

Министерство культуры Российской Федерации
Сибирский государственный институт искусств имени Дми
итрия Хворостовского

Приложение 2 к рабочей программе

Методические рекомендации по освоению дисциплины

Методика преподавания специальных дисциплин

для обучающихся по программе направления подготовки

53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство»

профиль Оркестровые струнные инструменты

Разработчик: Царева Е. С.

1. Пояснительная записка

Методические указания по освоению дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» профиль «Оркестровые струнные инструменты» разработаны в соответствии с ФГОС ВО по направлению подготовки 53.04.01 «Музыкально инструментальное искусство» (уровень - магистратура) и рабочей программой дисциплины.

Цель методических рекомендаций обеспечить обучающемуся оптимальную организацию процесса изучения дисциплины, а также выполнения различных форм самостоятельной работы.

Приступая к изучению дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин» обучающиеся должны ознакомиться с рабочей программой дисциплины, настоящими методическими указаниями, фондом оценочных средств; а также с нотной, учебной, научной и методической литературой, имеющейся в библиотеке Института, получить доступ в электронные библиотечные системы; ознакомиться с фондом вузовской фонотеки. Магистр должен иметь возможность заниматься самостоятельно в аудиториях кафедры в свободное от учебных занятий время.

2. Характер различных видов учебной работы и рекомендуемая последовательность действий обучающегося («сценарий изучения дисциплины»)

Овладение методическими приемами работы с литературой одна из важнейших задач обучающегося в курсе дисциплины «Методика преподавания специальных дисциплин». Работа с литературой включает следующие этапы:

1. Предварительное знакомство с содержанием.

2. Углубленное изучение текста с преследованием следующих целей: усвоить основные положения; усвоить фактический материал – логическое обоснование главной мысли и выводов.

3. Составление плана прочитанного текста. Это необходимо тогда, когда работа не конспектируется, но отдельные положения могут пригодиться на занятиях, при выполнении письменных работ, для участия в научных исследованиях.

4. Работа с конспектом аудиторных занятий. Аналитическая работа, выполненная под руководством преподавателя, требует дополнительной проработки. Все задания для самостоятельной расшифровки и анализа опираются на принципы, изложенные во время аудиторных занятий.

3. Формы самостоятельной работы

Формами контроля и примерами оценочных средств по курсу «Методика преподавания специальных дисциплин» являются домашние задания, исполнение изученных произведений, доклады на семинарах.

для овладения знаниями:	для закрепления и систематизации знаний:	для формирования умений:
чтение и конспектирование текста (учебника, первоисточника, дополнительной литературы)	работа с конспектом аудиторных занятий	анализ и осмысление поднятых в статьях проблем и их решений. Подготовка доклада
использование аудио- и видеозаписей, компьютерной техники, интернет и др.	повторная работа над учебным материалом, ответы на контрольные	сравнительный анализ методических разработок

	вопросы	
осуществление методического разбора музыкального произведения	изучение различных методов и приемов работы над музыкальным произведением	грамотный разбор текста

4. Советы по подготовке к текущему, промежуточному и итоговому контролю по дисциплине.

Изучение каждой дисциплины заканчивается определенными методами контроля, к которым относятся: текущая аттестация, экзамен.

Требования к организации подготовки к экзамену те же, что и при занятиях в течение семестра. При подготовке к экзамену у магистра должен быть тематический учебник или конспект литературы, прочитанной по указанию преподавателя в течение семестра.

Первоначально следует просмотреть весь материал по сдаваемой дисциплине, отметить для себя трудные вопросы. Обязательно в них разобраться. В заключение еще раз целесообразно повторить основные положения, используя при этом опорные конспекты лекций.

Систематическая подготовка к занятиям в течение семестра позволит использовать время экзаменационной сессии для систематизации знаний.

Если в процессе самостоятельной работы над изучением теоретического материала или при решении задач у обучающегося возникают вопросы, разрешить которые самостоятельно не удастся, необходимо обратиться к преподавателю для получения у него разъяснений или указаний. В своих вопросах магистр должен четко выразить, в чем он испытывает затруднения, характер этого затруднения. За консультацией следует обращаться и в случае, если возникнут сомнения в правильности ответов на вопросы самопроверки.

Тема 1. Введение

Знание методики обучения игре на специальном инструменте как одно из слагаемых формирования музыканта-исполнителя и музыканта-педагога.

Просветительская роль музыканта-педагога: прямая и опосредованная.

Ответственность педагога за развитие профессионального мастерства обучающегося, за формирование его художественных взглядов и моральных качеств.

Преимственность традиций западноевропейской и отечественной музыкальной педагогики. Единство профессионального обучения и воспитания. «Сверхзадача» педагога: научить учиться (Г. Нейгауз).

Система современного музыкального образования в России: музыкальные школы, училища, вузы, другие учреждения профессионального музыкального образования.

Тема 2. Дидактические принципы в музыкальной педагогике

Этимология термина «дидактика». Дидактика как часть педагогики.

Основная цель дидактики – раскрытие законов успешного обучения. Дидактика излагает теорию образования и обучения: задачи и содержание образования, процесс усвоения, методы и организационные формы обучения.

Дидактика тесно связана с методиками по отдельным учебным предметам, но дидактика – общее, методика – конкретное. Принципы дидактики определяют методические пути.

Дидактические принципы

1. Принцип научности обучения.

Обучающимся предлагаются только прочно установленные в современной науке положения. Краеугольные положения: все познаваемо, но недостаточно одноактного восприятия, необходимо постигать связи и взаимоотношения предметов. Пользоваться только общепринятой научной терминологией. Не путать понятия: мотив, фраза, период, построение, раздел и т. д. Знать темповые и характерные обозначения.

2. Принцип систематичности обучения.

Преподавать в логическом порядке, последовательно, идя от простого к сложному.

3. Принцип связи теории с практикой выражает необходимость подведения учащегося к пониманию значения теории в практике, применения на практике усвоенных знаний.

