**Полифонические произведения**

Беркович И. 25 легких пьес для фортепиано: Канон

Гедике А. Соч .36. 60 легких фортепианных пьес для начинающих.

Тетр.1:Фугато

Гуммель И. Пьесы: Фа мажор, Домажор, ре минор

Кригер И. Менуэт ля минор

Моцарт Л. Менуэт, Бурре

Полифонические пьесы: I- IV кл .ДМШ (БЮП). Сост. В. Натансон - по выбору

Сборник полифонических пьес. Тетр.1 Сост. С. Ляховицкая: русские народные песни

Советские композиторы - детям.Тетр.1.Сост.В.Натансон:

Тигранян В. Канон

Школа игры на фортепиано. Под.ред. А.Николаева – по выбору

Бах И.С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах: Менуэт ре минор

Глинка М. Полифоническая пьеса ре минор

**Произведения крупной формы**

Рейнеке К. Соч.136. Аллегро модерато

ШтейбельтД.СонатинаДо мажор, ч.1

Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано Вып.1

I-II кл. ДМШ. Сост. и ред .Н.Любомудровой, К.Сорокина, А.Туманян:

Назарова Т. Вариации на тему русской народной песни

«Пойду ль я, выйду ль я»

Рейнеке К.Соч.12.Андантино из сонатины Соль мажор

Соч.127. Сонатина Соль мажор, ч.2

Школа игры на фортепиано. Под.ред. А.Николаева – по выбору

Юный пианист. Вып.1. Сост. и ред. Л. Ройзмана и В. Натансона – по выбору

**Ансамбли**

Брат и сестра. Народные песни и легкие ансамбли. Вып.1. Перелож. и обр. С.Кузнецовой – по выбору

Брат и сестра. Народные песни и танцы. Вып.2. Сост. и ред. В.Натансона

– по выбору

Избранные ансамбли. Вып.1 (БЮП). Сост .В. Натансон – по выбору

Легкие пьесы для фортепиано в 4 руки (БЮП). Сост. В.Натансон – по выбору

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей, ч.1. Сост. С.Ляховицкая и Л. Баренбойм – по выбору

Кабалевский Д. Наш край

Школа игры на фортепиано. Для первого года обучения. Сост. Н.Кувшинников и М.Соколов – по выбору

Юный пианист Вып.1. Сост. и ред. Л. Ройзмана и В. Натансона – по выбору

**2 класс.**

**Этюды**

Беренс Г. Соч.70. 50 маленьких фортепианных пьес без октав:

№№31, 33, 43, 44, 47, 48, 50

Гедике А. Соч.6. 20 маленьких пьес для начинающих: №5

Соч.32. 40 мелодических этюдов для начинающих: №№ 11, 12, 15, 18, 19, 24

Соч.46.50 легких пьес для фортепиано.Тетр.2: №27

Соч.47. 30 легких этюдов: №№2, 7, 15 Соч.59. Этюд №14

Гнесина Е. Этюды на скачки: №№1 - 4

Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники (по выбору)

Лекуппэ Ф. Соч.17. Азбука. 25 легких этюдов: №№3, 6, 7,9, 18, 21, 23

Лемуан А. Соч.17. Этюды: №№1, 2,6, 7, 10, 17, 27

Соч.65. Избранные этюды для начинающих: №№1, 5-7, 9, 27, 29

Черни К. Избранные фортепианные этюды. Под. Ред. Г. Гермера

Ч.1: №№10, 11, 13-18, 20, 21, 23-29, 40

Шитте А. Соч.108. 25 маленьких этюдов: №№16, 21-23

Соч.160. 25 легких этюдов: №№23, 24

**Пьесы**

Экосезы: Ми-бемоль мажор, Соль мажор

Соч.6. Пьесы: №№5, 8, 15, 19

Соч.58.Прелюдия

Пьески-картинки: №10 Сказочка

Гречанинов А. Соч.98.Детский альбом (пьесы по выбору)

Соч.123. Бусинки (по выбору)

Кабалевский Д. Соч.27. Избранные пьесы: Старинный танец, Печальная история

Майкапар С. Соч.28.Бирюльки: Маленький командир, Мотылек, Мимолетное видение

Салютринская Т. Кукушка Слонов Ю.

