

Методические указания по самостоятельной работе студентов

для профессионального модуля

ПМ.01 ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

- МДК.01.01.01 Специальный инструмент + УП.03 Чтение с листа и транспозиция
- МДК.01.01.02 Специальный инструмент (совершенствование технической подготовки)
- МДК.01.02.01 + УП.04 Ансамблевое исполнительство. Камерный ансамбль
- МДК.01.02.02 + УП.02 Ансамблевое исполнительство. Фортепианный дуэт
- МДК.01.02.03 Изучение репертуара фортепианного ансамбля
- МДК.01.03 Концертмейстерский класс + УП.01 Концертмейстерская подготовка,
Изучение оперно-симфонических фрагментов, Чтение с листа и транспозиция
- МДК.01.04 История исполнительского искусства, устройство клавишных инструментов
 - МДК.01.05.01 Основы композиции, инструментоведение
 - МДК.01.05.02 Дополнительный инструмент (клавесин)
 - МДК.01.06 Основы импровизации
- МДК.01.07 Изучение родственных инструментов (синтезатор)
- МДК.01.08 Ремонт и настройка клавишных инструментов

образовательной программы СПО (ППССЗ)
по специальности

53.02.03 Инструментальное исполнительство (фортепиано) (углублённой подготовки)

Рассмотрены и одобрены на заседании предметно-цикловой комиссии
«Специального фортепиано»

Протокол № 1 от «01» сентября 2024 г.
Председатель ПЦК Лагутина Н.Ф.

В методических указаниях представлены виды самостоятельной работы студентов по профессиональному модулю ПМ.01 Исполнительская деятельность, задания на самостоятельную проработку тем, а также критерии оценки работ, выполненных студентом, формы и методы контроля самостоятельной работы студентов по профессиональному модулю.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. ОБЩИЕ ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
2. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ
3. РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ
4. ТРЕБОВАНИЯ К ПРЕДСТАВЛЕНИЮ И ОФОРМЛЕНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
5. ОЦЕНКА ВЫПОЛНЕНИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

1. ОБЩИЕ ОРГАНИЗАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

Методические указания к самостоятельной работе студентов по профессиональному модулю ПМ.01 Исполнительская деятельность разработаны в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом среднего профессионального образования (ФГОС СПО) по специальности

53.02.03 Инструментальное исполнительство (фортепиано)

В результате изучения профессионального модуля ПМ.01 Исполнительская деятельность студент должен:

иметь практический опыт:

- чтения с листа музыкальных произведений разных жанров и форм;
- репетиционно-концертной работы в качестве солиста, концертмейстера, в составе камерного ансамбля;
- исполнения партий в различных камерно-инструментальных составах;
- сочинения и импровизации;

уметь:

- читать с листа и транспонировать музыкальные произведения;
- использовать технические навыки и приемы, средства исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста;
- психофизиологически владеть собой в процессе репетиционной и концертной работы;
- использовать слуховой контроль для управления процессом исполнения;
- применять теоретические знания в исполнительской практике;
- применять концертмейстерские навыки в репетиционной и концертной работе;
- пользоваться специальной литературой;
- слышать все партии в ансамблях различных составов;
- согласовывать свои исполнительские намерения и находить совместные художественные решения при работе в ансамбле;

знать:

- сольный репертуар, включающий произведения основных жанров (сонаты, концерты, вариации), виртуозные пьесы, этюды, инструментальные миниатюры;
- ансамблевый репертуар для различных камерных составов;
- художественно-исполнительские возможности инструмента;
- основные этапы истории и развития теории исполнительства на данном инструменте;
- закономерности развития выразительных и технических возможностей инструмента;
- профессиональную терминологию;
- особенности работы в качестве артиста ансамбля и оркестра, специфику репетиционной работы по группам и общих репетиций.

Место профессионального модуля в структуре образовательной программы:

П.00 – Профессиональный учебный цикл

ПМ.00 – Профессиональные модули

2. СОДЕРЖАНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

В процессе изучения профессионального модуля студентам предстоит выполнить следующие виды самостоятельной работы:

Виды самостоятельной работы

Индекс	Наименование	Самостоятельная учебная нагрузка студента	Наименование работы
Всего		588	
МДК 01.01	Специальный инструмент	275	
МДК.01.01.01	Специальный инструмент	235	Практические занятия
МДК 01.01.02	Совершенствование технической подготовки	40	Практические занятия
УП.03	<i>Чтение с листа и транспозиция применение на дисциплине "Специальный инструмент"</i>	45	<i>Практические занятия</i>
МДК.01.02	Ансамблевое исполнительство	90	
01.02.01	Камерный ансамбль	35	Практические занятия
01.02.02	Фортепианный дуэт	18	Практические занятия
01.02.03	Изучение репертуара фортепианного ансамбля	36	Практические занятия
УП.02	<i>Фортепианный дуэт</i>	36	<i>Практические занятия</i>
УП.04	<i>Камерный ансамбль</i>	46	<i>Практические занятия</i>
МДК.01.03	Концертмейстерский класс	54	Практические занятия
УП.01	<i>Концертмейстерская подготовка</i>	54	<i>Практические занятия</i>
	<i>Изучение оперно-симфонических фрагментов</i>	27	<i>Практические занятия</i>
	<i>Чтение с листа и транспозиция применение на дисциплине "Концертмейстерский класс"</i>	45	<i>Практические занятия</i>
МДК.01.04	История исполнительского искусства, устройство клавишных инструментов	44	Работа по конспектам Практические занятия
МДК.01.05	Основы композиции, инструментоведение, дополнительный инструмент	72	
МДК 01.05.01	Основы композиции, инструментоведение	18	Практические занятия
МДК 01.05.02	Дополнительный инструмент (клавесин)	54	Практические занятия
МДК.01.06	Основы импровизации	18	Практические занятия
МДК.01.07	Изучение родственных инструментов (синтезатор)	18	Практические занятия
МДК.01.08	Ремонт и настройка инструментов	18	Практические занятия

Перечень разделов и тем с указанием содержания и объема самостоятельной работы по каждой теме приведен в таблице

Тематический план и содержание самостоятельной работы

Контролируемый раздел (тема) учебной дисциплины	Виды самостоятельной работы
МДК 01.01 Специальный инструмент	
01.01.01 Специальный инструмент	
Тема 1. Работа над полифонией	Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя
Тема 2. Работа над крупной формой	
Тема 3. Работа над произведениями малой формы	
Тема 4. Работа над виртуозными пьесами и этюдами	
01.01.02 Специальный инструмент (совершенствование технической подготовки)	
Тема 1. Техническая подготовка- как составная часть работы в специальном классе.	Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя
Тема 2. Изучение технических формул в диэзных тональностях.	
Тема 3. Изучение технических формул в бемольных тональностях.	
Тема 4. Исполнение этюдов.	
Учебная практика УП.03 Чтение с листа и транспозиция	Чтение в разнообразных метрах в простом ритмическом

применение на дисциплине "Специальный инструмент"	рисунок. Чтение в разнообразных метрах в усложненном ритмическом рисунке. Чтение разнообразной артикуляции. Использование навыков аппликатуры при чтении с лист. Чтение с листа романтических произведений малых форм. Чтение с листа полифонических произведений Расширение кругозора, Накопление репертуара
МДК 01.02 Ансамблевое исполнительство	
01.02.01 Камерный ансамбль	
Тема 1. Работа над изучением скрипичных произведений старинной, классической и романтической музыки русских и зарубежных композиторов.	Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя. Использование Интернет-ресурсов.
Тема 2. Работа над изучением альтовых и виолончельных произведений классической и современной музыки.	
Тема 3. Работа в ансамбле с духовыми оркестровыми инструментами	
Тема 4. Ансамблевая игра в трио, квартете.	
01.02.02 Фортепианный дуэт	
Тема 1. Ансамбль для фортепиано в 4 руки.	Изучение переложений для фортепианного ансамбля оркестровых произведений И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Изучение особенностей репетиционной и концертной работы. Изучение романтической музыки для фортепианного ансамбля. Изучение русской музыки для фортепианного ансамбля. Изучение современного репертуара для фортепианного ансамбля. Изучение произведений отечественных композиторов для фортепианного ансамбля
Тема 2. Ансамбль для 2-х фортепиано.	
Тема 3. Особенности репетиционной и концертной работы	
01.02.03 Изучение репертуара фортепианного ансамбля	
Тема 1. Ансамбль для фортепиано в 4 руки.	Изучение переложений для фортепианного ансамбля оркестровых произведений И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Изучение особенностей репетиционной и концертной работы. Изучение романтической музыки для фортепианного ансамбля Изучение русской музыки для фортепианного ансамбля. Изучение современного репертуара для фортепианного ансамбля. Изучение произведений отечественных композиторов для фортепианного ансамбля
Тема 2. Ансамбль для 2-х фортепиано.	
Тема 3. Особенности репетиционной и концертной работы	
МДК. 01.03 Концертмейстерский класс	
Тема 1. Работа над изучением вокальных произведений старинной, классической и романтической музыки русских и зарубежных композиторов.	Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя. Использование Интернет
Тема 2. Работа над изучением вокальных циклов, арий из опер, оперных ансамблей и сцен.	
Тема 3. Работа над инструментальным аккомпанементом.	
МДК 01.04 История исполнительского искусства, устройство клавишных инструментов	
Тема 1. Введение. Эпоха старинной музыки. Клавесин, клавикорд	Ознакомление с хронологией возникновения и истории развития стилевых направлений, жанров фортепианной музыки, основными этапами истории и развития теории исполнительства на фортепиано, закономерностями развития выразительных и технических возможностей инструмента. Изучение особенностей творчества великих композиторов, чьи произведения составляют «золотой фонд» фортепианной музыки, сольного репертуара для фортепиано, включающего произведения основных жанров (сонаты, концерты, вариации), виртуозные пьесы, этюды, миниатюры. Прочтение творческих очерков о выдающихся пианистах XIX-XXI веков
Тема 2. Национальные школы	
Тема 3. Рококо. Французская, итальянская школы	
Тема 4. Барокко. Иоганн Себастьян Бах	
Тема 5. История формирования клавирного концерта. Сентиментализм. Подготовка музыкального классицизма	
Тема 6. Классицизм	
Тема 7. Иоганн Хризостом Вольфганг Теофил (Амадей) Моцарт	
Тема 8. Развитие фортепианного искусства конца XVIII – начала XIX века.	
Тема 9. Людвиг ван Бетховен	
Тема 10. Романтизм. Фортепианное искусство немецких и австрийских музыкантов. Ф. Шуберт	
Тема 11. Карл Мария Вебер	
Тема 12.Феликс Мендельсон-Бартольди	
Тема 13. Искусство виртуозов в 30-40 годы XIX века	
Тема 14. Роберт Александр Шуман	
Тема 15. Курсовые работы на свободные темы.	
Тема 16. Итоговый тест за I семестр	
Тема 17. Фридерик Францишек Шопен	
Тема 18. Ференц Лист	
Тема 19. Первая половина XIX века, Итог. Вторая половина XIX века. Германия: Иоганнес Брамс. Норвегия: Эдвард Григ. Чехия: Бедржих Сметана, Антонин Дворжак	
Тема 20. Польша. Теодор Лешетицкий, Мориц Мошковский.	

Франция. Шарль Сен-Санс, Сезар Франк	
Тема 21. Русское фортепианное искусство конца XVIII – первой половины XIX века. Михаил Глинка. Фортепианное искусство русских композиторов второй половины XIX века. Милий Балакирев. Формирование русской фортепианной школы. Антон и Николай Рубинштейны.	
Тема 22. Модест Мусоргский, Николай Римский-Корсаков, Пётр Чайковский	
Тема 23. Русское фортепианно-исполнительское и педагогическое искусство конца XIX – начала XX века. Санкт-Петербургская и Московская консерватории	
Тема 24. Выдающиеся зарубежные и русские пианисты конца XIX - начала XX века	
Тема 25. XX век. Модернизм. Клод Дебюсси, Морис Равель	
Тема 26. Испания. Исаак Альбенис, Энрике Гранадо, Мануэль де Фалья	
Тема 27. Россия. Сергей Рахманинов	
Тема 28. Александр Скрябин	
Тема 29. Неоклассицизм, Экспрессионизм, Конструктивизм. Зарубежные композиторы.	
Тема 30. Советские композиторы и пианисты. Сергей Прокофьев, Дмитрий Шостакович	
Тема 31. Советские композиторы	
Тема 32. Советские композиторы	
Тема 33. Музыковед Михаил Казиник. Цикл передач.	
Тема 34. Великий пианист XX века – Владимир Горовиц.	
Тема 35. Курсовые работы на свободные темы.	
МДК. 01.05 Основы композиции, инструментоведение, дополнительный инструмент	
01.05.01 Основы композиции, инструментоведение	
Тема 1. Симфонический оркестр. История возникновения	Ознакомление с примерами из учебных пособий и соответствующими отрывками из партитур Анализ оркестровой ткани из предложенного списка на выбор Чтение с листа несложных фрагментов и переложений в клавирном варианте
Тема 2. Музыкально-выразительные средства. Их роль в формировании образа	
Тема 3. Прошлое оркестра. Ансамбли	
Тема 4. Содержание музыкальных произведений и музыкальная форма	
Тема 5. Основные виды фактуры и симфоническая партитура	
Тема 6. Музыкальный материал. Разновидности. Функции	
Тема 7. Струнный оркестр, смычковая группа	
Тема 8. Музыкальный тематизм. Основные принципы изложения и развития	
Тема 9. Деревянная духовая группа в малом и большом симфоническом оркестрах	
Тема 10. Период	
Тема 11. Медно-духовая группа в симфоническом оркестре	
Тема 12. Простые формы	
Тема 13. Ударные инструменты в оркестре	
Тема 14. Сложные формы	
Тема 15. Клавишные и щипковые инструменты	
Тема 16. Вокальная музыка	
Тема 17. Малый симфонический оркестр в целом	
Тема 18. Программная музыка	
Тема 19. Большой симфонический оркестр	
Тема 20. Роль инструментовки в создании музыкального образа	
Тема 21. Контрольный урок	
01.05.02 Дополнительный инструмент (клавесин)	
Тема 1. Ознакомление с репертуаром композиторов XVI-первой половины XVIII веков	Просмотр видеосюжетов об устройстве клавесина, эстетике Рококо, Барокко, концертных выступлений клавесинистов современности Прочтение книги И. Браудо «Об исполнении клавирных сочинений И.С. Баха в ДМШ», вступительных статей к нотным изданиям пьес композиторов XVI-XVIII веков.
Тема 2. Особенности исполнения произведений композиторов французской школы. Стиль Рококо	
Тема 3. Особенности исполнения пьес с элементами полифонии	
Тема 4. Работа с регистрами. Особенности динамики	
МДК. 01.06	
Основы импровизации	
Тема 1. Введение. Импровизация	Закрепление навыков, полученных на уроках