4. Принцип сознательности и активности учащихся в обучении. Обучающийся должен понимать задачи обучения, педагог – ясно ставить задачу.

5. Принцип наглядности реализуется методическим приемом показа, ориентированном на чувственное восприятие (зрение, слух, осязание).

6. Принцип прочности усвоения знаний обучающимися. Прочность усвоения достигается повторением сообщения информации при активности мышления учащихся.

7. Принцип доступности обучения. Соответствие содержания и методов обучения возрастным особенностям учащихся. Давыдов о замечаниях. Границы доступного.

8. Принцип индивидуального подхода к учащемуся. О каждом студенте знать: темперамент, характер, качество внимания, скорость реакции, уровень активности, отношение к предмету, характер мышления, уровень профессионального и общего развития.

В работе с обучающимися все эти принципы действуют комплексно и регулируют методику обучения.

Тема 3. Типы высшей нервной деятельности человека и их роль в процессе музыкального образования

Понятия темперамента и характера.

Темперамент – врожденные особенности человека, которые обуславливают динамические характеристики:

- интенсивности и скорости реагирования;
- степени эмоциональной возбудимости и уравновешенности;
- особенности приспособления к внешней среде.

Характер – сформировавшаяся в процессе жизни и деятельности совокупность психических, духовных свойств человека.

Типология темперамента

Гуморальная теория. (Гиппократ).

«Гумор» (лат.) – жидкость.

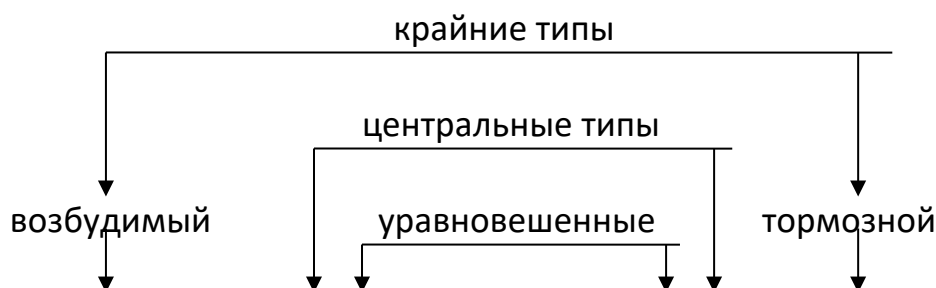
1. Холерик. «Холе» (лат.) – желчь.
2. Сангвиник. «Сангвис» (лат.) – кровь.
3. Флегматик. «Флегма» (лат.) – слизь.
4. Меланхолик. «Меланхоле» (лат.) – черная желчь.

Зависимость темперамента от типа нервной системы (НС)

Деятельность головного мозга отражает процессы возбуждения и торможения. В зависимости от их взаимоотношения выделены четыре типа высшей нервной деятельности (ВНД).

1. «Безудержный» – сильный, подвижный (соответствует холерику).
2. «Живой» – сильный, подвижный, уравновешенный (соответствует сангвинику).
3. «Спокойный» – сильный, уравновешенный, инертный (соответствует флегматику).
4. «Слабый», неуравновешенный, малоподвижный (соответствует меланхолику).

Типы высшей нервной деятельности в свете учения И. П. Павлова. Их общие характеристики. Подразделение на четыре группы со следующей взаимосвязью



Краткие характеристики типов высшей нервной деятельности в масштабе музыкального учебного процесса,

Холерик – по определению Павлова – сильный, безудержный тип, боевой, задорный, легко и быстро раздражающийся. Для холерика характерна быстрая смена настроений, циклы активности и спада деятельности. В периоды активности он способен осваивать очень большие объемы работы. Педагог должен учитывать эти циклы, вплоть до уплотнения расписания уроков в период активности.

Сангвиник плодотворно работает тогда, когда он заинтересован в работе и работы много. У него активное мышление, развитая инициатива. Этот тип требует быстрой, напряженной работы. Урок с сангвиником должен предоставлять обучающемуся широкое поле для мышления. С этим связана и возможность повышения количественного объема программы. Но безосновательное повышение ее трудности может дать негативный эффект: не будучи в состоянии ощутить результаты труда, студент потеряет интерес к занятиям.

Флегматик работает ровно целенаправленно и спокойно. Павлов говорит о флегматике как о сильном, уравновешенном, медленном типе, спокойном, всегда ровном, настойчивом и упорном труженике. Он может осваивать большие объемы работы, если она находится в сфере его интересов. Но нередко этот тип нервной деятельности накладывает отпечаток на характер индивидуума: слишком спокойный, невозмутимый. Поэтому урок с флегматиком должен иметь энергичный характер, но спокойный темп.

Меланхолика Павлов характеризует как слабый тип, каждое явление жизни для которого становится тормозным агентом. Но профессор Б. М. Теплов на основании эксперимента сделал вывод, что меланхолики обладают глубиной эмоционального восприятия и назвал это «абсолютной чувствительностью». «Абсолютная чувствительность» может служить отправной точкой в работе с меланхоликом. Здесь большое значение имеет воспитание характера, компенсирующего отрицательные черты темперамента, чему во многом должен содействовать и индивидуальный учебный план ученика.

Конституционная теория

Э. Кречмер (1888–1964): тип предопределяет формы психических заболеваний и основные личностные особенности.