Пьесы для детей: Скерцино, Светланина полька, Утренняя прогулка

Чайковский П. Соч.39. Детский альбом: Болезнь куклы, Старинная французская песня

Шуман Р. Соч.68. Альбом для юношества: Мелодия, Марш, Первая утрата

Школа игры на фортепиано. Для второго года обучения. Сост.

Н.Кувшинников и М.Соколов – по выбору

Полифонические произведения

Бах И.С. Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах: Менуэт Соль мажор, Менуэт ре минор, Волынка Ре мажор, Полонез соль минор №2

Гендель Г. Две сарабанды: Фа мажор, ре минор

Свиридов Г. Альбом пьес для детей: Колыбельная песенка

Полифонические пьесы. I –V кл. ДМШ (БЮП. Сост. В. Натансон – по выбору

**Произведения крупной формы**

Андрэ А. Сонатина Соль мажор (Сонаты, сонатины, рондо, вариации для фортепиано, ч.1.Сост.С. Ляховицкая

Беркович И. Школа игры на фортепиано: Сонатина Соль мажор

Бетховен Л. Сонатина Соль мажор, ч.1, 2

Соч.36.Сонатина До мажор

Соч.46.Тема с вариациями

Сонатина Фа мажор (Школа игры на фортепиано. Для второго года обучения. Сост. Н. Кувшинников и Н. Соколов)

Жилинский А. Сонатина Соль мажор

Кабалевский Д. Соч.51. Вариации Фа мажор

Клементи М. Соч.36. №1 Сонатина До мажор

Любарский Н. Вариации на тему русской народной песни (соль минор)

Вариации на тему из оперы «Волшебная флейта»

Некрасов Ю.

Маленькая сонатина ми минор (Сборник фортепианных пьес, этюдов, ансамблей, ч.2.Сост. С. Ляховицкая)

Сонатина Ре мажор, ч.1.

Сонатина Соль мажор

Хаслингер Т. Сонатина до мажор, ч.1,2 (Школа игры на фортепиано. Под ред.

А. Николаева)

**Ансамбли**

Беркович И.Соч.30. Фортепианные ансамбли (по выбору)

Чайковский П.50 русских народных (для ф-но в 4 руки - по выбору)

Брат и сестра. Легкие ансамбли. Вып.1. Для фортепиано в 4 руки.

Избранные ансамбли. Вып.1. Сост. В.Натансон – по выбору

Сборник пьес для фортепиано в 4 руки. Сост. Н.Агафонников (по выбору)

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей, ч.2.Сост.

С.Ляховицкая:

Глинка М.Жаворонок

Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано. Вып.1

I-II кл .ДМШ.Сост. и ред .Н. Любомудровой, К.Сорокина, А.Туманян – по выбору

Школа игры на фортепиано. Ред. А.Николаева – по выбору

Юный пианист. Вып.1 Сост. и ред. Л.Ройзмана и В.Натансона – по выбору

**3 класс**

**Этюды**

Беркович И. Маленькие этюды: №№33-40

Гедике А. Соч.32.40 мелодических этюдов для начинающих: №№23,29-32

Соч.47. 30 легких этюдов:№№10,16,18,21,26

Соч.58. 25 легких пьес: №№13,18,20:

Гнесина Е. Маленькие этюды для начинающих. Тетр.4 №№31,33

Лемуан А. Соч.37. 50 характерных прогрессивных этюдов: №№4,5,9

11,12,15,16,20-23,35,39

Лешгорн А. Соч.65. Избранные этюды для начинающих (по выбору)

Избранные фортепианные этюды. Под.ред. Г.Гермера, ч.1:

№№17,18,21-23,25,28,30-32,34-36,38,41-43,45,46

Соч.68. 25 этюдов: №№2,3,6,9

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамбле,ч.3 ред. С. Ляховицкой (по выбору)