<p>Тема 2.Изучение основ функциональной системы</p> <p>Тема 3.Изучение доминантового септаккорда и его обращений</p> <p>Тема 4.Трезвучия побочных ступеней</p> <p>Тема 5.Квинтовый круг</p> <p>Тема 6.Мелодия</p> <p>Тема 7.Нонакорды</p> <p>Тема 8.Изучение новых вариантов фактуры сопровождения</p>	<p>Подбор гармонических последовательностей по пройденной теме</p> <p>Подбор мелодий с аккомпанементом согласно предложенному списку. Подготовка импровизаций для промежуточной и итоговой аттестаций</p>
<p>МДК. 01.07 Изучение родственных инструментов (синтезатор)</p>	
<p>Тема 1.Значение электроакустической музыки и новых информационных технологий в современной музыкальной культуре</p> <p>Тема 2.Функциональная характеристика клавишного синтезатора — ознакомление с панелью управления</p> <p>Тема 3.Различные режимы игры на синтезаторе</p> <p>Тема 4.Использование в аранжировке музыкальных произведений наложения голосов и автогармонизации</p> <p>Тема 5.Звукоорежиссерское редактирование электронной композиции</p> <p>Тема 6.Сохранение и вызов данных с помощью функции регистрации памяти. Запись музыки на многодорожечный секвенсер инструмента</p> <p>Тема 7.Основные сведения о MIDI (цифровом интерфейсе музыкальных инструментов)</p> <p>Тема 8.Изучение школ и пособий</p>	<p>Закрепление навыков, полученных на уроках</p> <p>Просмотр передач, иллюстрирующих материал данного курса. Ознакомление с информацией по данному курсу в сети Интернет</p>
<p>МДК. 01.08</p> <p>Ремонт и настройка инструментов</p>	
<p>Тема 1.Общее устройство пианино и роялей</p> <p>Тема 2.Основные виды механики</p> <p>Тема 3.Клавишный механизм</p> <p>Тема 4.Педальный механизм</p> <p>Тема 5.Разборка и сборка фортепиано</p> <p>Тема 6.Неисправности и их устранение</p> <p>Тема 7.Проверка регулировки механизма</p> <p>Тема 8.Теоретические основы настройки</p> <p>Тема 9.Практика настройки</p> <p>Тема 10.Проверка настройки инструмента</p> <p>Тема 11.Постановка струн</p> <p>Тема 12.Приемы укрепления строя</p> <p>Тема 13.Побочные звуки в струнной одежде, резонансной деке и корпусе и их устранение</p> <p>Тема 14.Правила содержания пианино и роялей</p>	<p>Просмотр видеосюжетов о строении фортепиано, особенностях настройки, содержания. Прочтение информативных источников в сети Интернет по данному курсу</p>
<p>Учебная практика</p> <p>УП.01 Концертмейстерская подготовка</p>	<p>Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя. Использование Интернет-ресурсов.</p>
<p>Изучение оперно-симфонических фрагментов</p>	<p>Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя. Использование Интернет-ресурсов.</p>
<p>Чтение с листа и транспозиция применение на дисциплине «Концертмейстерский класс»</p>	<p>Развитие умения аккомпанировать с листа. Развитие Самостоятельная проработка заданий преподавателей, учебной и специальной литературы. Подготовка к практическим занятиям с использованием методических рекомендаций преподавателя. Использование Интернет-ресурсов.</p>
<p>Учебная практика УП.02 Ансамблевое исполнительство. Фортепианный дуэт</p>	<p>Изучение переложений для фортепианного ансамбля оркестровых произведений И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена Изменение особенностей репетиционной и концертной работы Изучение романтической музыки для фортепианного ансамбля Изучение русской музыки для фортепианного ансамбля. Изучение современного репертуара для фортепианного ансамбля Изучение произведений отечественных композиторов для фортепианного ансамбля</p>
<p>Учебная практика УП.03 Чтение с листа и транспозиция применение на дисциплине "Специальный инструмент"</p>	<p>Чтение в разнообразных метрах в простом ритмическом рисунке Чтение в разнообразных метрах в усложненном ритмическом рисунке Чтение разнообразной артикуляции</p>

	<p><i>Использование навыков аппликатуры при чтении с листа</i> <i>Чтение с листа романтических произведений малых форм</i> <i>Чтение с листа полифонических произведений</i> <i>Расширение кругозора, Накопление репертуара. Развитие умения аккомпанировать с листа. Развитие умения играть «вслепую», не глядя на клавиатуру. Развитие умения видеть трёхстрочную партитуру. Выработка навыка «смотреть вперёд». Выработка умения разумно упрощать фортепианную фактуру. Развитие внутреннего слуха, осознание функциональных связей гармонического сопровождения. Выработка умения играть в темпе, соблюдая динамические обозначения и штрихи. Изучение приёмов и способов транспонирования на разные интервалы. Развитие умения транспонировать путем замены знаков. Развитие умения транспонировать путем замены ключей. Развитие умения транспонировать путем интервального перемещения. Развитие активности и самостоятельности.</i></p>
<p><i>Учебная практика УП.04 Ансамблевое исполнительство. Камерный ансамбль</i></p>	<p><i>Прочтение нотного текста с учетом замечаний преподавателя; Работа над формой и содержанием музыкальных произведений; Знание типичных черт музыки различных стилей; Владение различными приемами звукоизвлечения и разнообразными техническими навыками; Работа над фрагментами пьесы с целью технической завершенности и выразительности исполнения; Использование в самостоятельной работе репродуктивных методов; Использование в самостоятельной работе умений сопоставить собственные музыкальные слуховые представления с качеством реального звучания;</i></p>
<p><i>Производственная практика (по профилю специальности)</i> ПП.01 Исполнительская практика</p>	<p>Виды работ <i>Репетиционно-практическая подготовка, выступления на академических концертах, зачетах и экзаменах по междисциплинарным курсам</i> ПМ.01 Исполнительская деятельность в качестве солиста, концертмейстера, артиста камерного ансамбля <i>Репетиционно-практическая подготовка, выступления в качестве солиста, концертмейстера, артиста камерного ансамбля в концертных программах, на творческих конкурсах, фестивалях, мастер-классах, подготовка и выступления с сольными концертами, работа в студии звукозаписи. Посещение концертных мероприятий</i> <i>Выполнение обязанностей музыкального руководителя творческого коллектива</i> <i>Создание концертно-тематических программ.</i></p>

3. РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ИСТОЧНИКИ

МДК.01.01.01 Специальный инструмент

МДК.01.01.02 Специальный инструмент (совершенствование технической подготовки)

Основная

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. – М.: «Музыка», 1993.
2. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М.: «Классика XXI», 2004.
3. Брянская Ф. Формирование и развитие навыка игры с листа. – М.: «Классика XXI», 2008.
4. Вицинский А. Процесс работы пианиста исполнителя над музыкальным произведением. – М.: «Классика XXI», 2003.
5. Мастер-класс: Как исполнять Баха. – М.: «Классика XXI», 2006.
6. Мастер-класс: Как исполнять Бетховена. – М.: «Классика XXI», 2003.
7. Мастер-класс: Как исполнять Гайдна. – М.: «Классика XXI», 2003.
8. Мастер-класс: Как исполнять Моцарта. – М.: «Классика XXI», 2003.
9. Мастер-класс: Как исполнять импрессионистов. – М.: «Классика XXI», 2008.
10. Мастер-класс: Как исполнять Рахманинова. – М.: «Классика XXI», 2007.
11. Мастер-класс: Как исполнять русскую фортепианную музыку. – М.: «Классика XXI», 2009.
12. Мастер-класс: Как исполнять Шопена. – М.: «Классика XXI», 2005.
13. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л.: «Музыка», 1988.
14. Маккинон Л. Игра наизусть. – М.: «Классика XXI», 2009.
15. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. – М.: «Классика XXI», 2003.
16. Носина В. Символика музыки Баха. – Тамбов, 1993.
17. Л.Н.Оборин – педагог. – М.: «Музыка», 1989.
18. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. – СПб.: «Композитор», 1999.
19. Терегулов Е. Забытые правила. – Л.: «Композитор», 1993.
20. Терегулов Е. Как читать фортепианную музыку И.Гайдна. – М., 1996
21. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. В.Носина. О символике «французских сюит» Баха. – М.: «Классика XXI», 2009.

Дополнительная

22. К.Ф.Э.Бах. Опыт истинного искусства клавирной игры. – СПб.: Изд. Дом «EARLYMUSIK», 2005.
23. Берберова Н. Чайковский. – СПб.: «Петро-Риф», 1993.
24. К.Вольф. Уроки Шнабеля. (мастер-класс). – М.: «Классика XXI», 2003.
25. Гнесинский дом. Елена Гнесина «Я привыкла жить долго». – М.: «Композитор», 2008.
26. Гордон Г. Эмиль Гилельс. – М.: «Классика XXI», 2008.
27. Гофман И. Фортепианная игра. – М.: «Классика XXI», 20093.
28. Дроздова М. Уроки Юдиной (мастер-класс). – М.: «Классика XXI», 2006.
29. Лебедь М. Страницы жизни. Воспоминания. Статьи. – СПб.: СПб гос. Консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2007.
30. Мальцев С. Метод Лешетицкого. – СПб.: ВВМ, 2005.
31. Перельман Н. В классе рояля. – СПб., 1994.
32. Слонимский Н. Абсолютный слух. История жизни. – СПб.: «Композитор», 2006.
33. Уроки Зака (мастер-класс). – М.: «Классика XXI», 2006.
34. Уроки Разумовской (мастер-класс). – М.: «Классика XXI», 2007.
35. А.Шмидт-Шкловская. О воспитании пианистических навыков. – Л.: «Музыка», 1983.

Интернет-ресурсы:

36. <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
37. <http://slovari.yandex.ru>
38. <http://www.intoclassics.net>

УП.03 Чтение с листа и транспозиция

Основная

39. Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): Учебное пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студентов музыкальных вузов. – М.: Гос. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. – 91 с.
40. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство»/Министерство культуры РФ: Научно-методический центр по художественному образованию. – М., 2002.
41. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Программа для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности № 2101 «Фортепиано»/Министерство культуры СССР: Всесоюзный методический Кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. – М., 1987.
42. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений.- М.: Изд. центр «Академия», 2002.- 295 с.
43. - методическая:
44. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально – творческая деятельность// Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.
45. Крючков Н.А. Искусство аккомпаниента как предмет обучения.- Л., 1981- 157 с.
46. Поздняков А. Б. Дирижер – аккомпаниатор// Институт им. Гнесиных. – М.,1975
47. Теплов Б.М. Избр. труды. Том 1. – М.: Педагогика, 1985. – 329 с.
48. Теплов Б.М. Избр. труды. Том 2. – М.: Педагогика, 1985. – 359 с.
49. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
50. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 106 с.

Дополнительная

51. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы \ Музыка и время. – М., 2002, № 6. – С. 31-34.
52. Гинзбург Г. Заметки о мастерстве//Путь к совершенству:
53. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – С-Пб.: композитор,2007.
54. Гордон Г. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. – М.:Классика-XXI,2009.
55. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста–концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4. – С. 52-55.
56. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. С. 72-75.
57. Никешичев М. Первый Всероссийский оперный конкурс – фестиваль концертмейстеров «Диалог во имя цельности» // Фортепиано.–2001.-№ 1.-С. 5-6.
58. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора// Путь к совершенству: Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – С-Пб.: Композитор, 2007.
59. Радина И. О работе концертмейстера со студентом – вокалистом // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73-83.
60. Печерская А. Б. Формирование творческой активности студентов в конц. классе // Искусство в школе. – М., 2009. - № 2. – С. 76-78.

Интернет-ресурсы:

61. <http://www.beethovenlives.net/index1001.asp> архив академической музыки
62. <http://cl.mmv.ru/> мир классической музыки
63. <http://classic.chubrik.ru/> аудио– и нотный архив Аркадия Чубрика (Музыкальная классика)
64. <http://classicalmusicarchive.hoha.ru/> архивы классической музыки
65. <http://www.composers21.com/> THE LIVING COMPOSERS PROJECT
66. <http://www.firemusic.narod.ru/> портал классической музыки
67. <http://www.glissando.narod.ru/welcome.html> ресурс профессиональной академической

- музыки 20 века
68. <http://www.gnesin.ru/musiquarium/index.html> виртуальная галерея знаменитых музыкантов (проект С.Лебедева)
 69. <http://library.thinkquest.org/15413/history/music-history.htm?tqskip=1> сайт Music History
 70. <http://www.michelangelo.ru/9/index.html> музыка эпохи Возрождения mp3
 71. <http://-maravillosos.nnm.ru> док Maravillosos (музыка Средневековья в mp3)
 72. <http://notes.tarakanov.net/> нотный архив Бориса Тараканова
 73. <http://www.claudicolombo.net/> аудио-архив - муз. классика в mp3 (англоязычный) полное собрание произведений И.С.Бах mp3
 74. <http://www.proarte.ru/> институт про-арте
 75. <http://roisman.narod.ru/> Классическая музыка разных авторов

МДК.01.02.01 + УП.04 Ансамблевое исполнительство. Камерный ансамбль

Основная

76. Бялый И.Е. Жанровые истоки и пути формирования классического типа фортепианного трио. – Л., 1981.
77. Бялый И.Е. Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра. Музыка. – М., 1989.
78. Бондурянский А.З. Фортепианные трио Брамса: дис. – М., 1989.
79. Бобровский В.П. Камерные инструментальные ансамбли Шостаковича. – М., 1961.
80. Гайдомович Т.А. Русское фортепианное трио. Музыка. – М., 2005
81. Гинзбург Л. Камерная музыка в современной музыкальной практике. – М., 1978.
82. Готлиб А.Д. О преподавании камерного ансамбля. Сов. Музыка, 1958, №3
83. Готлиб А.Д. Искусство ансамбля. Сов. музыка, 1967, №2
84. Готлиб А.Д. Основы техники совместного исполнительства. Музыка. – М., 1971.
85. Коновалова Л.Ф. Методика преподавания камерного ансамбля. Полиграф. – Кемерово, 2004.
86. Кучакевич К.В. Формирование музыканта в классе камерного ансамбля. Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып.3 – М., 1991.
87. Раабен Л.Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Музгиз. – М., 1961.
88. Соловцева Л.А. Камерно-инструментальная музыка А.П. Бородина. Музгиз. – М., 1952.
89. Сорокер Я. Камерно-инструментальные ансамбли С.Прокофьева. – М., 1973.