Строение тела (конституция)

Психический склад

Астенический тип – хрупкое	Шизотимик – астеническое
----------------------------	--------------------------

<p>телосложение, плоская грудная клетка, узкие плечи, удлиненные худые конечности, вытянутое лицо, сильно развита НС, головной мозг. Нет склонности к увеличению объема мышц или жировой прослойки.</p>	<p>телосложение. Замкнут, склонен к размышлениям, к абстракции. С трудом приспосабливается к окружению, чувствителен, раним. Колебания между чувствительностью и холодностью, между обостренностью и тупостью чувства. Настойчив. Систематическая последовательность</p> <p>Группы:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) чистые идеалисты «моралисты»; 2) деспоты «фанатики»; <p>люди холодного расчета.</p>
<p>Пикник – развитые внутренние полости тела (голова, грудь, живот), склонность к ожирению. Средний рост, плотная фигура, мягкое, широкое лицо, короткая шея, массивный живот.</p>	<p>Циклотимик – пикнического телосложения. Эмоции колеблются между радостью и печалью, общителен, откровенен, добродушен, реалист.</p> <p>Веселые болтуны, спокойные юмористы, беспечные любители жизни, активные практики.</p>
<p>Атлетик – крепкий скелет, пропорционально крепкое телосложение. Сильное развитие мускулатуры, упругая кожа, мощная грудная клетка, широкие плечи, уверенная осанка.</p>	<p>Искотимики – два вида:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Энергичные резкие, уверенные в себе, агрессивные. 2. Маловпечатлительные, сдержанные жесты и мимика, невысокая гибкость мышления.
<p>Дипластик – человек с неправильным телосложением.</p>	

У. Шелдон. Классификация производится только на здоровых людях. В основе классификации – соотношение видов тканей организма, развивающихся из трех зародышевых слоев: энтодермы, мезодермы, эктодермы.

1. Эндоморфный тип – преимущественное развитие внутреннего зародышевого слоя, из которого формируются внутренние органы и жировая ткань. Круглая голова, крупные размеры внутренних органов, сферическая форма тела, тонкие руки, ноги, неразвиты кости и мышцы. Ярко выражены отложения жира.

2. Мезоморфный тип – преимущественное развитие среднего зародышевого слоя, из которого формируются скелет и мышцы. Широкие плечи, грудная клетка, мускулистые руки и ноги, минимальное количество подкожного жира, мощная голова.

3. Эктоморфный тип – преимущественное развитие внешнего зародышевого слоя, из которого формируются НС и

мозг. Худой человек, вытянутое лицо, тонкие длинные руки, ноги. Слабая мускулатура, хорошо развита НС:
 меланхолики – хрупкое астеническое телосложение;
 холерики – от атлетического к астеническому;
 флегматики – от атлетического к пикническому;
 сангвиники – преимущественно пикническое.

Взаимосвязь темперамента с экстраверсией – интроверсией (Х. Айзенк)

Экстраверты – люди, «обращенные вовне».

Интроверты – люди, «обращенные внутрь себя».

Невротизм – эмоционально психологическая неустойчивость, подверженность психотравмам. Люди впечатлительны, обидчивы, часто возникает эмоциональный стресс, часто подавлены, огорчены, раздражительны, тревожны. Эмоциональная устойчивость, уравновешенность – противоположность невротизма.

Экстраверсия + повышенный невротизм = холерик.

Интроверсия + невротизм = меланхолик.

Эмоциональная устойчивость + экстраверсия = сангвиник.

Эмоциональная устойчивость + интроверсия = флегматик.

Учитывание в работе темперамента учащегося – это мобилизация естественных резервов человеческого организма.

Общая психологическая оценка типов темперамента

Холерик	Сангвиник	Флегматик	Меланхолик
Преобладание возбуждения над торможением. Реагирует быстро, часто необдуманно, не успевает себя затормозить. Порывистость, резкость движений. Вспыльчивость, несдержанность.	Сильная, уравновешенная, подвижная нервная система. Быстрая реакция, поступки обдуманны. Жизнерадостный.	Сильная, уравновешенная, но инертная нервная система. Поэтому реагирует медленно. Неразговорчив. Эмоции проявляются замедленно (трудно рассердить, развеселить).	Слабая нервная система, повышенная чувствительность даже к слабым раздражителям. Часто грустен подавлен, неуверен в себе, тревожен.
Цикличность в смене активности и бодрости: увлекшись делом, работает с полной отдачей, но силы истощаются и появляется раздраженное состояние, плохое настроение, упадок сил, вялость.	Продуктивный деятель, но лишь при постоянном возбуждении, когда много интересных дел. В противном случае, он скучный вялый.	Высокая работоспособность. Хорошо сопротивляется, сильным и продолжительным раздражителям. Но не способен реагировать быстро в неожиданных, новых ситуациях. Прочно запоминает все усвоенное, не способен отказаться от выработанных	Повышенная чувствительность приводит к быстрому утомлению и падению работоспособности. Требуется более длительный отдых.

		навыков «стереотипов».	
Чередование положительных циклов (подъем настроения и энергичности) с отрицательными циклами (спад, депрессии) обуславливают неровное поведение, конфликты с людьми.	Подвижность нервной системы обуславливает изменчивость чувств, привязанностей, взглядов, высокую приспособляемость к новым условиям. Общительный, но не отличается постоянством в общении и привязанности.	Не любит менять работу, друзей. Трудно приспосабливается к новым условиям. Настроение стабильное, ровное.	Незначительный повод может вызывать обиду, слезы. Настроение очень изменчиво, но старается скрыть свои чувства, не рассказывает о переживаниях, хотя склонен отдаваться переживаниям.
	В стрессовой ситуации «реакция льва» – активно, обдуманно защищает себя.	При стрессовой ситуации остается внешне спокойным.	Сильный раздражитель может вызвать растерянность, стопор, срыв.

Сложность выявления темперамента заключается в том, что, во-первых, в природе редко встречаются «чистые» темпераменты, во-вторых, свойства темперамента нередко «закрываются» характером. Но и темперамент, и характер достаточно ясно проявляются даже на небольшом отрезке времени общения педагога с учеником.

Тема 4. Студент в работе.

Восприятие, внимание, мышление, запоминание, воображение, воля

Субъективность восприятия в связи с особенностями личности. В начале познавательной деятельности процесс восприятия разлагается на отдельные акты элементарных ощущений. Это очевидно у детей, у взрослых – при восприятии нового. В дальнейшем в процессе повторных актов восприятия выступает механизм автоматизации. Этими константами определяется ряд апробированных методов обучения игре на инструменте: первоначальная разобщенность постановки, изучение штрихов и приемов исполнения, работа над отдельными фрагментами музыкальных произведений.