Сборник этюдов, БЮП.Сост. В.Натансон (по выбору)

Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано. Вып.2

III-IV кл. ДМШ Сост. и ред. Н .Любомудровой, К.Сорокина,

А.Туманян (по выбору)

Юный пианист. Вып.2. Сост и ред. Л.Ройзмана и В.Натансона (по выбору)

**Пьесы**

Беркович И.12 пьес для фортепиано на тему народной мелодии: Токкатина

Бетховен Л. Пять шотландских народных песен (по выбору)

Гайдн И. Две пьесы: Фа мажор, ми-бемоль мажор

Двенадцать легких пьес: Ми-бемоль мажор

Глинка М. Полька, Чувство, Простодушие

Глиэр Р. Соч.43. Маленький марш

Гнесина Е. Пьесы-картины: №4. С прыгалкой; №9. Проглянуло солнышко; №11.Верхом на палочке

Гречанинов А. Соч.109.День ребенка: Сломанная игрушка

Соч.118.Восточный напев

Соч.123.Бусинки: Грустная песенка

Кабалевский Д. Соч.27. Токкатина Соч.39.Клоуны

Косенко В. Соч.15. 24 детских пьесы: Вальс, Полька, Скерцино, Пионерская песня

Майкапар С. Соч.23. Миниатюры: Тарантелла

Соч.28. Бирюльки: Тревожная минута, Эхо в горах, Весною

Мак-Доуэлл Э. Соч.51. Пьеса Ля мажор

Мелартин Э. Утро

Ребиков В. Соч.2. Восточный танец

Сигмейстер Э. Фортепианные пьесы для детей: Уличные игры, Солнечный день, Мелодии на банджо, Американская народная песня

Франк Ц. Жалоба куклы, Осенняя песенка

Фрид Г. Семь пьес: «С новым годом!», Весенняя песенка

Хачатурян А. Андантино

Чайковский П. Соч.39. Детский альбом: Марш оловянных солдатиков, Новая кукла, Мазурка, Итальянская песенка, Немецкая песенка

Шостакович Д. Танцы кукол: Шарманка, Гавот, Танец

Шуберт Ф. Экоссез Соль мажор, Менуэт

Шуман Р. Соч.68.Альбом для юношества: Сицилийская песенка, Веселый крестьянин

Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано. Вып.1

III-IV кл. ДМШ Сост. и ред .Н. Любомудровой, К.Сорокина, А.Туманян:

Гречанинов А. Соч.119. Счастливая встреча

Караманов А. Лесная картинка

Косенко В. Соч.15. Пастораль

Николаева Т. Музыкальная табакерка

Свиридов Г. Перед сном

**Полифонические произведения**

Александров Ан.Пять легких пьес: Кума

Бах И.С.Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах: Менуэт №3 до минор,

Менуэт №12 Соль мажор, Марш №16, Полонез №19

Маленькие прелюдии и фуги. Терт.1: Прелюдия До мажор,

Прелюдия соль минор

Менуэт соль минор

Бах И.Х.Аллегретто

Бах Ф.Э.Менуэт

Кригер И.Сарабанда

Майкапар С.Соч.28. Бирюльки: Прелюдия и фугетта до-диез минор

Моцарт Л.Сборник фортепианных пьес для начинающих по нотной тетради Леопольда Моцарта: Бурре ре минор

Сарабанда, Жига

Пахельбель И. Гавот с вариациями

Скарлатти Д. Ария

Педагогические пьесы для фортепиано. Под.ред. Н.Кувшинникова

Сб.2:

Бах И.С. Ария соль минор

Кирнбергер И. Менуэт Ми мажор

Полифонические пьесы .I-V кл.ДМШ (БЮП) Сост.В.Натансон – по выбору

Сборник полифонических пьес, ч.1.Сост.С.Ляховицкая:

Арман А. Фугетта До мажор

Корелли А. Сарабанда ми минор

**Произведения крупной формы**

Андрэ А.Соч.34. Сонатина №5 Фа мажор, ч.1.