Дополнительная

90. Гайдомович Т.А. Избранное: встречи, размышления, исследования, из хроники концертной жизни Москвы. Музыка. – М., 2004.
91. Дроздова М.А. Уроки Юдиной. Классика-XXI.– М., 2006.
92. Коган Г.М. У врат мастерства. Классика-XXI.– М., 2004.
93. Раабен Л.Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. СК. – Л., 1986.
94. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. Классика-XXI. – М., 2001

Интернет-ресурсы:

95. <http://www.beethovenlives.net/index1001.asp> архив академической музыки
96. <http://cl.mmv.ru/> мир классической музыки
97. <http://classic.chubrik.ru/> аудио– и нотный архив Аркадия Чубрика (Музыкальная классика)
98. <http://classicalmusicarchive.hoha.ru/> архивы классической музыки
99. <http://www.composers21.com/> THE LIVING COMPOSERS PROJECT
100. <http://www.firemusic.narod.ru/> портал классической музыки
101. <http://www.glissando.narod.ru/welcome.html> ресурс профессиональной академической музыки 20 века
102. <http://www.gnesin.ru/musiquarium/index.html> виртуальная галерея знаменитых музыкантов (проект С.Лебедева)
103. <http://library.thinkquest.org/15413/history/music-history.htm?tqskip=1> сайт Music History
104. <http://www.michelangelo.ru/9/index.html> музыка эпохи Возрождения mp3

105. <http://-maravillosos.nnm.ru> док Maravillosos (музыка Средневековья в mp3)
 106. <http://notes.tarakanov.net/> нотный архив Бориса Тараканова
 107. <http://www.claudicolombo.net/> аудио-архив - муз. классика в mp3 (англоязычный) полное собрание произведений И.С.Бах mp3
 108. <http://www.proarte.ru/> институт про-арте
 109. <http://roisman.narod.ru/> Классическая музыка разных авторов

МДК.01.02.02 + УП.02 Ансамблевое исполнительство. Фортепианный дуэт

МДК.01.02.03 Изучение репертуара фортепианного ансамбля

Основная

110. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. – М.: Классика-XXI, 2003. – 100 с.
 111. методическая,
 112. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М., Л.: Музыка, 1964. – 186 с.
 113. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л.: Советский композитор, 1963. – 200 с.
 114. дополнительная,
 115. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. – М.: Музыка, 1988. – 782 с.
 116. Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки: Сборник статей. – С-Пб.: Издательство «Лань», 2007. – 376 с.
 117. Piano duo VI. Альманах молодых учёных. – Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. – 135 с.
 118. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Гос.муз.издательство, 1963. – 200 с.
 119. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста. – М.: Музыка, 1978. – 206 с.
 120. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 5. – М.: Музыка, 1987.

Нотные сборники

121. Ансамбли для фортепиано в 4 руки. Когда всё получается. Сост. Осипова Л. – С-Пб.: Композитор, 2006.
 122. Брат и сестра. По страницам международных конкурсов фортепианных дуэтов. Сост. Криштоп Л. – С-Пб.: Композитор, 2007.
 123. Брат и сестра. По страницам международных конкурсов фортепианных дуэтов. Сост. Трубина Е. – С-Пб.: Композитор, 2005.
 124. Бетховен Л. Квартеты: части по выбору, фрагменты.
 125. Гайдн Й. Квартеты: части по выбору, фрагменты.
 126. Глинка М. 20 отрывков из оперы «Руслан и Людмила».
 127. Лёгкие пьесы для фортепиано в 4 руки: педагогический репертуар / сост. Э. Загурская. – Л., 1978.
 128. Лёгкие пьесы для фортепиано в 4 руки: педагогический репертуар / сост. Ф. Розенблюм. – Л., 1974.
 129. Советская симфоническая музыка. Избранные произведения в отрывках: переложение для фортепиано в 4 руки. – вып. 1. – М., 1965.

МДК.01.03 Концертмейстерский класс + УП.01 Концертмейстерская подготовка,

Изучение оперно-симфонических фрагментов, Чтение с листа и транспозиция

Основная

130. Алексеев А.Д. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX века): Учебное пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студентов музыкальных вузов. – М.: Гос. муз. - пед. ин-т им. Гнесиных, 1984. – 91 с.
 131. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Примерная программа для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности 0501 «Инструментальное исполнительство»/Министерство культуры РФ: Научно-методический центр по художественному образованию. – М., 2002.
 132. Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика: Программа для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности № 2101 «Фортепиано»/Министерство

культуры СССР: Всесоюзный методический Кабинет по учебным заведениям искусств и культуры. – М., 1987.

133. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Изд. центр «Академия», 2002.- 295 с.

Методическая:

134. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально – творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - № 2. – С. 38-40.
 135. Крючков Н.А. Искусство аккомпаниента как предмет обучения.- Л., 1981- 157 с.
 136. Поздняков А. Б. Дирижер – аккомпаниатор // Институт им. Гнесиных. – М., 1975.
 137. Теплов Б.М. Избр. труды. Том 1. – М.: Педагогика, 1985. – 329 с.
 138. Теплов Б.М. Избр. труды. Том 2. – М.: Педагогика, 1985. – 359 с.
 139. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 320 с.
 140. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 106 с.

Дополнительная:

141. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы \ / Музыка и время. – М., 2002, № 6. – С. 31-34.
 142. Гинзбург Г. Заметки о мастерстве // Путь к совершенству:
 143. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – С-Пб.: композитор, 2007.
 144. Гордон Г. Эмиль Гилельс. За гранью мифа. – М.: Классика-XXI, 2009.
 145. Кубанцева Е. И. Методика работы над фортепианной партией пианиста–концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. - № 4. – С. 52-55.
 146. Кубанцева Е. И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. – 2001. - № 5. С. 72-75.
 147. Никешичев М. Первый Всероссийский оперный конкурс – фестиваль концертмейстеров «Диалог во имя цельности» // Фортепиано.–2001.-№ 1.-С. 5-6.
 148. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора // Путь к совершенству: Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – С-Пб.: Композитор, 2007.
 149. Радина И. О работе концертмейстера со студентом – вокалистом // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 73-83.
 150. Печерская А. Б. Формирование творческой активности студентов в конц. классе // Искусство в школе. – М., 2009. - № 2. – С. 76-78.

Интернет-ресурсы:

151. <http://www.beethovenlives.net/index1001.asp> архив академической музыки
 152. <http://cl.mmv.ru/> мир классической музыки
 153. <http://classic.chubrik.ru/> аудио– и нотный архив Аркадия Чубрика (Музыкальная классика)
 154. <http://classicalmusicarchive.hoha.ru/> архивы классической музыки
 155. <http://www.composers21.com/> THE LIVING COMPOSERS PROJECT
 156. <http://www.firemusic.narod.ru/> портал классической музыки
 157. <http://www.glissando.narod.ru/welcome.html> ресурс профессиональной академической музыки 20 века
 158. <http://www.gnesin.ru/musiquarium/index.html> виртуальная галерея знаменитых музыкантов (проект С.Лебедева)
 159. <http://library.thinkquest.org/15413/history/music-history.htm?tqskip=1> сайт Music History
 160. <http://www.michelangelo.ru/9/index.html> музыка эпохи Возрождения мр3
 161. <http://-maravillosos.nnm.ru> док Maravillosos (музыка Средневековья в мр3)
 162. <http://notes.tarakanov.net/> нотный архив Бориса Тараканова
 163. <http://www.claudicolombo.net/> аудио-архив - муз. классика в мр3 (англоязычный) полное собрание произведений И.С.Бах мр3
 164. <http://www.proarte.ru/> институт про-арте
 165. <http://roisman.narod.ru/> Классическая музыка разных авторов

166. http://yanko.lib.ru/fort-library/music/index.html#_Точ40851713 Нотная библиотека Славы Янко

МДК.01.04 История исполнительского искусства, устройство клавишных инструментов

Основная:

167. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – М.: «Музыка», 1982. – 286 с. 1988. – 415 с.
 168. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. – М.: Изд-во АН СССР, 1969. – 392 с.
 169. Алексеев А.Д. Советская фортепианная музыка. 1917–1945. – М.: «Музыка», 1974. – 248 с.
 170. Алексеев А.Д. Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века. – М.: Изд-во АН СССР, 1961.
 171. Друскин М.С. Клавирная музыка XVI-XVIII веков. – Л.: Музгиз, 1960. – 284 с.
 172. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. XVIII-первая половина XIX века. – Л.: Музгиз, 1961. – 320 с.

Методическая:

173. Альшванг А.А. Произведения К.Дебюсси и М. Равеля. – М.: Музгиз, 1963. – 176 с.
 174. Бадур-Скода Ева и Пауль. Интерпретация Моцарта. – М.: «Музыка», 1972. – 374 с.
 175. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – М.-Л.: «Музыка», 1979. – 72 с.
 176. Гаккель Л.Е. Фортепианное творчество С.С.Прокофьева. – М.: Музгиз, 1960.
 177. Гольденвейзер А.Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. – М.: «Музыка», 1966. – 288 с.
 178. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 2002. – 192 с.
 179. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л.: «Музыка», 1974. – 128 с.
 180. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов 15-18 веков. Общ. ред. Н.А. Копчевского. – М.: «Музыка», 1975-1977, в.1 – 80 с., в.2 – 64 с.
 181. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. // Вопросы музыкальной формы. Вып.1. – М., 1966. – С. 3-61
 182. Кремлёв Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. – М.: «Сов. композитор», 1970. – 336 с.
 183. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Очерк о Куперене, коммент. и общ.ред. Я.И. Мильштейна. – М.: «Музыка», 1973. – 152 с.
 184. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. – М.: Музгиз, 1963.
 185. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. – Л.: «Музыка», 1978. – 56 с.

Дополнительная:

186. Альшванг А. Жизнь и творчество А.Н.Скрябина // А.Н.Скрябин. М., 1973.
 187. Альшванг А.А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – М., «Сов. композитор», 1970. – 560 с.
 188. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. – Л.: Музгиз, 1957-1962. т.2. – 492 с.
 189. Бачинская Н. Роберт Шуман. – М.: Музгиз, 1952.
 190. Бузони Ф. Рабочие правила пианиста. // «Сов. музыка», 1959. №1. – С. 127-128.
 191. Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И.С.Баха. // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л., 1974. – С. 187-214.
 192. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. – М.: АН СССР, 1960. – 380 с.
 193. Вайсборд М. Выдающийся испанский композитор (И. Альбенис). – «Сов. музыка», 1959, №9. – с. 74-80.
 194. Вайсборд М. Энрике Гранадо. – «Сов. музыка», 1964, №2. – с. 118-123.
 195. Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. – М.: «Музыка», 1966. – 320 с.
 196. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. – М.: «Музыка», 1965.
 197. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – М.: «Сов. композитор», 1990. – 416 с.
 198. Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д. В.А.Моцарт. Хроника последних лет жизни и смерть. В. Риттер. Так был ли он убит? – М.: «Музыка», 1991. – 287 с.
 199. Житомирский Д.В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М.: «Музыка», 1964. – 879

200. Загурский Б.И. М.И. Глинка. Л. – М.: Музгиз, 1948.
201. Зилоти А.И. Воспоминания и письма (в т.ч. о Листе). – Л.: Музгиз, 1963. – 468 с.
202. История жизни Й. Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом. – М.: 2000. – 183 с.
203. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М.: «Музыка», 1973. – 472 с.
204. Кенигсберг А. Карл-Мария Вебер. Краткий очерк жизни и творчества. – М.: «Музыка», 1965.
205. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. – М.: «Сов. композитор», 1971. – 192 с.
206. Конен В. Шуберт. – М.: Музгиз, 1959. – 302 с.
207. Кремлёв Ю.К. Сен-Санс. – М.: «Музыка», 1970. – 327 с.
208. Кремлёв Ю. Фортепианная музыка. // Балакирев. Исследования и статьи. – Л., 1961. – С. 205-270.
209. Кремлёв Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. – М.: «Музыка», 1971. – 606 с.
210. Кремлёв Ю. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. – М.: Музгиз, 1958. – 235 с.
211. Ларош Г. Н.Г.Рубинштейн. // Воспоминания о Московской консерватории. – М.: 1966. – С. 11-19.
212. Малиньон Ж. Ж.Ф. Рамо. – Л.: «Музыка», 1983. – 123 с.
213. Мартынов И.И. Дмитрий Шостакович. – М.-Л.: Музгиз, 1946.
214. Мартынов И.И. Клод Дебюсси. – М.: «Музыка», 1964.
215. Мейлих Е. Феликс Мендельсон-Бартольди. Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: «Музыка», 1973. – 104 с.
216. Мильштейн Я. Ф. Лист (Классики мировой муз. культуры). – М.: «Музыка», т. 1. 1971. – 862 с., т. 2. 1971. – 597 с.
217. Рабинович Д. А. Портреты пианистов. – М.: «Сов. композитор», 1970. – 268 с.
218. Рогожина Н. Сезар Франк. – М.: «Сов. композитор», 1969.
219. Роллан Р. Жизнь Бетховена. – М.: «Музыка», 1964. – 95 с.
220. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова. – М.: «Музыка», 1964.
221. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. – М.: Музгиз, 1960. – 467 с.
222. Ступель А. Морис Равель. Очерк жизни и творчества. – Л.: «Музыка», 1975. – 152 с.
223. Туманина Н.В. Чайковский. Великий мастер. 1878-1893. – М.: «Наука», 1968. – 486 с.
224. Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. Сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. – М.: Музгиз, 1960. – 412 с.
225. Швейцер А. И.С.Бах. – М.: «Музыка», 1965. – 728 с.
226. Шлифштейн С. Мусоргский. Художник, время, судьба. – М.: «Музыка», 1975. – 335 с.
227. Шнабель А. Ты никогда не будешь пианистом. – М.: «Классика» - XXI, 1999. – 336 с.
228. Хентова С. Страницы современной шопенианы. // Шопен, каким мы его слышим. – М., 1970. – 312 с.
229. Энтелис Л.А. Силуэты композиторов XX века. – Л.: «Музыка», 1975. – 248 с.

МДК.01.05.01 Основы композиции, инструментоведение

Основная

230. Барсова И. Книга об оркестре. — М.: Музыка, 1978. — 208с., нот.
231. Берлиоз Г. Большой трактат об инструментровке. М.: Музыка, 1972. — 307 с., нот.
232. Глинка М. Заметки об инструментровке. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1954. — 64 с., нот.
233. Дмитриев Г. О драматической выразительности оркестрового письма. — М.: Советский композитор, 1981. — 76с., нот.
234. Зряковский Н. Задачи по Общему курсу инструментоведения. — М.: Музыка, 1966. — 358с., нот.
235. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. — М.: Музыка, 1976. — 480с., нот.
236. Мальтер Л. Инструментоведение в нотных образцах. — М.: Советский композитор, 1981. — 408с., нот.
237. Мальтер Л. Таблицы по инструментоведению. — М.: Советский композитор, 1975.
238. Модр А. Музыкальные инструменты. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 61с., нот.

239. Раков Н. Практический курс инструментовки. — М.: Музыка, 1985. — 150с., нот.
240. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. — 805с., нот.
241. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1959. — 228с.
242. Фортунатов Ю., Барсова И. Практическое руководство по чтению симфонических партитур. Вып. 1. — М.: Музыка, 1966. — 224 с., нот.
243. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. — М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 184 с., нот.
244. Шпитальный П. Чтение симфонических партитур. Хрестоматия. Вып. 1. — М.: Музыка, 1970. — 228с., нот.

Дополнительная

245. Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Сост. и ред. М.Г. Арановский. — М.: Музыка, 1974. — С. 90-128.
246. Бараш Е. Рождение нового звукового мира. - Музыкальная академия. - 2009. - 3. - С. 18.
247. Громадин В. Цифровая музыка цифрового века. - Музыкальная академия. - 2008. - 1. - С. 190.
248. Гусева А. Музыкальноакустические особенности колокольного звука. - Музыкальная академия. - 2008. - 4. - С. 162.
249. Иванченко Г.В. Психология восприятия музыки: подходы, проблемы, перспективы. — М.: Смысл, 2001. — 264 с.
250. Кирнарская Д.В. Музыкальное восприятие. Монография. — М.: Кимос-Ард. — 160 с.
251. Красильников И. Виртуальное электроакустическое пространство в деятельности музыканта. - Музыкальная академия. - 2008. - 3. - С. 188.
252. Мессиаен О. Ритмические персонажи. Анализ «Весны священной» Стравинского. - Музыкальная академия. - 2007. - 3. - С. 178.
253. Ханнанов И. О знаках и значениях. Международный конгресс по музыкальной семиотике в Риме. - Музыкальная академия. - 2007. - 2. - С. 182.
254. Харуто А. Компьютерный анализ звукоряда в музыковедении и музыкальной педагогике. Из музыкальных инноваций. - Музыкальная академия. - 2009. - 4. - С. 77.
255. Харуто А. Компьютерный анализ звукоряда по фонограмме. Из музыкальных инноваций. - Музыкальная академия. - 2010. - 3. - С. 83.