Внимание: его активность, направленность, широта, устойчивость. Видение деталей как гарантия направленности внимания. Развитие широты внимания увеличением точек направленности внимания.

Мышление: наглядно-действенное, образное, логическое. Показ как пример наглядно-действенного мышления. Показ и словесное объяснение. Свойство психики – запечатлевать зрительные образы. Значение показа в этом отношении. Tактические и стратегические следствия показа. Tактические – студент видит и слышит, как исполняется конкретный прием. Стратегические: в результате повторяющихся актов показа, перенимает

черты постановки, исполнительства педагога. Положительные и отрицательные последствия этого.

Образное мышление «через представление».

Логическое мышление на основании ассоциативных связей.

Память слуховая и двигательная. Виды памяти: механический, зрительный, логический.

Запоминание как комплексное воплощения всех видов памяти в качестве условных рефлексов.

Необходимость развития музыкальной памяти. Значение игры по нотам и игры наизусть с направленностью внимания. Причины «заигрывания». О рассеянности внимания.

Воссоздающее воображение. «Игра» по нотам без инструмента. «Игра» наизусть без инструмента. Воссоздающее воображение через временной интервал.

Воля как высшее воплощение принципа сознательности и активности учащегося в работе.

Тема 5. Атмосфера урока

Необходимость неукоснительного следования дидактическим принципам педагогики, учитывания особенностей типов высшей нервной деятельности человека, оценка и коррекция индивидуальных особенностей ученика в работе (его восприятия, внимания, мышления, запоминания, воображения, воли).

О преемственности в обучении.

Мастерство педагога в создании нужной эмоциональной атмосферы: поведение на уроке, реакция на позитивные и негативные действия учеников, степени поощрения и порицания. О моральной мобилизации артиста.

Предварительное планирование урока и корректировка плана в процессе урока. Тематический и комплексный уроки.

Тема 6. Работа над звуком

Необходимость осознания обучающимися роли мелодической выразительности.

Механико-акустические условия звукоизвлечения на инструментах скрипичного семейства. Значение правильного соотношения места ведения смычка в связи с изменением позиции.

Смена направлений движения смычка. Беккер о движениях смычка П («тащить»), V («толкать»).

Из рекомендаций Л. Ауэра. Держать смычок легко, однако с твердостью, достаточной для того, чтобы им свободно управлять. Начинать упражнения на звуковедение медленным движением смычка по всей его длине, затрачивая до 10–12 секунд на каждый штрих вниз или вверх. Для достижения равномерного по силе звука по всей длине смычка следует уравнивать давление в слабой части смычка, так как для руки

естественна тенденция нажимать сильнее на смычок у его колодки (благодаря большей тяжести этой части смычка) и, наоборот, ослаблять давление к головке – наиболее слабой части. Играть гамму большими длительностями, крещендируя или филируя каждый звук. Так играть разные гаммы. То же самое – двойными нотами.

Три основных фактора, определяющих качество звука: работа пальцев правой руки; эластичность кисти; положение нижней и верхней частей рук и их взаимодействие.

Распределение длины смычка Упражнения на распределение длины. Учить слушать красоту звука.

Тема 7. Основы штриховой техники

Штрихи как важнейшее средство художественной выразительности. Соответствие штрихов стилю и характеру исполняемой музыки. Общие условия штриховой техники: рациональное распределение длины смычка; соответствующая данному штриху скорость движения смычка; высота локтя; степень наклона трости; направление движения смычка.

Классификация штрихов Р. Сапожниковым.

- плавные: легато, деташе, портато;
- отрывистые: мартеле, стаккато;
- прыгающие (и «бросаемые»): спиккато, «летучее» стаккато, рикошет.

Ориентировочная классификация штрихов Л. Ауэра, Х. Беккера. Система работы над штрихами.

Основные комбинации элементарных штрихов в четырехдольном размере, трехдольном размере.

Непрерывное изучение элементарных штрихов, начиная игру II и V. Для ребенка в начальный период обучения ощущения движений II и V одинаковы. Сохранить это ощущение ибо впоследствии нередко бывает, что начало движения II на сильную долю для ученика, студента более «удобно». Изучение легато, деташе, мартеле, спиккато, стаккато, сотийе и других штрихов в различных частях смычка, направлениях и нюансах. Предварительное изучение штрихов на открытых струнах и в гаммах.

Связь штрихов с динамикой, тембром, аппликатурой, с характером звучания музыки.

И. Лесман о штрихах как компоненте редакции текста. Работая над штрихами, а, следовательно, и над динамикой и тембром звучания, и стремясь к наибольшему их соответствию характеру музыки, нужно знать и уметь находить в каждом случае наиболее благоприятные технические условия для достижения этого соответствия. Определив типовые формы и основанные виды штрихов, следует установить: в какой части смычка лучше звучит и легче получается данный штрих в нужном тембровом и динамическом оттенке: как распределить движение смычка, чтобы все прозвучало с достаточной полнотой и выразительностью и удобнее было перейти от одного штриха к другому; в каком направлении – вверх или вниз

– естественнее начинать тот или иной эпизод, где целесообразно изменить это направление.

Р. Сапожников, Г. Цомык, Х. Беккер об изучении штрихов.

Трель, тремоло, пиццикато. Натуральные и искусственные флажолеты.

Тема 8. Смена позиций (переходы)

Условность деления площади грифа на позиции.

Смена позиций как важнейший элемент правильного интонирования.

Классификация переходов (А. Стогорский, Ю. Янкелевич).

Взятие нот в разных позициях одним и тем же пальцем.

Переход в восходящем движении с нижерасположенного пальца на вышерасположенный.

Переход в восходящем движении с вышерасположенного пальца на нижерасположенный.

Переход в нисходящем движении с вышерасположенного пальца на нижерасположенный.

Переход в нисходящем движении с нижерасположенного пальца на вышерасположенный.

Исключительные виды переходов.