Беркович И. Сонатина До мажор

Бетховен Л. Сонатина Фа мажр,ч.1; Сонатина для мандолины

Диабелли А.Соч.151.Сонатина №1: Рондо

Кабалевский Д.Соч.27. Сонатина ля минор

Клементи М.Соч.36. Сонатина До мажор, ч.2,3: Сонатина Соль мажор,ч.1,2

КулауФ.Вариации Соль мажор

Соч.55. №1. Сонатина До мажор, ч.1, 2

Любарский Н.Вариации на тему русской народной песни «Коровушка» соль минор

МелартинЭ.Сонатина соль минор

Моцарт В.Сонатина Фа мажор,ч.1,2

ПлейельИ.Сонатина Ре мажор

Раков Н.СонатинаДо мажор

РожавскаяЮ.Сонатина, ч.2

СильванскийН.Легкий концерт Соль мажор

Сорокин К.Тема с вариациями ля минор

ФоглерГ.КонцертДо мажор

ЧимарозаД.Сонатина ре минор

**Ансамбли**

Брат и сестра. Вып.2,3 Сост. В. Натансон – по выбору

Избранные ансамбли. Для фортепиано в 4 руки . Вып.1 – по выбору

Избранные ансамбли для 2-х ф-но в 4 руки. Вып.4. Сост. Г.Баранова,

Т. Взорова:

Аренский А. Гавот, Романс

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей. Вып.4, ч.2

Сост.С.Ляховицкая:

Мусоргский М. Гопак Фортепианные ансамбли для ф-но в 4 руки. Ред.Н.Лукьяновой (по выбору)

Юный пианист. Вып.2. Сост. и ред .Л.Ройзмана и В. Натансона:

Беркович И. Вальс

Блантер М. Футбол (спортивный марш)

Чайковский П. Вальс из оперы «Евгений Онегин»

**4 класс**

**Этюды**

Беренс Г. 32 избранных этюда из соч. 61 и 66; №№1-3,24 Соч.88. Этюды: №№5,7

Бертини А.28 избранных этюдов из соч.29 и 32; №№4,5,9

Лак Т.Соч.75.Этюды для левой руки (по выбору)

Соч.172.Этюды: №№4,5

Лемуан А.Соч.37. Этюды: №№28-30,32,33,33,36,37,41,44,48,50

Лешгорн А.Соч.66. Этюды №№1-4

Майкапар С.Соч.31. Прелюдия-стаккато

Черни К.Избранные фортепианные этюды. Под ред. Г.Гермера,

ч.2: №№6,8,12

Избранные этюды иностранных композиторов, вып.3 (по выбору)

Сборник этюдов и технических пьес из произведений русских и советских композиторов. Тетр.2. III- IV кл. ДМШ (по выбору)

Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано. Вып.2 (по выбору)

Школа фортепианной техники. Вып.1. Сост.Натансон, В.Дельнова (по выбору)

Этюды IV-VII кл. ДМШ (БЮП). Сост. В. Натансон:

Балкашин Ю. Вьюга

Сироткин Е. На велосипеде

Юный пианист вып.2. Сост. и ред. Л. Ройзмана и В.Натансона (по выбору)

**Пьесы**

Амиров Ф.12 миниатюр для фортепиано: Ноктюрн

Гайдн И.Избранные пьесы для фортепиано: Аллегро Фа мажор, Менуэт Фа мажор, Виваче Ре мажор, Маленькая пьеса Си – бемоль мажор, Анданте

ГладковскийА.Детская сюита: Маленькая танцовщица

Глиэр Р.Альбом фортепианных пьес: соч.31: №3. Колыбельная,

№11.Листок из альбома; соч.34: №15. Русская песня; соч.35; №8. Арлекин; соч.43: №3. Мазурка, №4. Утро, №7. Ариетта; соч.47: №1. Эскиз

ГнесинаЕ.Альбом детских пьес: №6 Марш

Гречанинов А.Соч.109. Папа и мама, Нянюшкина сказка

Соч.117. Облака плывут Соч.158. За работой, Русская пляска

Григ Э.Соч.12. Лирические пьесы: Вальс, Песня сторожа, Танец эльфов, Песня родины