МДК.01.05.02 Дополнительный инструмент (клавесин)

Основная

256. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. — М.: «Музыка», 1988.
257. Друскин М.С. Клавирная музыка XVI-XVIII веков. — Л.: Музгиз, 1960.
258. Малиньон Ж. Ж.Ф. Рамо. — Л.: «Музыка», 1983.
259. Швейцер А. И.С.Бах. — М.: «Музыка», 1965.

Дополнительная:

260. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов 15-18 веков. Общ. ред. Н.А. Копчевского. — М.: «Музыка», 1975-1977.
261. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Очерк о Куперене, коммент. и общ.ред. Я.И. Мильштейна. — М.: «Музыка», 1973.
262. Климовицкий А. Зарождение и развитие сонатной формы в творчестве Д. Скарлатти. // Вопросы музыкальной формы. Вып.1. — М., 1966.
263. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. — М.-Л.: «Музыка», 1965.
264. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. — Л.: «Музыка», 1974.

Нотные сборники:

265. Гайдн Й. Избранные произведения для фортепиано. Вып. 1. — М.: «Музыка», 1979, вып. 2. М.: «Музыка», 1980.

266. Избранные произведения композиторов XVII, XVIII и начала XIX вв. Выпуск третий. Ред. Н.Н. Кувшинников. – М., 1959.
267. Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI-XVIII вв. Выпуски первый, второй. Ред. Н. Копчевского. – М.: «Музыка», 1975.
268. Куперен Ф. Избранные пьесы для фортепиано. Ред. А. Юровского. – М.: «Музыка», 1965.
269. Немецкая клавирная музыка. – М.: «Музыка», 1972.
270. Пёрселл Г. Клавирные пьесы. – М.: «Музыка», 1989.
271. Пьесы в форме старинных танцев. Для фортепиано. – М.: «Музыка», 1986.
272. Пьесы французских композиторов. – М.: «Музыка», 1970.
273. Рамо Ж.-Ф. Полное собрание сочинений для клавесина. – М.: «Музыка», 1972.
274. Сборник старинной португальской музыки. – М., 1959.
275. Скарлатти Д. Сонаты. Тома 1,2,3. Изд.: Edition peters. Leipzig.
276. Старинная клавирная музыка. Из реп. Н. Голубовской. – Л.: «Музыка», 1978.
277. Старинные сонаты итальянских композиторов XVIII в. – М.: «Музыка», 1977.
278. Старые мастера. Пьесы для клавира. Изд.: Edition peters. Leipzig.
279. Старые итальянские мастера. Тома первый, третий. Изд.: Edition peters. Leipzig.
280. Французская клавесинная музыка для фортепиано. Ред. Л. Рощина. – М.: «Музыка», 1974.
281. Французская клавесинная музыка. – М.: «Музыка», 1988.
282. Французская танцевальная музыка XVIII-XIX веков. – М.: «Музыка», 1977.

МДК.01.06 Основы импровизации

Основная

283. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации. – М., СК., 1987
284. Калугина М. Халабужарь П. Воспитание творческих навыков на уроке сольфеджио. – М., СК., 1989
285. Основы импровизации. Программа (проект) для детских музыкальных школ (проект) (эстрадная специализация). – М., 1985
286. Подбор по слуху и основы импровизации. Программа и методические указания для музыкальных училищ и училищ искусств по специальности № 2104 «Народные инструменты». – М., 1989
287. Практический курс основ джазовой импровизации. Программа (проект) для музыкальных училищ по специальности №2135 «Инструменты эстрадного оркестра». – М., 1986
288. Чугунов Ю. Гармония в джазе. – М., СК., 1988
289. Чугунов Ю. Учитесь подбирать на слух // МЭ, 2002, №7
290. Чернова В.И. Учимся импровизировать и подбирать на слух. – Новосибирск, «Окарина», 2009
291. Хромушин О. Учебник джазовой импровизации. – СПб.: «Композитор», 2002
292. Дополнительная литература
293. Ивэнс Л. Ритмы джаза. – Киев: «Музична Украина», 1986
294. Меркс Э. Первые уроки джаза. – СПб.: «Композитор», 1996
295. Шайхутдинова Д.И. Основы импровизации и подбор аккомпанемента. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 2008
296. Нотные сборники
297. Буратино за фортепиано. – СПб.: «Композитор. СП», Вып.3., – 2004
298. Буратино за фортепиано. – СПб.: «Композитор. СП», Вып.4., – 2004
299. Ивэнс Л. Техника игры джазового пианиста. – Киев: «Музична Украина», 1985
300. Мелодии мирового кино. – СПб.: «Композитор», 2000

МДК.01.07 Изучение родственных инструментов (синтезатор)

Основная

301. Красильников И.М. Методика обучения игре на клавишном синтезаторе. // Искусство в школе, 2007, № 3.
302. Красильников И. Особенности электронного музицирования как учебной деятельности в школе. // Искусство в школе, 2003, №2

303. Красильников И. Работа со школьниками на основе программ-автоаранжировщиков для музыкальных синтезаторов. // Музыка в школе, 2003, №2.
304. Красильников И.М. Синтезатор и компьютер в музыкальном образовании. Проблемы педагогики электронного музыкального творчества. // Искусство в школе, 2004.
305. Красильников И.М. Электромusикальные инструменты. // Искусство и образование, 2007.
306. Красильников И.М. Электронные музыкальные инструменты: клавишные синтезаторы, студия компьютерной музыки: Программа для педагогических колледжей. // Искусство в школе, 2002, №4.
307. Красильников И.М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна: Феникс, 2007.
308. Соболева Ю.А. Синтезатор - путь к решению трудностей разучивания полифонии. // Музыка в школе, 2003, №5.
309. Соловьев Л. «Синтезатор в системе дополнительного образования: Опыт обобщения опыта работы в школе. // Искусство в школе, 2003, №3

Дополнительная

310. Живайкин П. В чем причина сложности освоения синтезатора? // Гитарист, 2003, N 147.
311. Кирюхин Дм. Как я делаю MIDI - музыку на компьютере. // Муз. и электроника, 2004, N 1.
312. Пешняк В. Стандартные музыкальные программы: [для работы на компьютере] // Муз. и электроника, 2004, N 1.
313. Пурин В. Как работать с нотным редактором PASSPORT ENCORE? // Муз. и электроника, 2004, N 1.
314. Интернет-ресурсы
315. <http://www.forumklassika.ru/>
316. <http://www.muzcentrum.ru/orfeus/live/>

МДК.01.08 Ремонт и настройка клавишных инструментов

Основная:

- 317.1. Богоино Г. Современная настройка фортепиано // Музыкальное искусство и наука. – (Вып .1.). – М., 1970
- 318.2. Выборгский Н. Ремонт и настройка фортепиано. – М., 1982
- 319.3. Зимин П.Н. Руководство по уходу за фортепиано. - М., 1959
- 320.4. Порвенков В.Г. Акустика и настройка музыкальных инструментов. — М., 1980
- 321.5. Фадеев И.Г., Аллон С.М. Ремонт и настройка пианино и роялей. — М., 1973

4. ТРЕБОВАНИЯ К ПРЕДСТАВЛЕНИЮ И ОФОРМЛЕНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

МДК.01.01.01 Специальный инструмент + УП.03 Чтение с листа и транспозиция

Основной формой учебной и воспитательной работы является урок в классе по специальности. Каждое занятие - это живой процесс. На него накладываются отпечаток и степень продвинутости студента, и мера его одаренности, стадия работы над произведением и сами задачи, которые в тот момент представляются педагогу первостепенными. Однако, определенный круг задач и принципов постоянно должен находиться в поле зрения преподавателя.

Сюда относятся - точное, бережное отношение к авторскому тексту; штриховая культура, тщательная проработка фактуры, внимательное отношение к артикуляции, владение достаточно широкой тембровой палитрой. Необходимо научить студента самому анализировать трудности, встречающиеся в произведениях, и уметь применять разнообразные способы занятий для их преодоления.

Работа над техникой в узком смысле слова, как известно, занимает существенную часть занятий студента.

В отношении "технической оснащенности" студенты даже одного курса училища представляют собой достаточно пеструю картину, что обусловлено и разницей их физиологических данных, и приобретенными некоторыми из них еще в ДМШ недостатками. Задача педагога - исправление этих недостатков, развитие пальцевой беглости, четкости, устранение физических зажатостей. Вместе с тем чисто технические проблемы должны быть сопряжены с задачами художественными, со звуковым результатом.

Необходимо воспитывать у студента внутреннюю собранность при звукоизвлечении, умение слушать звук, осознавать его протяженность, тембровую окраску.

Предпосылка красивого звука - полная свобода и гибкость всей руки, естественность движения, точность прикосновения пальцев к клавишам, устранение излишних мышечных напряжений. Приобретение навыков звукоизвлечения связано с пониманием мелодического и гармонического языка произведения.

Большое внимание следует уделять работе над полифонией, которая выдвигает перед учащимся ряд специфических задач и, прежде всего, самостоятельность голосов при одновременном их ведении. Первостепенное значение в овладении полифоническими произведениями приобретают вопросы артикуляционной техники, динамики.

Педагог должен всесторонне расширять музыкальный кругозор студента, развивать в нем творческую активность и самостоятельность. Для успешного воспитания навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением следует не менее 1-2 раз в год поручать выучить студенту доступное для него, относительно простое произведение, проводя проверку выученного в присутствии других учащихся.

Необходима также целенаправленная работа над развитием у студента навыков чтения нот с листа. Материал, взятый для чтения нот с листа, должен быть доступным и иметь воспитательное и познавательное значение. Задача педагога заключается в том, чтобы научить не только грамотному и осмысленному, но и быстрому чтению текста, основанному на умении схватывать главное в музыкальной ткани.

Нужна также правильная организация самостоятельных занятий ученика. Ему нужно помочь составить расписание, спланировать самостоятельную работу как по специальности, так и по другим дисциплинам.

Важный фактор успешного всестороннего развития музыкально-исполнительских данных студента - тщательное планирование учебной работы и глубоко продуманный выбор репертуара, охватывающий произведения, различные по жанру, стилю, форме. Но обязательно учебный материал должен соответствовать индивидуальным особенностям учащегося, уровню его общего, интеллектуального и пианистического развития и возникающим на каждой следующей ступени - новым педагогическим задачам. Одна из важнейших задач - пробуждать творческую инициативу студента, прививать ему ощущение радости от процесса исполнительства на сцене. В этой связи, помимо необходимых по учебному плану академических концертов, студенту нужна возможность регулярных открытых выступлений в концертах отделения, класса, сольных. Очень полезно участие в тематических и монографических концертах, как правило, приуроченных к юбилеям композиторов и знаменательным датам. Такие выступления способствуют лучшему пониманию стилистических особенностей и своеобразия композиторов, воспитывают у студента исполнительскую волю, сценическую выдержку.

МДК.01.01.02 Специальный инструмент (совершенствование технической подготовки)

Совершенствование исполнительской техники достигается в процессе работы над музыкальными сочинениями различных стилей, гаммами, упражнениями, авторскими циклами упражнений. В отношении "технической оснащенности" студенты даже одного курса училища представляют собой достаточно пеструю картину, что обусловлено и разницей их физиологических данных, и приобретенными некоторыми из них еще в ДМШ недостатками. Задача педагога - исправление этих недостатков, развитие пальцевой беглости, четкости, устранение физических зажатостей. Вместе с тем чисто технические проблемы должны быть сопряжены с задачами художественными, со звуковым результатом.

Существенный раздел процесса обучения студента в курсе «Техническая подготовка» - работа над инструктивными этюдами. В обучении этот аспект должен решаться каждым педагогом индивидуально, исходя из конкретных задач по совершенствованию технических навыков студента. Наиболее важна такая работа на начальных курсах обучения: здесь крайне необходимо учитывать достигнутый уровень и особенности развития технических навыков у студента, определяя этим выбор целесообразного инструктивного материала. Работа над ним должна всегда проводиться в тесной связи с художественными требованиями исполняемого репертуара и по мере необходимости включаться педагогом в дальнейшем. Важная часть технической подготовки - работа над гаммами и упражнениями – имеет свои особенности: систематичность, рассредоточенность по всем четырем семестрам обучения, увеличение доли самостоятельности в работе студента. Важной частью обучения является совершенствование у студента профессионального слуха, выносливости, выдержки, умения рационально организовывать время самостоятельных занятий, для чего рекомендуется часть учебного времени отводить объяснению принципов и технических приёмов. Дисциплина «Совершенствование технической подготовки» должна быть не только «учебной», но может быть тесно связана с исполнительской практикой. Для этого в курсе важно планировать виды заданий, выносимых на сцену: технический академический концерт, технический конкурс для отдельных курсов и т. д.

МДК.01.02.01 + УП.04 Ансамблевое исполнительство. Камерный ансамбль

Класс преподавателя камерного ансамбля формируется из пианистов и струнников – скрипачей, альтистов, виолончелистов (иногда привлекаются студенты – духовики). В работе участвуют иллюстраторы – преподаватели струнного отделения. Основу репертуара составляют сонатные дуэты, трио, фортепианные квартеты и квинтеты. Наиболее распространенные виды ансамбля в колледже – сонаты для скрипки и фортепиано и сонаты для виолончели и фортепиано. Преподаватель должен обладать фантазией, темпераментом, широким культурным кругозором, волей, организаторскими способностями. Он должен быть психологом, знать специфику различных инструментов и уметь показать то, что он предлагает ученику. Если условно выделять два вида помощи педагога – в художественном освоении материала и в овладении техническими приемами, то в большей степени педагог призван выполнять первую из этих задач и в меньшей – вторую, которая, прежде всего, решается в классах по специальности.

По традиции все участники ансамбля играют по нотам. Пианист должен постоянно контролировать партии других участников ансамбля и согласовывать с ними свою игру. Игра по нотам страхует исполнителя от случайностей, которые поправимы при игре *solo*, а в ансамбле могут привести к весьма нежелательным последствиям. Умение свободной игры по нотам требует особых навыков, их выработка и совершенствование основная задача в классе камерного ансамбля.

Большие трудности в ансамбле часто связаны с отсутствием ритмической дисциплины (колебания темпа). Отклонения от темпа обычно бывают:

- при изменении динамики (*f* и *cresc* вызывают ускорение, *p* и *dim* – замедление),
- при смене построений с различным характером музыки (оживленные – быстрее; лирические, напевные – медленнее),
- при смене ритмического рисунка (переход от восьмых к шестнадцатым часто влечет ускорение),
- при неточном выдерживании пауз или звуков большой длительности,
- при исполнении пунктирного ритма,
- при исполнении залигованных нот (вторая часто передерживается).