Переходы в нисходящем движении с флажолета.

Переходвыталкивание в быстрых пассажах – быстрое чередование пальцев (А. П. Стогорский).

Переход на полтона в верхних позициях.

Переходглиссандо: скольжение к ноте тем пальцем, которым она будет взята.

Шарнир Давыдова (Г. П. Пятигорский).

Но задача педагога состоит не столько в том, чтобы сообщить обучающемуся классификацию переходов, сколько в том, чтобы объяснить методику их выполнения и добиться ее качественной реализации.

Классическое правило: смена позиции производится посредством скольжения пальца, взявшего последнюю ноту на оставляемой позиции.

Переход выполняется глиссандированием с внимательным прослушиванием «пути» от оставляемой ноты к той, которая будет взята. Глиссандирование помогает установить четкую координацию движений со слухом.

Переходы осуществляются при непосредственном участии большого пальца, не отрывающегося от шейки грифа, скользящего одновременно с глиссандирующим пальцем.

Глиссандо играется не напряженной рукой, но на прижатой к грифу струне. Однако, Л. Ауэр предупреждает, что не следует давить вниз с такой силой, чтобы затруднить переход в следующую позицию. Ю. И. Янкелевич отмечает, что «выстукивание» нот и скачкообразное выполнение перехода, негативно отражающееся на интонации и ограничивающее техническое

развитие, нередко объясняется стремлением слишком рано сделать смены позиций незаметными.

При совпадении перехода со сменой смычка, он осуществляется во время движения смычка, играющего оставляемую ноту.

Глиссандирование не должно быть самоцелью. Необходимо четко слышать оставляемую ноту и ту, на которую сделан переход.

Точки зрения на «вспомогательные» ноты.

Если студент не точно взял нужную ноту, не следует ограничиваться её исправлением, а заново переделать переход, т. е. научиться сразу становиться на нужную ноту. При обучении переходам не будет лишним и психологический контекст: не «попадать» на ноту, а взять её.

Роль координации движений рук при смене позиций.

Если переход в любом направлении осуществляется не первым пальцем, то ближайший нижерасположенный палец желательно в момент перехода не поднимать. Это будет способствовать равномерному распределению усилий на все пальцы и исключению напряжения их.

Переход, когда между нотами, играемыми в разных позициях, есть нота, играемая на открытой струне и переход, когда ноты играемые в разных позициях, расположены на разных струнах, выполняются по общим правилам.

Нужно отвергнуть вибрацию в процессе работы над переходом.

Тема 9. Интонация как средство выразительности

Асафьев об интонации. Понятие натуральной и темперированной интонации. Совмещение натуральной и темперированной интонации в современном исполнительстве.

Зависимость интонации от состояния слуха, постановки игрового аппарата; качество звука, динамики. Необходимость развития техники интонирования: единство слухомоторного процесса, свободного движения руки на грифе.

Работа над интонацией. Внимание как один из основных факторов в работе над интонацией. Связь интонации с фразировкой. Зависимость линейного интонирования от гармонической основы. Роль исходного опорного звука и его художественной окраски в правильном интонировании последующих звуков. Координация слухового и мышечного ощущений интервалов как основная задача в работе над интонацией.

П. Казальс: заниматься интонацией нужно в piano.

При работе над интонацией в левой руке не должно быть излишнего мышечного напряжения (А. Стогорский: «Играйте расслабленными пальцами»).

Предслышание: перед игрой мысленно прослушать, т. е. представить себе звук.

При изменении нажима смычка может меняться и высота звука.

Предварительная подготовка музыкального слуха, предощущение тональности. Целесообразность перед игрой этюда или художественного произведения, проиграть в соответствующей тональности гамму, арпеджио.

Транспонирование музыкальных фрагментов в различные тональности: начиная от простенькой мелодии, постепенно усложняя задачу. Это развивает приспособляемость слуха к тональности. Транспонирование развивает и приспособляемость тактильную. Учиться транспонированию нужно, начиная с гаммообразных построений.

Часто при разучивании, в медленных темпах интонация более неточна, чем в быстрых. Это объясняется тем, что в быстром движении положение пальцев групповое и интонационные связи здесь более точны. Поэтому нелишне проверять музыку, предполагающую медленный темп, на общность в постановке пальцев.

В начале работы над интонацией произведения, написанного в быстром темпе, не нужно сразу играть его медленно, а применять постоянное замедление (от раза к разу), сверяя результат работы в замедленном темпе с движением рук в требуемом автором темпе. Это необходимо, чтобы произведение в медленном темпе изучалось теми же движениями, что и в быстром. По этой причине музыку, написанную в медленном темпе, следует учить и в темпе более подвижном.

Способы проверки интонации с помощью открытых струн, подготовки групповой аппликатуры.

Умение играть гамму от любой ступени как способ, вырабатывающий глубокое понимания тональности. Опорные ноты при исполнении пассажей.

Изучение двойных нот: опорные звуки, ведущее начало какого-либо пальца. Выявление в сложных (составных) интервалах составляющих их малые интервалы.

Сила нажима пальцев, своевременная подготовка их, координация движений левой и правой рук как факторы, влияющие на качество интонации.

Паузы, отрывистые штрихи и др. факторы, затрудняющие интонацию.

Зависимость интонации от аппликатуры, позиционного положения руки.

Интонация интервалов: соотношение тонов и полутонов в мажоре и миноре. Интонирование полутонов.

Обострение вводных тонов.

К. Мострас: вводный тон перед натуральным флажолетом не требует чрезмерного повышения, ибо интонация таких флажолетов бывает ниже, чем звуков, играемых на закрытых струнах; поэтому приходится в некоторых случаях понижать интонацию всего фрагмента или заменять флажолеты нотой на закрытой струне.

Тщательно проверять примы и октавы.

В исполнении гамм гармоническими интервалами нарушает интонацию несовпадение по высотности повторяющихся нот. Устранить этот недостаток можно проверяя интонацию определенной ноты в повторении её в последующих двойных нотах.