ГуммельИ.Скерцо Ля мажор, Анданте, Жига

Даргомыжский А.Вальс («Табакерка»)

ДварионасБ.Маленькая сюита: Вальс ля минор

Кабалевский Д.Соч.14. Из пионерской жизни (по выбору)

Соч.27.Избранные пьесы: Шуточка, Скерцо, Кавалерийская

Косенко В.Соч.15. 24 детских пьесы: Петрушка, Мелодия, Дождик, Мазурка, Сказка, Балетная сцена

Кюи Ц.АллегреттоДо мажор

Майкапар С.Соч.33. Элегия

Моцарт В.Жига, Престо Си-бемоль мажор

Прокофьев С.Соч.65. Детская музыка: Сказочка, Прогулка, Шествие кузнечиков

Раков Н.24 пьесы в разных тональностях: Снежинки, Грустная мелодия.

8 пьес на тему русской народной песни: Вальс ми минор, Полька, Сказка ля минор

Из юных дней: Увлекательная игра, Полька До мажор

Рамо Ж.Менуэт в форме рондо До мажор

Тактакишвили О.Колыбельная, Мелодия

Чайковский П.Соч.39. Детский альбом: Шарманщик поет, Камаринская, Песня жаворонка, Полька, Вальс

ЧемберджиН.Детская сюита из балета «Сон Дремович»: Снегурочка, Полька

Шостакович Д.Танцы кукол: Лирический вальс

Детская тетрадь: Заводная кукла

Шуман Р.Соч.68. Альбом для юношества: Деревенская песня, Народная песенка, Смелый наездник, Песенка жнецов, Маленький романс,

Охотничья песня

Библиотека юного пианиста.Вып.2, 3, 4,5. Сост. В.Натансон – по выбору

Сборник фортепианных пьес и этюдов советских композиторов

Сост. Е. Веврик, С. Вольфензон:

Витлин В.Страшилище

Современная фортепианная музыка для детей.IV кл. ДМШ

Сост. и ред. Н. Копчевского – по выбору

Юный пианист. Вып.3. Сост. и ред. Л. Ройзмана и В. Натансона:

Бойко Р. Весенняя песенка

Глиэр Р.Соч.34, №2. Польский танец

Леденев Р. Осенний день

**Полифонические произведения**

Бах И.С.Маленькие прелюдии и фуги. Тетр.1: №№1, 3, 5-8, 11, 12

Тетр.2: №№1, 2, 3, 6

Гендель Г.12 легких пьес: Сарабанда с вариациями, Куранта

Глинка М.Четыре двухголосные фуги: Фуга ля минор

Мясковский Н.Соч.43. Элегическое настроение, Охотничья перекличка

Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано. Вып.2.

III-IV кл. ДМШ .Сост. и ред. Н. Любомудровой, К.Сорокина, А.Туманян:

Кирнбергер И. Шалун

Люлли Ж. Гавот соль минор

Моцарт В. Жига

**Произведения крупной формы**

Беркович И.Концерт Соль мажор

Бетховен Л.Сонатина Фа мажор, ч.2

Вебер К.СонатинаДо мажор, ч.1

ГуммельИ.СонатинаДомажор, ч.1; Вариации на тирольскую тему

Диабелли А.Соч.151.Сонатина Соль мажор

ДюссекИ.Сонатина Соль мажор

Клементи М.Соч.36. Сонатины: №3 До мажор, №4 Фа мажор,№5 Соль мажор

Кулау Ф.Соч.55,№1. Сонатина До мажор

ЛукомскийЛ.Две сонатины: Сонатина Ре мажор

Медынь Я.СонатинаДо мажор

Моцарт В.Шесть сонатин: №1 До мажор, №4 Си-бемоль мажор

РожавскаяЮ.Сонатина

ЧимарозаД.Сонаты: соль минор, Ми-бемоль мажор

Шуман Р.Соч.118.Детская соната, ч.1

Библиотека юного пианиста. Вып.3, 4. Сост. В. Натансон – по выбору

Избранные произведения композиторов XVII, XVIII, начала XIX веков. Вып.3. Под ред. Н. Кувшинникова:

Бах Ф.Э. Соната Соль мажор

Сонатины (БЮП). Сост. В. Натансон:

ЛицитеП.Сонатина, ч.1

Майкапар С. Соч. 36.Сонатина, ч.1

Щуровский Ю. Украинская сонатина

Юный пианист. Вып.2. Сост. и ред .Л.Ройзмана и В. Натансона:

Бах И.Х. Рондо из концерта Соль мажор (для фортепиано с оркестром)

Ансамбли

Глинка М.Вальс из оперы «Иван Сусанин» (для 2-х фортепиано в 8 рук)

Глиэр Р.Соч.41. Песня

Кюи Ц.Соч.74. Десять пятиклавишных пьес (по выбору)

Островский А.Девчонки и мальчишки (перелож. для фортепиано в 4 руки

С. Стемпневского) Прокофьев С.

Соч.78. «Вставайте, люди русские»

Въезд Александра Невского во Псков из кантаты «Александр Невский»

Брат и сестра. Вып.2, 3. Сост. В. Натансон – по выбору

Избранные ансамбли. Для фортепиано в 4 руки. Вып.2:

Прокофьев С. Балет «Золушка»: Урок танца (гавот),

Отъезд Золушки на бал (вальс)

Римский-Корсаков Н. Шествие царя Берендея из оперы «Снегурочка»

Избранные ансамбли. Для 2-х фортепиано в 4 руки. Вып.4.

Сост. Г. Баранов, Т .Взорова:

Прокофьев С. «Кошка» из симфонической сказки «Петя и Волк»

**Репертуар для музицирования**

Это сборники, в которых представлены произведения, для свободного выбора репертуара. Введение материала для музицирования в программу учеников оправдано не только с любительской, но и с профессиональной точки зрения. Этот вид работы способствует более разностороннему развитию музыкального мышления, эстетического кругозора и совершенствованию пианистических навыков.

Джоплин С. Миссурийскиерэгтаймы для фортепиано

Джоплин С. Рэгтаймы

Дога Е. Избранные пьесы

Любимые русские народные песни для голоса в сопровождении фортепиано. Сост. В. Жаров

«Любимые эстрадные мелодии»: В сборнике этого цикла представлены вокальные и фортепианные произведения в облегчённом переложении для фортепиано: (И. Бриль, М. Фрадкин, А. Островский, О. Фельцман, и др.)

«Музыка отдыха». В многочисленных выпусках этого издания можно найти: Избранные русские народные песни, Украинские народные песни для фортепиано, которые можно включать в индивидуальный план ученика, как полифонические пьесы

Полонский А. «Цветущий май». Сочинения и обработки для фортепиано. Популярные мелодии прошлых лет

«Популярная эстрадная музыка». В выпусках этого издания предлагаются популярные произведения прошлых лет в переложении для фортепиано (Р. Лехтинен, А. Флярковский, Н. Раков, К. Молчанов и др.)

«Приглашение». Популярные эстрадные пьесы. Переложение для фортепиано

Штраус И. « Весенние голоса». Избранные вальсы для фортепиано

Бриль И. Джазовые пьесы для фортепиано. 3-5 классы музыкальной школы. М. «Кифара»

Маркин Ю. «Семь цветов радуги». Сюита вальсов для фортепиано. М. Изд. В. Катанского

«Музыкальный калейдоскоп». Популярные мелодии для фортепиано. Вып. 1,2. М. « Музыка»

«Музыкальная мозаика». Вып. 5. Сост. С Барсукова. Ростов-на-Дону. Изд. «Феникс»

Огиньский М. 16 Полонезов для фортепиано. Изд. С. Козлов

Пилипенко Л. «Джазовые игрушки». М. Изд. В Катанского

Фортепианные ансамбли русских композиторов в 4 руки. М. «Кифара»

Фортепианная музыка в стиле Рэгтайма. М. Сост. О. Королёв.