У пианистов в ансамбле со струнными инструментами задача усложняется тем, что происходит сочетание разнородных инструментов. Это вызывает дополнительные сложности в технической и динамической согласованности, в выработке слитного звучания. Первейшая задача преподавателя – раскрытие некоторых особенностей исполнения фортепианной партии в ансамбле.

1. Пианист должен переосмыслить динамику в сторону смягчения. «*F*» при игре не должно достигать той силы, которая возможна при игре *solo* или с оркестром. Слушать партнера и установить правильный баланс звучания – основной закон ансамблевого исполнительства.
2. Пианист должен пользоваться экономной педалью. «Густая» педаль противопоказана струнным инструментам.
3. Пианист должен знать технологию струнных инструментов, их штриховую специфику
4. Пианист должен приспособиться к совместному исполнению аккордов (струнники их «ломают»). Следует учитывать моменты перехода со струны на струну или смену позиций при скачках.
5. Пианист должен установить общность фразировочных лиг и штрихов.

У струнников пристальное внимание должно быть обращено на выбор аппликатуры, чистоту интонации (особенно в унисонах), на характер вибрации. В больших составах должны быть определены общие приемы пользования смычком.

Ряд подобных моментов возникает и при игре с духовыми инструментами. Очень важно умение точно и вместе начать произведение. Вступление должен показывать один из исполнителей (жест сродни дирижёрскому аутфакту). Показ вступления необходим также после пауз и в особенности после фермат. Необходимо предусматривать время для самостоятельных занятий ансамбля. Камерные ансамбли следует включать в программы открытых концертов колледжа.

МДК.01.02.02 + УП.02 Ансамблевое исполнительство. Фортепианный дуэт

Важнейшими условиями ансамблевой игры являются единство исполнительского замысла, последовательность проведения общего плана исполнения и полная взаимная согласованность в деталях. Для разрешения этих задач необходимо воспитывать у студентов чувство устойчивого ритма, единство темпа, художественную выразительную фразировку и разнообразную динамику. При подборе партнёров необходимо учитывать характер каждого, его творческую индивидуальность, музыкально-психологическую совместимость. Успешное решение комплекса учебно-воспитательных задач в значительной степени зависит от уровня методических знаний, практического опыта преподавателя и подбора соответствующего репертуара.

Игра в ансамбле организует ритмику, активизирует слуховое мышление, расширяет музыкальные представления учащихся. При выборе партнёра для фортепианного дуэта, прежде всего, учитывается их общий пианистический уровень, а также индивидуальные качества. Фортепианные дуэты, как правило, подбираются на весь учебный срок.

В программу ансамбля входят как оригинальные дуэтные сочинения, так и переложения камерной, оркестровой и вокальной музыки. В работе над переложениями основой является прослушивание музыки в оригинальном исполнении. Подбор репертуара осуществляется на основе программы по классу фортепианного дуэта. Репертуар должен, по возможности, охватывать все стили и жанры музыкальной литературы. Необходимо систематически воспитывать у учащихся чувство устойчивого ритма, единство темпа, естественной выразительной фразировки, соответствующей данному конкретному стилю, разнообразие динамических градаций, вырабатывать единый характер звукоизвлечения и педализации. При изучении переложений симфонических сочинений нужно обращать особое внимание на специфику передачи тембровой окраски различных групп оркестра, знакомить с принятыми обозначениями инструментов симфонического оркестра, способами исполнения насыщенной оркестровой фактуры на фортепиано, подчиняя педализацию главной задаче воспроизведения оркестрового звучания. Также следует уделять внимание ведению мелодической линии, полноценному легато, характерной фразировке при исполнении переложений вокальной музыки.

Формирование профессиональных навыков ансамблевого исполнительства предполагает усвоение на практике учащимися таких понятий, как аутфакт и внутридолевая пульсация. Владение первым необходимо для точного и уверенного совместного начала игры, а вторым – для синхронности исполнения музыки в медленных темпах, органичного ощущения длинных пауз. В классе фортепианного ансамбля педагог помогает учащимся в решении пианистических проблем, участвуя в выборе логичной аппликатуры, преодолении технических сложностей,

устранении излишних мышечных напряжений, разъясняя ритмические сложности, подсказывая методы работы над полиритмией.

Четырёхручный дуэт – единственный вид ансамбля, в котором два человека музицируют за одним инструментом. Особенности игры в четыре руки лучше выявляются при сравнении её с игрой пианистов на двух роялях. Различие между этими видами ансамбля велики и касаются их принципиальных стилевых основ. Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и пр., в то время, как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию. Ответственность за педализацию при игре в четыре руки на одном инструменте лежит на исполнителе басовой партии. Четырёхручные ансамбли могут исполняться и на двух фортепиано. При большей свободе исполнения достигается и более качественная педализация самостоятельно педализирующих партнёров.

Ансамбль для двух фортепиано не просто более сложный концертный вид фортепианного дуэта. В этом виде оба участника наиболее полно реализуют регистровые, фактурные, тембровые возможности рояля. При обучении учащихся необходимо обращаться к обоим разновидностям дуэта, как четырёхручным, так и для двух роялей. Важным разделом работы в классе фортепианного ансамбля является развитие у учащихся навыка чтения нот с листа, необходимого для дальнейшей практической работы. Этот род занятий способствует развитию внутреннего слуха. При исполнении неизвестного сочинения нужно определить тональность, метр, жанр, смену темпов, тональные отклонения, изменения фактуры, терминологию. Надо стремиться избегать остановок для исправления возникающих ошибок, формирования звучности, а также выполнять хотя бы элементарную фразировку, основные динамические оттенки и штрихи. По окончании полезно проанализировать допущенные ошибки и повторить исполнение. За год дуэт должен освоить до 10 произведений, в том числе – два произведения крупной формы. В число произведений малой формы могут входить части сюит. Полностью сюиту, как крупную форму исполнять не целесообразно, т.к. при этом ограничивается диапазон охвата индивидуальных авторских стилей. Дуэты участвуют в концертной жизни колледжа, тематических и открытых вечерах музыки. Приобретённые навыки ансамблевой игры и чтения с листа студент совершенствует в дальнейшем в концертмейстерском и камерном классах.

МДК.01.02.03 Изучение репертуара фортепианного ансамбля

Предмет «Изучение репертуара фортепианного ансамбля» способствует формированию профессиональных навыков ансамблевого исполнительства.

Чтение с листа в ансамбле при изучении ансамблевого репертуара расширяет творческие возможности студента. Учащийся должен уметь хорошо читать с листа первую и вторую партии в фортепианном ансамбле. Чтение с листа второй партии, музыка которой чаще всего является метрической основой произведения, воспитывает метроритмическое чувство студента. При выборе произведений для чтения с листа необходимо учитывать интересы и запросы учащегося. Материал должен быть доступным, увлекательным и доставлять учащемуся удовлетворение. Перед исполнением неизвестного произведения учащийся должен обязательно прочитать нотный материал, определить тональность, метр, ритм, смену темпов, тональные изменения, изменения фактуры и музыкальные обозначения.

Если произведение написано в достаточно быстро темпе, невыполнимом при первом ознакомлении, то темп следует снизить. Так, например, произведение, написанное в темпе аллегро, следует исполнять аллегретто или даже андантино. Примеры для чтения с листа

рекомендуется брать несложные, но разнообразной фактуры и жанра. Желательно выбирать сочинения, написанное в умеренном темпе. Исполнение должно быть в среднем темпе, без форсирования звучности и без остановок для исправления возникающих ошибок. Необходимо стремиться хотя бы к элементарной фразировке произведения, должны соблюдаться основные динамические оттенки, а также лигатура.

Изучение музыкальных произведений из курса музыкальной литературы желательно связывать с изучаемой параллельно программой этого предмета.

На уроках по изучению репертуара фортепианного ансамбля закрепляется такое понятие как ауттакт и внутри доленая пульсация. Владение этими ансамблевыми средствами очень важны для концертмейстерской и для других видов ансамблевой исполнительской деятельности и шлифуется в течение всех семестров обучения в среднем специальном учреждении.

Особое внимание в ансамблевом исполнительстве уделяется педализации как в ансамблях в четыре руки, так и ансамблях для двух фортепиано. Помимо этого навыка очень важен навык переворота страниц нотного текста, так как игра наизусть при изучении репертуара фортепианного ансамбля не предусмотрена. Владение навыком переворота страниц требует хорошего визуального чтения нот и элементарной сноровки.

Успешное освоение расширенного комплекса учебно-воспитательных задач данного предмета в большой степени зависит от уровня методических знаний и практического опыта преподавателя, подбора соответствующего репертуара.

МДК.01.03 Концертмейстерский класс

Основной формой учебной работы в «Концертмейстерском классе» является индивидуальный урок. Специфика обучения определяется, прежде всего, уровнем предшествующей подготовки, а также творческими способностями и личностными качествами учащихся. Отсюда, одно и то же произведение может исполняться учащимися и III и IV курсов в соответствии с его способностями. В данной программе представлен широкий репертуарный список, в котором вокальный репертуар дифференцирован по трудности, а инструментальный репертуар – и по инструментам.

С первых уроков преподаватель объясняет цели занятий. Необходимо объяснить учащемуся отличие предмета концертмейстерского класса от уроков в классе специальности. Полагать, что пианисту достаточно владеть фортепианной техникой на уровне училища и прилично читать с листа, чтобы уже иметь все необходимое для концертмейстерской деятельности, - не более чем заблуждение. Можно прекрасно справляться с фортепианным произведением наивысшей виртуозности и быть беспомощным концертмейстером. Работа над вокальным произведением имеет свои особенности, т. к. его содержание раскрывается не только через музыку, но и через литературный текст партии солиста. Внимание к слову необходимо концертмейстеру не только для того, чтобы осмыслить произведение, но и для действенной помощи солисту: следить за дыханием певца, поддержать его в важных с точки зрения декламации моментах. На уроке необходимо литературный текст осмысленно и по возможности выразительно прочитать вслух, чтобы выявить смысловые кульминации, особенности фонетики, ритм стиха.

Следующий этап в работе над вокальным произведением – знакомство с вокальной партией. Её следует исполнить на фортепиано с одновременным чтением литературного текста, проинтонировать мелодию голосом. Необходимо определить характер вокальной мелодии, звуковой, динамический диапазоны, кульминации, дыхания, цезуры. Если можно, определить форму вокального произведения.

Только после ознакомления с литературным текстом и вокальной мелодией можно приступить к изучению аккомпанемента.

Партия фортепиано в камерно – вокальной музыке прошла исторический путь от простейшей гармонической и ритмической поддержки солиста к развитому аккомпанементу, в котором домысливается текст, вскрываются заключенные в нем оттенки смысла и дополняются тончайшими нюансами эмоции лирических героев. Фактура большинства фортепианных партий романсов представляет собой разнообразные виды гармонической и метроритмической структуры. Простейший аккомпанемент обычно излагается аккордами или мелодическими фигурациями. В более сложных образцах фактурного изложения происходит процесс расчленения по горизонтали: активизируется мелодическая фигурация, вводятся подголоски, имитации, контрапункт, вплоть до ясно выраженного противосложения основной мелодической линии. Тот или иной фактурный принцип в аккомпанементе выдерживается на значительном протяжении. Основной музыкальный образ раскрывается обычно в сольной партии, и изменения материала в сопровождении вызваны происходящим в партии соло. Обогащение гармонического языка, обострение интонационно-выразительных связей, усложнение метроритма обуславливают разнообразие и сложность фактуры аккомпанемента. Существуют произведения, где фортепиано – равный партнер вокалу, партия сопровождения представляет собой законченную пьесу со сквозным внутренним развитием. Этим и объясняются требования технической оснащенности современных пианистов – концертмейстеров.

Необходимое условие для ансамблевой игры – ритмическая ясность исполнения. Чем сложнее и разнообразнее метроритмические построения, тем строже и точнее должна их передача. И наоборот, чем проще и схематичнее ритмический рисунок, тем более гибко и свободно он может быть интерпретирован. Задача концертмейстера в подобных произведениях – найти удобную для солиста ритмическую пульсацию, которая обеспечит создание музыкального образа. Следует предостерегать концертмейстера от излишне «метричного» исполнения. Солист обычно вносит свою ритмическую логику; в исполнении повторяющихся ритмических фигур, в равномерном движении или в различных изменениях темпа солист проявляет свои качества активного интерпретатора произведения, и задача концертмейстера – подчиниться его исполнительской воле, услышать и поддержать солиста. К характерным случаям ритмической свободы певца можно отнести небольшие расширения и ускорения в тесситурно трудных местах, на крайне высоких или низких нотах. Пианист может помочь солисту в таких местах гибким исполнением своей партии. Чувство ритма с особой яркостью проявляется на стыках эпизодов, там, где есть смена пульсации. Ритмические проблемы могут возникнуть в полиритмических сочетаниях в партиях солиста и фортепиано (наиболее характерным видом полиритмии является дуольное движение мелодической линии на фоне триольного сопровождения).

Над аккомпанементом учащийся работает так же, как и при изучении сольной программы по специальности, но с учетом вокальной партии. Ярко творческое участие концертмейстера проявляется в самостоятельных разделах – во вступлениях, проигрышах, постлюдиях. Интерпретация вступлений играет важную роль в архитектонике произведения. Его смысловая функция достаточно очевидна: это часто прелюдирование фактуры, вводящее в настроение, ритм и темп повествования. Иногда вступления имеют более законченную форму и характер, более самостоятельны по материалу. Часто в нем проводится основная тема, которая предвосхищает вокальную фразу. Или вступление является экспозицией изобразительного фона, сопровождающего дальнейшее изложение.

Роль интерлюдий достаточно разнообразна. Они весьма различны по размеру – от заполнения цезуры до более развитых построений. Различны они и по смысловой значимости –

связывающие, разделяющие, создающие новое психологическое состояние или придающие новый импульс развитию произведения.

Заключение является итогом, выводом из повествования, часто раскрывающим идею автора, его отношение к теме произведения. В зависимости от содержания и общего тона произведения постлюдии тяготеют либо к нарастанию эмоционального подъема, либо, наоборот, к успокоению и депрессии.

Особое внимание в учебном процессе следует уделять работе над оперными ариями. Аккомпанемент к ариям требует от пианиста «оркестровой» игры. Здесь нужна иная манера фортепианного исполнительства: строгий ритм, дирижерская воля, инициатива, тембровый слух, умение достигать оркестровой красочности на рояле, особое «инструментальное» воспроизведение аккордов, изобретательность, помогающая преодолевать специфические неудобства клавиров.

Педагог должен развивать у учащегося творческую активность и самостоятельность в работе над произведением, умение самостоятельно разбираться в музыкальном и литературном содержании, способность слышать интонационные, ритмические и колористические особенности, гармонические последовательности, находить верные звуковые соотношения элементов фортепианной фактуры, при этом всегда отталкиваясь от авторского текста. И одной из важных задач педагога является воспитание в молодом музыканте не формального исполнителя композиторской воли, а вдумчивого интерпретатора.