Тема 10. Аппликатура как средство музыкальной выразительности

Аппликатура как важнейшее средство выражения стиля и характера музыки.

Необходимость индивидуального подхода при выборе аппликатуры.

Связь аппликатуры со штрихами. Позиционная аппликатура. Ритмическая аппликатура. Узкое и широкое расположение пальцев на грифе.

Аппликатура гамм. Поскольку в основе построения многих пассажей лежат гаммы и арпеджио, это, как правило, определяет выбор их аппликатуры. (И. Лесман).

Аппликатура диатонических гамм: с применением открытых струн, без открытых струн, на одной струне. Аппликатура хроматической гаммы. Аппликатура в трезвучиях, квартсекстаккордах, доминантсептаккордах, уменьшенных септаккордах. Аппликатура в двойных нотах (терции, сексты, октавы).

Аппликатура в трелях подбирается такая, чтобы исполнять их, в основном, вторым и третьим пальцами. Игру трелей четвертым пальцем следует избегать. Если же это необходимо, то требуется больший объем тренировки, чем при игре вышеназванной аппликатурой (И. Лесман).

Резюмируя свои соображения об аппликатуре, И. Лесман пишет «Аппликатуру нужно подбирать, руководствуясь художественными задачами и стремлением к удобству в техническом отношении. В медленных темпах имеется больше возможностей для подбора аппликатуры, способствующий выразительности исполнения; музыкант должен идти на некоторые технические усложнения и неудобства ради достижения художественных результатов. В более быстрых темпах вопрос технического удобства приобретает более серьезное значение и пренебрегать им без необходимости не следует. Однако и здесь надо исходить из того, насколько та или иная аппликатура способствует лучшему звучанию».

Тема 11. Вибрато

Роль слухового и визуального опыта в формировании навыков вибрации.

Основные виды вибрации: кистевая и локтевая.

При кистевой вибрации скорость её более быстрая, а амплитуда малая. При локтевой – скорость меньше, амплитуда больше.

Применение различных видов вибрато в зависимости от стиля произведения, художественной фразировки, нюансов, регистров.

Осуществление вибрато столь физиологически индивидуально, что педагогу, объясняя приемы вибрации ученику, не следует брать во главу угла собственную вибрацию (Б. Струве).

Рука вибрирует на одном пальце, однако, вибрирует и большой палец (Б. Струве).

И. Лесман; «... вибрация не может быть достигнута, если концевые фаланги пальцев зажаты, или, как это бывает иногда, стремятся совершать активные движения».

Приемы и упражнения для выработки вибрато. Один из них – «встряхивание».

Изучать вибрато нужно на конкретном музыкальном материале.

Не все ученики нуждаются в упражнениях. Ученик может и сам начать вибрировать вовремя и правильно.

Л. Ауэр: чем больше давление пальцев на гриф, тем скорее будут вибрировать звуки под легким нажимом смычка.

Тема 12. Темп, метр, ритм

Художественная взаимосвязь темпа, метра, ритма.

Темп – условие, при котором достигается возможно большая яркость и глубина эмоционального воздействия ритма.

Темповые указания: общие словесные обозначения (Allegro, Adagio, др.) метрономические, указания отклонения от основного темпа (meno mosso, più mosso, accelerando, ritardando, др.)

Темпом определяется реальная длительность каждого звука, такта, доли такта. Казальс о темпе как субъективном факторе.

Объединяющая роль метра. Метр, метрическая пульсация: опорные, сильные и слабые доли такта. Для выявления характера музыки весьма важно видеть метрическую разницу в размерах C или $4/4$, $2/4$ или $4/8$, $3/4$ или $6/8$, двух вариантов размера $6/8$. Роль метра в переменных размерах.

Точность ритмических соотношений между звуками в рамках темпа как необходимое условие художественного исполнения.

Взаимосвязь ритма с аппликатурой, штрихами.

Агогика. Связь агогических отклонений с фразировкой и артикуляцией.

Роль занятий по сольфеджио в осознании учащимся метроритмической структуры музыки.

«Отбивание» (И. Лесман) тактовых долей при разборе учебного материала: плюсы и минусы.

Использование метронома.

И. Лесман, К. Мострас и другие методисты о понимании и изучении метра и ритма.

Тема 13. Динамика

Динамика как важнейшее средство выразительности.

Динамика – «наука о силах» – в применении к музыке является системой и теорией, объясняющей степень интенсивности или силы звука (Л. Ауэр).

Л. Ауэр о внимательном отношении к нюансам Бетховена, подробной выписке их в нотах. Л. Ауэр: монотонность – смерть музыки; нюансировка – антипод монотонности.

Л. Ауэр подчеркивает, что монотонность исполнения часто объясняется не столько отсутствием музыкальных способностей, сколько отсутствием внимания к звуку. Дифференцировать *piano* и *pianissimo*, *forte* и *fortissimo*.

Шкала динамических оттенков. Динамические контрасты, *crescendo*, *diminuendo*. Микрооттенки.

Параллелизм звуковысотной и динамической линий. Основные «правила» организации динамики при исполнении мелодии. Взаимосвязь динамики и гармонии.

Филировка звука. Акцент.

Взаимодействие динамики со штрихами, тембром.

Работая над звуковедением (на первых этапах более или менее длинными, связными штрихами), сразу же обращать внимание не только на чистоту звука, но и на определенную его динамику: *piano*, *forte* и т. д. Параллельно заниматься и штрихами, разделяемыми паузами: играть их целым смычком, его половинами, третями. Прививать студенту представление о звуке как о выразительном средстве, имеющем определенный характер в отношении динамики, тембра, штрихов (И. Лесман).

Тембр: «нет более прекрасных эффектов чем те, которые получаются от хорошо варьируемой и контрастируемой звуковой окраски» (Л. Ауэр). Четыре тембра четырех струн.

Прозрачные тембры обычно достигаются преобладанием ширины штрихов над их плотностью; компактное по характеру звучание – преобладанием плотности штрихов над их шириной (И. Лесман).