На уроках концертмейстерского класса преподаватель должен дать учащемуся элементарные навыки самостоятельной работы с певцом над произведением. Важно заинтересовать певца музыкой, возможностями ее вокального воплощения; необходимо дать певцу представление о произведении. Особенность вокальной литературы – наличие литературного текста. В работе над ним, прежде всего, надо почувствовать его основное настроение. Изучая новые произведения, концертмейстер наравне с певцом должен проникать в драматургию поэтического текста, находить его певческое выражение.

В процессе разучивания концертмейстер должен следить за точностью воспроизведения звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, чистотой интонации, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразным дыханием.

Работа с певцом над изучением оперной арии отличается от прохождения романсовой литературы рядом дополнительных требований к концертмейстеру. Здесь требуется до изучения арии ознакомиться с произведением в целом, с содержанием оперы, характеристикой персонажей. Концертмейстеру нужно учитывать особое звучание оркестра, устойчивость темпов в опере, ритмическую свободу при исполнении речитатива.

Концертмейстеру необходимо дать понять певцу, чтобы он привыкал слушать не только себя, но и фортепианную партию, это – не фон, а очень важная часть исполняемой музыки. Необходимо обращать внимание певца на паузы, гармонические модуляции, отдельные аккорды, интервалы, альтерацию, ибо они не случайны, каждый из них имеет свое музыкальное назначение.

Чтобы иметь возможность грамотно работать с певцом, необходимо знать диапазоны голосов, характерные для них тесситуры, особенности певческого дыхания, артикуляции.

Во время концертного выступления перед концертмейстером возникает много новых задач. От волнения солист может не вовремя вступить, забыть слова, взять не тот темп, потерять тональность. Поэтому именно на эстраде концертмейстер должен быть чуток, должен уметь быстро подсказать слова, компенсировать, где это необходимо, темп, а часто и настроение, характер. В случае необходимости концертмейстер может подыграть мелодию.

При исполнении аккомпанемента в инструментальных произведениях концертмейстеру требуется найти правильное динамическое соотношение звучания фортепиано и солирующего инструмента, сохраняя полный баланс и в то же время выразительность аккомпанемента. Концертмейстер должен знать особенности игры на различных инструментах.

При аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту и виолончели. Скрипка имеет яркий, сочный тембр; тембр альты уступает скрипичному в блеске, яркости; виолончель обладает густым, глубоким, грудным тембром. Особую сложность представляет аккомпанемент контрабасу. Звучание контрабаса в низком регистре находится на пределе возможности слуховой дифференциации и поэтому требует от пианиста осторожного звучания басов. При аккомпанементе духовым инструментам следует учитывать возможности аппарата солиста, принимая во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Сила, яркость фортепианного звучания при аккомпанементе трубе, тромбону, флейте, кларнету может быть больше, чем при аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе.

Если концертмейстер аккомпанирует струнным народным инструментам (домра, балалайка) – ему, как правило, требуется использование тихой, прозрачной звучности. Партия фортепиано предполагает овладение характерными средствами артикуляции, педализации для имитации звучания русских народных инструментов. Так как подвижность струнных, деревянных духовых и народных инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса, в инструментальном аккомпанементе особенно важна слуховая ориентация пианиста.

При исполнении инструментальных концертов необходимо максимально приблизить фортепианное звучание к оркестровому, находя тембровую окраску, соответствующую звучанию различных инструментов.

УП.01 Концертмейстерская подготовка

Содержанием изучаемой дисциплины «Концертмейстерская подготовка» является в первую очередь овладение ансамблевой игрой. Наиболее часто встречающимися формами ансамблевых занятий являются: привлечение студента в качестве концертмейстера в инструментальные и вокальные классы колледжа, участие в открытых концертах, как в рамках колледжа, так и за его стенами, привлечение студента на экзаменах, академических концертах и контрольных уроках в качестве концертмейстера в секторе практики колледжа.

Для студентов ансамблевое общение (аккомпанирование является одним из его видов) особенно важно и плодотворно. На «Концертмейстерской подготовке» студент учится слышать не только собственное исполнение, но и звучание партии солиста и, в то же время, общую звуковую картину, что вырабатывает у учащегося конкретность музыкальных представлений, точное ощущение темпа, интерпретации, выразительное интонирование и т.д. Наряду с концертмейстерскими качествами у студента воспитывается чувство педагогической ответственности, самостоятельности, уверенности. Играя с иллюстраторами - инструменталистами или вокалистами, студент слышит уверенную, ритмически определенную игру надежного партнера по сцене. Будучи участником студенческого ансамбля, делая первые самостоятельные шаги в освоении программы, он подчас встречается с робкой, интонационно неустойчивой, ритмически неорганизованной игрой еще недостаточно опытного солиста.

Таким образом, «Концертмейстерская подготовка» психологически подготавливает студента к деятельности в условиях, в которые ставит концертмейстера будущая профессиональная жизнь.

Кроме того, училища и колледжи искусств зачастую испытывают дефицит штатных певцов-иллюстраторов, репертуар которых к тому же часто ограничен. В этом случае учащийся лишается полноценной ансамблевой работы при подготовке к публичным выступлениям. Занятия по ознакомлению с репертуаром педагогу приходится проводить, исполняя вокальную партию на фортепиано, что не может заменить работы с певцом. Поэтому наиболее успевающие студенты проходят концертмейстерскую подготовку в струнном ансамбле училища, со студентами - вокалистами, а также с инструменталистами (струнного, духового и народного отделов колледжа) и с различными составами студентов дирижерско-хорового отделения, где наряду со штатными концертмейстерами разучивают некоторые произведения и после определенного репетиционного периода выступают с ними на концертах.

Таким образом, предмет «Концертмейстерская подготовка», т.е. непосредственная работа студентов с равными по возможностям и опыту партнерами, восполняет эти недостатки, расширяя музыкальные представления, общий кругозор обучающихся.

Важно и необходимо студенту иметь общие теоретические знания особенностей вокального исполнительства, понятий тесситуры, дыхания, цезур, характера использования голоса в кантилене, речитативах, декламациях.

С проблемой исполнения оперных клавиров концертмейстер сталкивается в классах вокального ансамбля, в инструментальных классах перед ним встает необходимость понимания различных штрихов.

Приступая к работе над оперной сценой (ансамблем), студент должен в первую очередь ознакомиться с содержанием этой оперы, историей и временем ее создания, попытаться соотнести ее с другими произведениями, созданными автором в тот же период. Затем надо определить место данной сцены и ансамбля в драматургии оперы. Далее следует приступить к изучению фортепианной партии оперной сцены или ансамбля. На этой стадии студент должен научиться работать над фортепианной фактурой, максимально приближая ее звучание к оркестровому. Он должен уметь, как облегчать, так и дополнять фортепианную фактуру в соответствии с партитурой. Особую сложность и в то же время особый интерес для пианиста могут представить проблемы передачи оркестрового звучания во всем его многообразии на одном инструменте-рояле. Это соотношение записи и реального звучания оркестровых штрихов: особенности оркестровых туше, динамики, использование фортепианной педали при исполнении оркестровых произведений.

Концертмейстеру необходимо знать, что *detache* струнных звучит более связно, нежели поп *legato* рояля, хотя записываются они одинаково. Атака звука на валторне несколько запаздывает из-за сложной конфигурации ее трубок. *Pizzicato* виолончелей и контрабасов, записываемое обычно восьмыми стаккато, нужно исполнять не слишком коротко и, смягчая педалью, так как колебания струн не затухают мгновенно (как на рояле при отпускании демпферов), а могут быть даже продолжены при помощи вибрации.

Таким образом, чтобы достичь на рояле звучания, близкого к оркестровому, необходимо изучить особенности звукоизвлечения на различных инструментах, способы игры на них и специфику исполнения штрихов.

Существует много особенностей воспроизведения на рояле приемов оркестровой игры, которые необходимо учитывать концертмейстеру. Например: исполнение аккордовых репетиций обычно записывается в виде тремоло, а также «неисполнимые» на рояле нюансы на *fr* или *crescendo* в пределах одной ноты или одного аккорда, что *ff* солирующих деревянно-духовых значительно уступают по звучанию тому же нюансу *tutti*. Поэтому тщательное ознакомление с партитурой или хотя бы с грамзаписью исполняемой сцены (ансамбля) является обязательным для концертмейстера.

Освоение репертуара композиторов разных эпох (барокко, классицизм, романтизм, современная музыка) формирует художественный вкус, воспитывает чувство стиля, создает базу для дальнейшего самосовершенствования будущего специалиста.

Изучение оперно-симфонических фрагментов

С проблемой исполнения оперных клавиров концертмейстер сталкивается в классах вокального ансамбля. Приступая к работе над оперной сценой (ансамблем), студент должен в первую очередь ознакомиться с содержанием этой оперы, историей и временем ее создания, попытаться соотнести ее с другими произведениями, созданными автором в тот же период. Желательно познакомиться с оперой в целом (необходимо познакомить студента со строением партитуры, условными способами партитурной нотации и с ее воспроизведением в оперном клавире, если нет партитуры, то по клавиру или хотя бы в записи). Затем надо определить место данной сцены и ансамбля в драматургии оперы. Далее следует приступить к изучению фортепианной партии оперной сцены или ансамбля. На этой стадии студент должен научиться работать над фортепианной фактурой, максимально приближая ее звучание к оркестровому. При передаче оркестрового звучания необходимо избегать форсирования, подчас обусловленного перенасыщенным второстепенными голосами изложением клавира. В подобных случаях студент должен уметь, как облегчать, так и дополнять фортепианную фактуру в соответствии с партитурой.

Особую сложность и в то же время особый интерес для пианиста могут представить проблемы передачи оркестрового звучания во всем его многообразии на рояле. В каждом конкретном случае нужно знать и помнить, какие инструментальные тембры использовал автор. Также нужно уметь соотнести нотную запись и реальное звучание оркестровых штрихов, знать особенности оркестровых туше, динамики, грамотно использовать фортепианную педаль при исполнении оркестровых произведений. Концертмейстеру необходимо знать, что *detache* струнных звучит более связно, нежели *pop legato* рояля, хотя записываются они одинаково. Атака звука на валторне несколько запаздывает из-за сложной конфигурации ее трубок. *Pizzicato* виолончелей и контрабасов, записываемое обычно восьмыми стаккато, нужно исполнять не слишком коротко и, смягчая педалью, так как колебания струн не затухают мгновенно (как на рояле при отпуске демпферов), а могут быть даже продолжены при помощи вибрации. Таким образом, чтобы достичь на рояле звучания, близкого к оркестровому, необходимо изучить особенности звукоизвлечения на различных инструментах, способы игры на них и специфику исполнения штрихов.

Существует много особенностей воспроизведения на рояле приемов оркестровой игры, которые необходимо учитывать концертмейстеру. Например, исполнение аккордовых репетиций обычно записывается в виде тремоло, а также «неисполнимые» на рояле нюансы на *fr* или *crescendo* в пределах одной ноты или одного аккорда, что *ff* солирующих деревянно-духовых значительно уступают по звучанию тому же нюансу *tutti*. Имитация звучания скрипки должна своим колоритом отличаться от имитации флейты, фагота – от виолончели, *pizzicato* струнных от ударных. Поэтому тщательное ознакомление с партитурой или хотя бы с грамзаписью исполняемой сцены (ансамбля) является обязательным для концертмейстера. Одним из важнейших качеств, которое необходимо развивать у студента, является разнообразие фортепианного туше. Требования тембровой содержательности и интонационной выразительности создают предпосылки для формирования и развития темброво-динамического слуха, реализуемые с наибольшей полнотой именно в концертмейстерском классе.

Следует уделить внимание и вопросу оркестрового стиля того или иного композитора, в том числе и зависимости звучания от манеры оркестрового письма.

Тщательно изучив фортепианную партию, студент должен подготовиться к разучиванию сцены с солистами. Работа эта требует знания любых партий в ансамбле и умения исполнять их, умения спеть реплики «недостающих» действующих лиц, показать певцам вступления, играть по руке дирижера или педагога. Для того, чтобы понимать дирижерскую руку, надо знать, что такое ауттакт, метрическая сетка, «дробление» и т.д.

От студента требуется умение работать со словом, что подразумевает в первую очередь осмысление текста. Поскольку наличие поэтического текста делает образность музыки предельно конкретной, концертмейстер должен находить такие исполнительские приемы, штрихи, звуковые аналогии, которые бы наиболее полно соответствовали воплощению цельного художественного образа произведения. Реагируя на мельчайшие оттенки смысла и настроения, заложенные в слове, он помогает солисту, поддерживает его художественные намерения, а порой и подсказывает интересные решения. Понимание содержания литературного источника, программность оперной вокальной музыки является огромным импульсом не только к формированию у студента творческого подхода к аккомпаниаторской деятельности, но и к повышению его общеэстетического уровня.

Чтение с листа и транспозиция

Формирование музыкально-интеллектуальных качеств у учащегося осуществляется в музыкальной педагогике, как и в любой другой учебной деятельности, в ходе овладения соответствующими знаниями; процессы музыкального мышления находятся в тесном, неразрывном единстве с процессом музыкального познания. Отсюда – значение чтения с листа: раздвигая горизонты познания учащимся в музыке, пополняя фонд его слуховых впечатлений, обогащая профессиональный опыт, увеличивая багаж специальных сведений и т.д., оно способно играть самую активную роль в процессах становления и развития музыкального сознания.

Музыкально-интеллектуальные качества учащегося кристаллизуются естественно не только при чтении нот с листа, но и в других видах профессиональной деятельности. Однако именно чтением музыки с листа создаются для этого условия «максимального благоприятствования». Это связано с тем что, читая музыку, учащийся имеет дело с произведениями, которые не обязательно в дальнейшем разучивать, осваивать в исполнительском плане. Нет необходимости специально штудировать их, совершенствовать в виртуозно-техническом плане. Отсутствие навыков чтения с листа серьезно тормозит общемузыкальное развитие учащихся. Для пианиста – аккомпаниатора чтение с листа имеет определенную сложность – это мгновенное реагирование на различные нюансы сольной партии и необходимость мысленно слышать партию солиста.

Чтению с листа студент обучается в классе специального инструмента (1,2,3,4,6 семестры) и в классе концертмейстерского класса (4-8 семестры). Педагогам класса специального инструмента и концертмейстерского класса необходимо на первом этапе приучить учащегося читать с листа только глазами. Этот вид чтения мобилизует внутренний слух исполнителя, а это необходимый элемент для лучшего осмысления нового произведения. Основными задачами зрительного восприятия текста являются определение ритмической, звуковысотной записи текста, ладотональности, темпа, размера, общего характера исполнения, фактурных элементов произведения.

На первом этапе обучения следует выбирать произведения с более простым фортепианным аккомпанементом, небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации, единым типом фортепианной фактуры, ясным и устойчивым ритмом. Педагогу следует помнить, что усложнение подбираемого материала для чтения с листа должно быть постепенным, иначе ученик потеряет уверенность в своих силах.

Изучение различных типов фортепианной фактуры целесообразно начинать с фигурационной фактуры в виде разложенных аккордов (Даргомыжский «Мне грустно», «Я вас любил»). Далее изучается аккомпанемент аккордового склада (Глинка «В крови горит огонь желанья», Гурилев «Грусть девушки»).

Фортепианная ткань подобных романсов образует очень мало самостоятельных линий, почти нет подголосков, имитаций, контрапунктов. Подбирая романсы такого рода, педагог может научить учащихся уже при чтении с листа следить за вокальной строчкой, видеть написанное одновременно на трех строчках, отмечая все указания в тексте: смену темпа, динамику, логику.