Значение аппликатуры, вибрато.

Выразительность игры обуславливается не только слуховыми представлениями, но и мышечными ощущениями.

Тема 14. Фразировка

Понятие музыкального синтаксиса.

Определение понятия «фразировка» как комплексного художественного средства исполнительского толкования синтаксических структур композиторского текста, их строения и интонационного содержания. Индивидуальность фразировки как результат субъективного восприятия исполнителем музыкальной формы и образного содержания произведения.

Общие закономерности фразировки. Взаимосвязь динамической нюансировки, акцентов, артикуляции, вибрато, портаменто, агогики. К. Игумнов об умении исполнителя определить кульминацию каждой фразы и произведения в целом, также «выдающихся интонационных точек», точек «тяготения», «центральных узлов, на которых все строится».

Л. Ауэр: фразировка, если подходить к ней с технической точки зрения, сводится преимущественно к правильному ведению смычка и правильной

аппликатуры, всегда сопутствующим художественным чутьем. Фразировку можно рассматривать как специфическое применение нюансировки. Фразировка не имеет установленных законов, хотя существуют противоречивые системы фразировки, и всецело зависит от музыкального и поэтического чувства исполнения.

Развитие творческой активности, инициативы ученика в осмыслении фразировки.

Взаимосвязь локальных исполнительских решений и драматургии целого.

Тема 15. Работа над гаммами

Гамма и арпеджио как элемент музыкального произведения.

Работа над гаммами как средство развития ладового чувства и игровых навыков (звукоизвлечения, «распределения смычка» интонирования, соединения позиций, пальцевой беглости и т. д.). Л. Ауэр рекомендует на начальном этапе изучения гамм, прежде всего, играть гамму однооктавную, обращая сугубое внимание на интонацию, стараться достичь чистого интонирования последовательностей тонов и полутонов; затем перейти к двухоктавной гамме, играя сначала штрихом деташе, затем – легато по четыре ноты на каждое движение смычка, далее – по восемь нот, позже – «столько нот, сколько сможете исполнить ровно и гладко, красивым, полным звуком».

Ритмические и штриховые варианты.

Гаммы двойными нотами.

Арпеджио.

Последовательность изучения гамм: по квартоквинтовому кругу, хроматическая.

К. Моцарт об изучении гамм.

Подбирание гамм по слуху: положительные и отрицательные стороны.

Игра гамм с аккомпанементом.

Транспонирование гамм.

Точка зрения на исключение работы над гаммами из числа основных видов работы исполнителя (В. Григорьев, А. Янигро, др.).

Учебные пособия по гаммам.

Тема 16. Работа над инструктивными этюдами

К. Моцарт о трех основных направлениях работы над этюдами.

1. Укрепление уже имеющейся у ученика технической основы.
2. Изучение технического материала, аналогичного тому, который имеется в художественных произведениях, входящих в учебную программу ученика.
3. Формирование «резерва», т. е. изучение нового для ученика технического материала, освоив который, он сможет овладеть произведениями, где есть такой материал.

Основные правила изучения этюдов.

1. Рассматривать этюд не как упражнение, а как художественно завершенную форму музыкального произведения.

2. Все этюды, как правило, проходить наизусть.

3. При изучение этюда работать над всем комплексом музыкальной выразительности: интонирование, ритмика, штрихи, динамика, темп, тембр. Это определяет недопустимость таких недоработок как ускорение в легких фрагментах и замедление в медленных, тусклое звучание в трудных местах, ритмическое искажение.

4. При имеющихся в этюдах ритмических или штриховых вариантах, изучать эти варианты.

5. Возможно возвращение к ранее пройденным этюдам на новом, более совершенном этапе развития ученика.

Подавляющее большинство входящих в учебный репертуар этюдов отображает музыкальный язык XIX века, тогда как в программы учеников прочно вошли многие произведения композиторов XX века. Педагогам следует учитывать эту пока еще существующую диспропорцию и вводить в программы учеников этюды, несущие музыкальную лексику XX века.

Методический разбор этюдов.

Тема 17. Работа над художественным музыкальным произведением

Творческая природа исполнительского искусства. Роль труда и вдохновения исполнителя.

Ясность художественной цели как необходимое условие творческого воплощения авторского замысла. К. Станиславский о «сквозном действии».

Целевые задачи: определение концепции, выбор выразительных средств.

Работа над произведением как «процесс бесконечного вслушивания» (Н. Метнер, К. Игумнов).

Основные этапы работы

1. Общее ознакомление с произведением, его стилем, содержанием, формой; разбор текста, первая исполнительская «редакция». Представление сущности основной задачи и отдельных трудностей, стоящих на пути к ее решению. Выбор исполнительских средств выразительности. Уточнение редакции.

2. Работа над отдельными разделами. Игра в замедленном движении. Г. Нейгауз об игре в медленном темпе при соблюдении всех оттенков, намеренном преувеличении деталей исполнения. К. Игумнов об игре в медленном темпе отдельных трудных отрывков в целях предотвращения возможных напряжений, неудобных и неточных движений. «Звучная» игра в несколько замедленном темпе. И. Гофман об отрицательном влиянии грубой, постоянно громкой игры, так же, как излишне тихой игры, приводящей к «затуманиванию» звуковой картины. Соединение фрагментов в художественное целое. Игра с фортепиано. Изучение наизусть.

3. Достижение художественного завершения. Понятие «внутренней настройки». Выработка навыка предварительного, до начала исполнения

представления характера звучания части крупной формы или пьесы. Роль воссоздающего воображения. Проигрывания произведения целиком (прогоны) как «тренировка на дистанцию». Необходимость многократного концертного исполнения одних и тех же произведений для совершенствования их исполнения, включения в активный репертуар.

Работа над барочными циклами. Определение темпов. Метр, ритм, орнаментика. Сфера общей звуковысотности и правомочность изменения обозначенной автором высоты звука. Изменяемость штрихов. Пеншерль о барочных штрихах как предусмотренном автором средстве художественной выразительности. О штрихах И. С. Баха. Динамика, ее понимание в XVIII, XIX, XX веках. Современное осмысление фразировки в музыке барокко. Общие черты архитектоники барочного нормированного цикла.

Работа над классицистскими циклами. Интонирование. Вокализация линейного изложения материала. Полифония гомофонии. Штрихи и приемы исполнения как расширение тембровой палитры. Архитектоника цикла. И. М. Ямпольский о концертах для скрипки с оркестром Моцарта: средняя часть как лирический центр, танцевальная природа финалов.

Работа над циклическими произведениями романтизма. Роль тембра: «театр тембров-образов», на который ориентирован романтизм. Интонирование. Темпы: значительное расширение и конкретизация указаний на темп. Вариативность концепций интерпретации.

Работа над музыкой XX века. Точное выполнение всех указаний композитора во всех слагаемых исполнительства. Интонирование: осмысление национальных особенностей мелоса, музыки, написанный в различных техниках: сонористика, алеаторика, атональные построения и др. Ритмическая организация звукового материала как характерный признак музыки XX века. Четкая дифференциация динамики. Особенности роли тембра в музыке XX века.

Работа над произведением по нотам без инструмента «Игра» наизусть без инструмента.

Методический разбор произведений крупной формы.

Тема 18. Организация самостоятельной работы учащегося по специальности

Цель самостоятельной работы по специальности: учиться познанию и самостоятельному поиску. Л. Ауэр: «Вслушивайтесь в собственное исполнение. Играйте фразу или пассаж различными способами, делайте переходы, меняйте выражение, играйте то громче, то тише, пока не найдете естественной интерпретации». Выбатывать сосредоточенность на большом отрезке времени, учиться слышать и слушать свою игру, анализировать её.

Целесообразность присутствия на уроках специальности всех учеников класса. А. Шнабель: «наиболее продуктивный метод высшего класса преподавания музыки – присутствие всех учеников на всех уроках». Этому методу придерживались Ф. Лист, Т. Лешетицкий, А. Шнабель, Л. Ауэр. И Лесман: нужно, чтобы, берясь за новое произведение, ученик, слышавший его в классе ранее, имел довольно ясное представление о его

содержании и основных требованиях к выполнению на инструменте. То же самое можно сказать о приемах исполнения, методах изучения, художественных идеях.

Необходимость изучения теоретической литературы по специальности. Л. Ауэр: учащиеся, которые не проявляют интереса к теоретическим объяснениям, можно считать совершенно необразованными скрипачами.

Место самостоятельной работы учащегося по специальности в системе аудиторных и внеаудиторных занятий, предусмотренных учебными планами и программами.

Планирование самостоятельной работы.

Внешние параметры. Соотношение видов работы и отдыха.

Внутренние параметры. Распределение усилий и времени на решение художественных и технических задач в процессе самостоятельной работы по специальности.

При самостоятельных занятиях уделять значительное время работе над учебноинструктивным материалом: гаммами, упражнениями этюдами. Известен афористический ответ Я. Хейфеца на вопрос «Что бы Вы учили, если бы в Вашем распоряжении был всего один час?» – «Пятьдесят минут гаммы и десять минут все остальное».

Тема 19. Подготовка концертного выступления

Концертное выступление как органичная часть учебного процесса, завершающий акт работы над произведением. Постоянная дидактическая, психологическая и методическая подготовка акта концертного выступления на протяжении учебного процесса. Выбор программы и работа над ней с учетом психологических особенностей индивидуума – гаранты успешного концертного выступления.

Планирование заключительных репетиций, «прогонов». Выработка навыков психологической мобилизации у ученика: «... надо до выхода на эстраду учесть и спланировать все, – даже скорость биения пульса» (Ш. Мюнш). Постановка задачи (на репетициях) на качественное исполнение произведения с первого раза. Предвосхищение на репетициях обстановки концерта: материальное (реквизит, свет) и воображаемое. Проведение предконцертных репетиций в условиях краткости времени, отведенного на репетицию в доселе незнакомом концертном зале: психологическая настройка, акустическая настройка, проверка звучания и комфортности исполнения главных «сюжетных узлов» произведения, программы.

Л. Ауэр, И. Ойстрах, И. Слоним, А. Стогорский об эстрадном волнении.

Режим работы и отдыха накануне и в день концерта.

Особенности концертного костюма.

Психологически подготовленное эмоциональное осмысление методически правильно разработанного плана исполнения – основа успешного концертного выступления.

Тема 20. Общие особенности организации учебного процесса в средних и высших профессиональных учебных заведениях

Задачи музыкального училища, вуза в воспитании специалистов.

Воспитание у учащегося чувства ответственности в подготовке к каждому уроку по специальности.

Рациональный подбор учебно-педагогического материала как необходимое условие целесообразного построения учебного процесса. Необходимость четкого выявления педагогической задачи при выборе учебно-педагогического материала и разъяснение ученику этой задачи. Необходимость ясного представления художественного содержания избираемого материала и исполнительских средств.

Строгая последовательность в усложнении технических приемов как важнейшее условие учебного процесса.

Особое значение сбалансированности в учебных программах объемов классики и современной музыки.

Использование отрывков из оркестровой и камерной литературы. Упражнения на материале отрывков из музыкальной художественной литературы. Использование отдельных частей этюдов или их фрагментов по мере необходимости, диктуемой художественными задачами на данном этапе работы с учеником.

Учитывание индивидуальных особенностей и возможностей ученика в постановке педагогических задач на каждом этапе обучения.

Межпредметные связи.

Примерные требования на экзаменах, академ.концертах. Критерий оценки в зависимости от одаренности ученика, его продвинутости, класса, возраста, трудности исполняемого произведения.

Просветительская роль музыкальных школ, школ искусств.

Учебно-методическая работа отделения, кафедры.

Методическая и творческая связь с музыкальными школами, училищами. Подготовка приема.

Учебная документация.