Постепенно усложняя задания, следует далее изучать произведения с более трудной фактурой. Гармонический фон становится более наполненным, появляются подголоски, аккордовая фактура включает в себя дублирующий вокальную партию голос. Желательно, чтобы учащийся исполнял произведение в указанном темпе.

При чтении с листа допускаются некоторые упрощения нотного текста, не искажающие музыкального содержания произведения. Например, украшения можно опустить, можно брать неполные аккорды, не играть октавные удвоения, но недопустимы сокращения ритмически и гармонически необходимых басовых нот. Учащийся должен стремиться смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1 – 2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста.

Чтение с листа аккомпанеента воспитывает у учащегося, прежде всего ансамблевое чувство, привычку слушать партнера. Необходимое требование при совместном исполнении – устойчивость темпа и непрерывность движения – тренирует исполнительскую волю учащегося, заставляя его доиграть произведение до конца. Также чтение с листа вырабатывает навык быстрого ориентирования в нотном тексте, умение «схватить» основной тематический материал произведения. Учащийся, читающий с листа аккомпанемент, должен помнить главное: чтение с листа – художественный процесс, несмотря на то, что это исполнение без предварительной подготовки. Цель может быть достигнута, если учащийся уловил содержание произведения и передал его хотя бы эскизно, незавершенно.

Для закрепления навыков чтения аккомпанеента с листа необходимо сделать этот процесс обычным, повседневным, регулярным.

Транспозиция.

В профессиональной практике пианисту – аккомпаниатору приходится прибегать к игре в транспонированном виде, поскольку в вокальных классах часто возникает необходимость подбора тональности, наиболее удобной для голоса солиста. Иногда в работе с певцом при прохождении новых произведений со слишком напряженной тесситурой полезно вначале разучивать их в более низкой тональности во избежание утомления голоса.

Для успешных результатов в транспонировании необходимы: умелое распределение учебного материала для тренировки по степени его усложнения, а также систематичность занятий. В качестве материала для транспонирования рекомендуются легкие аккомпанементы. Основным условием правильного транспонирования является мысленное воспроизведение аккомпанеента в новой тональности. При транспонировании обозначения в нотах не соответствуют реальному звучанию на клавиатуре. Здесь решающее значение имеет

внутренний слух, осознание функциональных связей гармонического сопровождения, а умение быстро определить общую гармоническую основу создает возможность быстрого охвата значительного комплекса звуков.

При освоении навыков транспонирования большое значение имеет и восприятие иных комплексов нотного текста: секвенций, движения звуков параллельными интервалами и т. д. Практическую помощь приносят и типовые аппликатурные положения пальцев при взятии аккордов, благодаря которым определение одного уже звука аккорда ведет к быстрому определению остальных.

Для аккомпанемента в транспорте учащийся должен усвоить курс гармонии и иметь навыки исполнения гармонических последовательностей в различных тональностях.

Знание аппликатурных формул, гамм, арпеджио, аккордов также необходимы учащемуся.

При транспонировании следует добиваться непрерывности исполнения произведения.

МДК.01.04 История исполнительского искусства, устройство клавишных инструментов

Курс лекций по данной дисциплине рассчитан на год, многие факты и события носят лишь описательный характер и заострение внимания на них грозит реальной возможностью не уложиться в указанный срок реализации программы. Следует акцентировать внимание студентов на крайне необходимой информации, в частности той её части, которая будет впоследствии свидетельствовать об их профессиональной эрудированности. В связи с этим, целесообразно рекомендовать студентам конспектировать ту информацию, на которую будут ориентированы вопросы, имеющие своей целью выявить процент усвоенных знаний.

Дисциплина История исполнительского искусства состоит из шести крупных разделов: Эпоха старинной музыки (барокко, рококо, сентиментализм), Классицизм, Романтизм, Импрессионизм, Модернизм (неоклассицизм, экспрессионизм, конструктивизм), Авангардизм.

В рамках лекционного курса предусматривается самостоятельная работа студентов; знакомство с дополнительной литературой, написание рефератов, а также прослушивание аудиозаписей, просмотр видеофрагментов концертных выступлений выдающихся пианистов и видеосюжетов о творческой судьбе пианистов современности.

МДК.01.05.01 Основы композиции, инструментоведение

Лекционные занятия предполагают изучение составов малого и большого симфонического оркестров, дают необходимую информацию о характерных особенностях каждого из инструментов: его строении, диапазоне, исполнительских возможностях, роли в оркестре.

Изложение каждой темы предполагает иллюстрацию музыкальными примерами в звукозаписи, а также по возможности в живом исполнении с демонстрацией в классе инструментов и характером звучания.

На практических занятиях учащиеся должны знакомиться с примерами из учебных пособий и соответствующими отрывками из партитур, научиться анализировать оркестровую ткань, овладеть необходимыми навыками чтения несложных фрагментов и переложений в клавирном варианте.

МДК.01.05.02 Дополнительный инструмент (клавесин)

Общие правила:

1. игра по нотам (как и на органе)
2. высокая посадка
3. играть со всеми репризами, при этом менять регистр.

Рекомендации, касающиеся артикуляции:

1. В большинстве случаев необходима чёткая, щелчковая работа пальцев с небольшой высоты, но при этом следует избегать жёстких ударов до "дна" клавиши.
2. Корректный выбор темпа исполнения зачастую тесно связан с артикуляционными задачами определённого участка произведения.
3. Приоритет штрихов при соединении длинного звука с коротким - легато, короткого с длинным - раздельно.
4. «Строгий стиль»: преобладание поступенного движения, максимальный интервал – ход в движении на кварту, большой интервал – это смена тесситуры, а значит, звук следует отделить артикуляционно.
5. На клавесине аккорды в медленных темпах арпеджировались, т.к. это подчёркивало обертоновую природу клавесина.
6. Продолительно звучащие аккорды в произведении принято арпеджировать, в некоторых случаях (например, при нижнем расположении основного мелодического голоса) допустимо нисходящее исполнение арпеджио. Так же, допускается раскладывание по терциям в соответствующих ситуациях.
7. Особое внимание необходимо уделять моменту снятия звуков, так как специфика инструмента создаёт момент подчёркнутого демпфирования струны - и, соответственно, ясного и заметного завершения звучания. Со стороны исполнительской техники необходимо обратить внимание на работу пальцев и кисти - при снятии раздельных звуков приоритетным является чёткое пальцевое снятие, при снятии аккордов более уместно плавное восходящее кистевое движение, так как оно гарантирует одновременность. Так же, полезным кистевое снятие может оказаться при исполнении так называемых "лиг-двоек". Однако, при исполнении аккордов, предполагающих мягкое, "размытое" окончание, допустимо "арпеджированное снятие".
8. Следует различать градации легато, использовать степень связности звуков в качестве одного из артикуляционных выразительных средств. Так, например, при необходимости деликатного, лёгкого легато, можно использовать градацию "один к одному": при нажатии последующего звука, предыдущий снимается в тот же момент. Иначе, при задачах, предполагающих глубокое, слитное и постепенное звучание, можно использовать градацию "вполтора". В этом случае, предыдущий звук длится ещё половину звучания последующего. Соответственно, существует безграничное разнообразие вариантов соединения звуков, однако, исполнителю совершенно необходим уверенный навык осознанного контроля над этим аспектом артикуляции.
9. Обертоновые особенности некоторых инструментов обязывают исполнителя учитывать фактор наполненности звучания произведения в низкой тесситуре. При недостаточном резонансе или при явном дисбалансе общего звучания с излишне яркими и активными верхами, допускается удержание басовых звуков, являющихся гармонической основой.

Правила исполнения мелизмов:

1. По умолчанию, все украшения исполняются "в долю". Исключение - "перечёркнутые" мелизмы (тонкой диагональной линией), их следует исполнять "к доле", до основной ритмической вертикали.
2. Исполнение трелей не следует излишне жёстко подчинять общей ритмической сетке.;
3. следующая нота в пассаже или фигурации должна звучать после мордента в другом голосе;
4. Не допускается одновременное исполнение мордентов в двух и более голосах, только последовательно

Правила агогики:

Стилистические особенности агогики некоторых клавесинных школ:

А) Французская. Для исполнения в данном стиле характерно активное использование рубато с быстрыми сменами локального темпа, так называемая инэгалная игра. Следует учесть, что подобная агогическая свобода в большинстве образцов стиля практически не распространяется на басы, являющиеся гармонической основой - они исполняются в соответствии с общим, основным темпом произведения. Так же, при целесообразности придания музыке большей активности, лёгкости или порывистости, приветствуется использование более острых пунктирных элементов, нежели указывается в нотном тексте.

Б) Итальянская. Приоритетным характерным приёмом этого стиля является использование плавного рубато. Подразумевается линейные, инерционные изменения локального темпа. На практике самая близкая ассоциация (пример, который можно привести из схожих по сути явлений в окружающем мире) - движение маятника.

МДК.01.06 Основы импровизации

Строение курса, разбивка материала на темы должны обеспечить основной принцип обучения «от простого к сложному», а также последовательность и постепенность в развитии навыков. Необходимо постоянно поддерживать тесную связь теории и практики. Важнейшим условием освоения учебного материала по предмету являются планомерные занятия в классе и тщательное выполнение домашних заданий. Обучение осуществляется в индивидуальном порядке, поэтому учебный материал должен соответствовать индивидуальным особенностям учащегося, уровню его способностей, общемузыкальному развитию и возникающим на каждой ступени этого развития новым педагогическим задачам.

Очевидно, что навыки подбора по слуху являются базой для развития умения импровизировать, поэтому эти занятия необходимы на протяжении всего курса. Решение схожих задач и позволило объединить обе эти темы в один курс. К тому же, подбор по слуху содержит в себе элементы импровизации.

Умение подобрать по слуху мелодию и гармонизовать ее развивает внутренний слух, мелодико-гармоническое мышление, навык предслышания последующей вертикали и опорных тонов мелодии, умение предугадать, что будет исполнено через один-два такта.

Значительное место на уроках должно быть отведено развитию умения слушать. Анализируя на слух музыкальные построения, учащиеся должны определить поочередно их лад, тональность, размер, интервальный состав мелодии, ее метроритмическую организацию, направление движения, количество фраз, начальный звук или ступень, с которой начинается и заканчивается фраза, а также место и высоту кульминации. В любой мелодии уже заложена

гармония. «Мелодия есть развернутая гармония. А гармония-мелодия собранная», – говорил Скрябин. Необходимо присмотреться к интервальным сочетаниям мелодии. Часто они дают нам понять, какой аккорд соответствует данному ряду нот. Мелодия, как и гармония, таит в себе ладовые тяготения – устои и неустои, «тяжелые» и «легкие» тоны, то есть опорные, проходящие и вспомогательные звуки – точки опоры в мелодическом движении. При подборе мелодии на слух, очень полезно воспроизвести ее голосом.

Анализ партии аккомпанемента состоит в определении ступеней лада, на которых построено движение баса, функциональных особенностей гармонии, особенностей ритмической организации. Учащийся должен научиться слышать местонахождение тонических, то есть устойчивых, аккордов, определять тип каденций: половинной и заключительной, а также «местные тоники». Очень много «говорят» о возможной гармонизации случайные знаки, подсказывая наличие отклонений, модуляций. Для того чтобы воспроизвести услышанное на инструменте, учащиеся должны постоянно осваивать различные гармонические и ритмические, и мелодические модели. Поэтому особое внимание преподаватель должен уделить взаимосвязи гармонического мышления ученика с «двигательной памятью», означающей запоминание позиций по отношению к аккордам на клавиатуре. Усвоению наиболее употребительных аккордов помогает игра гармонических последовательностей, оборотов, секвенций. Эти упражнения могут также представлять собой комбинацию вертикальной гармонии в левой руке и ее горизонтального развития в правой в виде арпеджио (можно также менять местами задачи для обеих рук). Эти арпеджио необходимо играть в различных мажорных и минорных тональностях сверху вниз и наоборот, в разных темпах, доведя до автоматизма, что дает высокую степень ритмической свободы. Варианты подобных упражнений могут быть самыми разными (перемещение аккордов вдоль клавиатуры, различные ритмические комбинации и т.д.). В течение всего курса учащийся осваивает новые и все более сложные виды фактуры.

В освоении данного курса необходимо уделять внимание развитию чувства ритма. Ведь именно ритм, прежде всего, дает нам понятие о стилевой принадлежности произведения. Большой сложностью для учащихся может стать освоение исполнительской манеры свинга. Ритмические упражнения помогут в решении этой задачи.

Обязательный этап в обучении учащихся импровизации – изучение элементарных приемов сочинения мелодии, небольших построений в форме периода, простой двухчастной форме и их гармонизация.

Импровизация – это сочинение музыки в процессе исполнения. Процесс обучения методик сочинения мелодии нужно также строить по принципу постепенности. На первом этапе учащийся дописывает пропущенную фразу в начале, середине или в конце предложенной педагогом мелодии. Затем он сочиняет мелодию на заданный начальный мотив, заранее наметив ее строение, место и высоту кульминации. Следующая задача – сочинение мелодии на основе уже известной заключительной фразы. Затем – сочинение мелодии на предложенную педагогом последовательность аккордов в форме периода квадратного строения. При создании мелодии необходимо соблюдать следующие принципы: единство ритма и интонации (тема как бы «вырастает» из одного интонационного и ритмического «ядра»), повторность музыкальных построений и оригинальность мелодии (в ней должна быть какая-то особенность, своеобразная прелесть и красота). Гармонизовать мелодию учащийся может исходя из приобретенных знаний по подбору аккомпанемента к мелодиям.

Обучение подбору по слуху и импровизации должны идти параллельно, обогащая и дополняя друг друга. Каждый урок целесообразно строить в соответствии со структурой курса. Первую его часть лучше посвятить развитию навыков подбора по слуху и гармонизации мелодии, вторую – обучению приемам импровизации. Например, при изучении особенностей

импровизации в жанре вальса учащийся вначале визуально и на слух анализирует структурные, метроритмические, стилевые особенности нескольких популярных вальсов; затем подбирает по слуху произведения, сыгранные педагогом, и только после этого приступает к импровизации вальсов. При этом учащийся должен стремиться к выразительному исполнению музыки и пониманию ее образного содержания.

Особое значение в овладении навыков подбора на слух и импровизации имеет регулярное прослушивание лучших образцов изучаемых стилей и жанров музыкального искусства в записях, а также знакомство с примерами из нотной литературы, с различными вариантами переложений известных мелодий, различными вариантами гармонизации этих мелодий.

Импровизация и подбор мелодии и аккомпанемента по слуху способствуют самостоятельности, пробуждают в учащихся потребность в систематическом музицировании, учат использовать полученные знания на практике, раскрепощают творческий потенциал молодых музыкантов.

МДК.01.07 Изучение родственных инструментов (синтезатор)

Целью обучения является приобщение студентов к музицированию на электронных цифровых инструментах в самых разнообразных формах проявления этой творческой деятельности (электронной аранжировки и исполнительства, игры по слуху и в ансамбле, звукорежиссуры, создания оригинальных электронных тембров, импровизации и композиции), изучение школ и пособий игры на синтезаторе, и на этой основе - формирование у студентов широкого круга музыкальных способностей и интересов, хорошего музыкального вкуса, грамотной передачи своих знаний, умений и навыков ученикам ДМШ и ДШИ.

Педагогическая целесообразность программы определяется её ориентацией на организацию учебной деятельности в индивидуальных и коллективных формах, присущих психологическим закономерностям, соответствующим подростковому возрастному периоду.

Каждая из поставленных задач программы подразделяется на простые составляющие. Так, изучение художественных возможностей наличного цифрового инструментария подразумевает:

- 1) ознакомление с его звуковым материалом (с набором тембров и шумов) и средствами внесения различных корректив в этот звуковой материал (вibrato, глиссандо, тремоло, наложение тембров, эффекты, панорамирование и др.);
- 2) ознакомление с некоторыми методами звукового синтеза (на основе различных манипуляций с формой волны и амплитудной огибающей);
- 3) освоение различных приемов управления фактурой музыкального звучания и знакомство с интерактивными фактурными заготовками наличного цифрового инструментария (паттернами, «звуковыми подушечками», ритмо-гармоническими последовательностями в режиме «свободного сеанса» и др.);
- 4) освоение художественных возможностей, открываемых с помощью применения секвенсора, объединения звуковых ресурсов нескольких МИДИ-устройств, а также, в студии компьютерной музыки, - с помощью различных музыкальных редакторов (музыкальных конструкторов, автоаранжировщиков, МИДИ-секвенсоров, редакторов аудиофайлов, виртуальных синтезаторов и др.).

Задача **освоения исполнительской техники** включает:

- 1) постановку рук;
- 2) приобретение навыков позиционной игры, подкладывания первого пальца, скачков;

3) выработку некоторых специфических навыков, связанных с переключением режимов звучания во время игры на электронной клавиатуре.

Задача практического освоения электронного музицирования предполагает совершенствование в данной музыкально-творческой деятельности по нескольким направлениям:

- 1) электронная аранжировка и исполнение музыки;
- 2) чтение с листа;
- 3) игра в ансамбле;
- 4) запись на многодорожечный секвенсор;
- 5) подбор по слуху;
- 6) импровизация и элементарное сочинение.

И, наконец, **задача воспитания педагога** включает в себя освоение вышеизложенного материала и изучение репертуара и пособий для ДМШ и ДШИ.

Изучение художественных возможностей электронных цифровых инструментов построено по принципу «от простого к сложному». Так курс компьютерной музыки начинается с ознакомления с одним из «музыкальных конструкторов». В этих редакторах музыка, подобно фигурке из детского конструктора, складывается из готовых фрагментов, что не требует от ее создателя никакой музыкальной подготовки и доступно начинающим осваивать электронный инструмент. Затем осваиваются редакторы - автоаранжировщики, которые берут на себя львиную долю работы по фактурному оформлению композиции. Далее идут МИДИ-секвенсеры, предполагающие использование в музыкально-созидательном процессе готовых наборов тембров, и, наконец, более сложные в обращении программы - редакторы аудиофайлов и виртуальные синтезаторы, дающие пользователю возможность более тонкой работы со звуком.

Репертуар, на основе которого решаются учебные задачи по освоению цифровых инструментов, также является фактором, связывающим этот новый курс с уже существующими. В обоих случаях центральной составляющей этого репертуара оказывается классическая и народная музыка, в которой сконцентрированы главные ценности данного вида искусства, а также лучшие образцы современной музыки академических и массовых жанров. Важно преодолеть односторонние представления учащихся об электронных инструментах как связанных исключительно с молодежной развлекательной музыкой и сделать эти инструменты средством формирования хорошего музыкального вкуса.

Подходы в электронной аранжировке этих произведений различны в зависимости от их жанровой принадлежности. Так музыка академических жанров требует при аранжировке большей строгости. Музыка массовых жанров, напротив, допускает широкую вариативность подходов к электронному воплощению. А народную музыку, как связанную с устной формой творчества и всегда несущую в себе элемент спонтанности, импровизационности, можно рассматривать как материал для самых разнообразных по сложности языка и масштабности формы творческих решений. Поэтому распределение по классам произведений массовых жанров в данных программах носит условный характер. А народная музыка представлена единым списком - большинство приведенных в этом списке народных песен или танцев можно проходить в любом классе. При этом в каждом классе в аранжировке одного и того же произведения данного жанра будут решаться различные по уровню трудности задачи, которые определены в годовых требованиях.

Закономерности использования выразительных средств могут быть представлены в виде свода правил.

Так, в работе над гармонизацией, входящей в процесс электронного музицирования, студенты всегда должны добиваться согласного сочетания мелодии и гармонии, стремиться к плавному голосоведению в сопровождении;

– в работе над фактурой - «освежать» фактуру сопровождающих голосов на границах развертывания музыкальной мысли, выделять различные пласты фактуры, звучащие одновременно, с помощью контрастных тембров и регистров и, наоборот, единые пласты объединять одним тембром, следить за соответствием фактуры сопровождения характеру мелодической линии (по жанровым деталям, драматургии, выразительности);

– в работе над инструментовкой - при смене музыкальной мысли обновлять тембр мелодии, «прорисовывать» каждый план звучания различными тембрами, для выделения мелодии применять октавные или основанные на контрастных тембровых сочетаниях дублировки и т.д.

Аранжировка представляет собой сложную творческую деятельность, состоящую из четырех основных действий: это анализ текста оригинала, составление проекта аранжировки, отбор звуковых средств, проверка и корректировка результата.

Если студент сумел грамотно выстроить аранжировку, то это еще не означает, что он в целом справился с творческим заданием - эту аранжировку нужно еще воплотить в звуки, то есть исполнить на электронном клавишном инструменте. Техника игры на нем близка фортепианной, поэтому методический опыт, накопленный в фортепианной педагогике по решению таких проблем как освоение целесообразных игровых движений, преодоление зажатости рук и корпуса и т.п. может послужить ориентиром при решении аналогичных проблем в условиях обучения игре на синтезаторе или подключенной к компьютеру МИДИ-клавиатуре.

Вместе с тем, управление с помощью специальных кнопок, расположенных на панели синтезатора, или обозначений в рабочем окне музыкального редактора многими исполнительскими параметрами, к которым относятся: тембр, динамика, артикуляция, отзвук, шумовые эффекты, «звуковые подушечки», автоаккомпанемент, темп, агогика, воспроизведение заранее записанных на секвенсе-ре фрагментов фактуры и др., - значительно облегчает технику игры на электронном клавишном инструменте, снимает многие проблемы работы над туше, развития беглости пальцев, накладывающие порой столь характерный отпечаток на весь процесс обучения игре на фортепиано. В связи с этим значение различных упражнений на развитие беглости пальцев, гамм, этюдов в обучении игре на синтезаторе (МИДИ-клавиатуре) по сравнению с фортепиано резко падает.

Зато появляются новые специфические технические проблемы, например: переключение режимов звучания во время игры, достижение ритмической синхронности игры под автоаккомпанемент, освоение легкого туше одними пальцами без участия мускульных усилий всей руки, плеча, корпуса и т.п.

Для преодоления подобных трудностей, возникающих по ходу выучивания пьесы, студенту может быть предложен ряд упражнений, направленных на формирование необходимых навыков. Так для достижения синхронности игры под автоаккомпанемент рекомендуется хорошо выучить текст, исполнять его под электронный метроном, играть одну мелодию, мысленно представляя себе фактуру автоаккомпанемента, играть один автоаккомпанемент, пропевая мелодию вслух или про себя и т.д.

МДК.01.08 Ремонт и настройка клавишных инструментов

Основной формой учебной работы в классе по учебной дисциплине «Ремонт и настройка клавишных инструментов» является урок, где непосредственно рассматриваются вопросы устройства инструмента и опосредованно - вопросы технологии исполнительства.

В период обучения существенное значение имеет организация самостоятельной работы студента. Небольшой объем учебного курса подразумевает минимальный объем самостоятельных заданий и максимальную практическую направленность аудиторных занятий. Главное условие успешной реализации поставленных задач - дисциплина, обеспечение посещаемости, концентрация внимания, мотивированность. Преподаватель должен помочь спланировать пропорционально работу студента (в рамках предусмотренных часов) над всеми компонентами дисциплины, включая различные виды самостоятельной работы.

5. ОЦЕНКА ВЫПОЛНЕНИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

МДК.01.01.01 Специальный инструмент + УП.03 Чтение с листа и транспозиция

Критерии оценок:

- «5» стабильное, уверенное, выразительное, стилистически верное исполнение программы;
- «4» выразительное исполнение программы, но с небольшими погрешностями;
- «3» недостаточно выразительное исполнение программы, погрешности, неуверенное знание текста наизусть;
- «2» нестабильное, неуверенное исполнение.

МДК.01.01.02 Специальный инструмент (совершенствование технической подготовки)

Критерии оценок:

- «5» – студент психофизиологически владеет собой в процессе исполнения, использует слуховой контроль для управления процессом исполнения, в исполнении нет погрешностей технического плана;
- «4» – студент допускает незначительные ошибки в процессе исполнения, использует слуховой контроль для управления процессом исполнения, в исполнении присутствуют незначительные погрешности технического плана;
- «3» – студент допускает значительные ошибки в процессе исполнения, недостаточно использует слуховой контроль для управления процессом исполнения, в исполнении присутствуют значительные погрешности технического плана;
- «2» – студент допускает значительные ошибки в процессе исполнения, недостаточно использует слуховой контроль для управления процессом исполнения, в исполнении присутствуют значительные погрешности технического плана.

МДК.01.02.01 + УП.04 Ансамблевое исполнительство. Камерный ансамбль

Критерии оценок

- «5» - отличное умение слушать себя и одновременно партнеров, хорошо ориентироваться в тексте своей партии и партиях участников ансамбля, т.е. уметь играть не наизусть, а по нотам, понимание единого идейно-художественного замысла, формы и стилистических особенностей произведения. Ощущение единого темпа, интонации, динамики и точности выполнения авторских штрихов.
- «4» - Качественное исполнение нотного текста, хорошая ориентация в партиях партнеров по ансамблю, ощущение формы и фактуры произведения.
- «3» - Слабое знание нотного текста, плохое чувство формы, отсутствие ансамблевых навыков
- «2» - Незнание нотного текста.

МДК.01.02.02 + УП.02 Ансамблевое исполнительство. Фортепианный дуэт

МДК.01.02.03 Изучение репертуара фортепианного ансамбля

Критерии оценок

- «5» - стабильное, выразительное исполнение и слаженный ансамбль
- «4» - слаженный ансамбль, но с некоторыми расхождениями
- «3» - ансамблевые разногласия в исполнении, неуверенное знание текста наизусть
- «2» - несостоятельное исполнение (плохой ансамбль, ошибки в тексте, остановки).

МДК.01.03 Концертмейстерский класс + УП.01 Концертмейстерская подготовка, Изучение оперно-симфонических фрагментов, Чтение с листа и транспозиция

Критерии оценок

«5» - отличное умение слушать себя и одновременно партнеров, хорошо ориентироваться в тексте своей партии и партиях участников ансамбля, т.е. уметь играть не наизусть, а по нотам, понимание единого идейно-художественного замысла, формы и стилистических особенностей произведения. Ощущение единого темпа, интонации, динамики и точности выполнения авторских штрихов.

«4» - качественное исполнение нотного текста, хорошая ориентация в партиях партнеров по ансамблю, ощущение формы и фактуры произведения.

«3» - слабое знание нотного текста, плохое чувство формы, отсутствие ансамблевых навыков.

«2» - незнание нотного текста.

МДК.01.04 История исполнительского искусства, устройство клавишных инструментов

Критерии оценок теста 7 семестра

по 5 – балльной системе:

- 16-14 ответов – 5 баллов;
- 13-11 ответов – 4 балла;
- 10-8 ответов – 3 балла;
- и меньше – 2 балла.

Критерии оценок теста 8 семестра

по 5 – балльной системе:

- 11-9 ответов – 5 баллов;
- 8-7 ответов – 4 балла;
- 6-5 ответов – 3 балла;
- и меньше – 2 балла.

Критерии оценок по билетам:

«5» – правильные ответы на вопросы, знание фамилий пианистов, приведённых в данной лекции;

«4» – неполное знание ответов на вопросы;

«3» – частичное знание ответов на меньшую часть вопросов;

«2» – частичное знание ответов на большую часть вопросов.

МДК.01.05.01 Основы композиции, инструментоведение

Критерии оценок:

«5» - ставится за правильно выполненные задания. Хороший. Грамотный, уверенный ответ. Способность обобщать по вопросу.

«4» - ставится за правильно выполненные задания с некоторыми неточностями. В аналитической работе даётся перечисление гармонических средств без обобщения по использованию композитором определенных оркестровых средств в произведении.

«3» - ставится за слабое владение материалом. Анализ оркестровых средств ограничивается простым их перечислением.

«2» - ставится за незнание оркестровых средств, неспособность перечислить их в музыкальном фрагменте или произведении.

МДК.01.05.02 Дополнительный инструмент (клавесин)

Критерии оценок

- «5» – стабильное исполнение произведения по нотам, правильная трактовка мелизмов, клавесинная артикуляция;
- «4» – исполнение уверенное, но с некоторыми погрешностями;
- «3» – исполнение неуверенное, в ненадлежащем темпе;
- «2» – исполнение нестабильное, со срывами и остановками.

МДК.01.06 Основы импровизации

Критерии оценок:

- «5» – ставится за грамотное выполнение всех заданий.
- «4» – ставится за грамотное (в основном) выполнение всех заданий, но с некоторыми погрешностями, неточностями.
- «3» – ставится в случае, если одно из заданий не выполнено совсем или задания выполняются с серьезными ошибками, указывающими на существенные пробелы в знаниях.
- «2» – ставится в случае, если учащийся не способен продемонстрировать владение навыками подбора по слуху и импровизации.

МДК.01.07 Изучение родственных инструментов (синтезатор)

Критерии оценок:

ОТЛИЧНО:

- безупречное исполнение произведений;
- понимание стиля и художественного образа;
- владение навыками исполнения инструктивного материала в заданном варианте (темпе, динамике, штриховой стилистике);
- полное раскрытие эмоционально-художественного содержания исполняемых произведений.

ХОРОШО:

- хорошее исполнение произведений;
- не выявлено тождество в чередовании эпизодов, определяющих меру прерывности и непрерывности в развертывании целого

УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО:

- исполнение произведений с некоторыми техническими, штриховыми, артикуляционными и интонационными неточностями;
- отсутствие мышления, звуковые и ритмические неровности

НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО:

- исполнение произведений с большими техническими, штриховыми, артикуляционными и интонационными неточностями;
- отсутствие поставленной музыкальной задачи;
- нет совершенствования элементов классической техники;
- плохое знание текста.

МДК.01.08 Ремонт и настройка клавишных инструментов

Критерии оценок:

«5» – правильные ответы на теоретические вопросы, уверенная демонстрация практических навыков по предмету;

«4» – хорошее владение теоретическим материалом, приемлемый уровень практических навыков по предмету;

«3» – частичное знание теоретического материала, посредственный уровень практических навыков, неуверенное их применение;

«2» – слабое знание теоретического материала, отсутствие или неприемлемый уровень практических навыков.