

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ КАДРОВ, УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЙ И
НАУЧНЫХ УЧРЕЖДЕНИЙ**

**Республиканский методический кабинет по
учебным заведениям искусств и культуры**

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ БЕГЛОМУ
ЧТЕНИЮ НОТ С ЛИСТА**

**Методическая разработка для преподавателей
исполнительских отделов музыкальных училищ**

Составитель — Л. Е. Терликова, старший преподаватель Ростовского государственного музыкально-педагогического института

Рецензенты — Н. Побегайло, зав. отделом общего курса фортепиано Таганрогского музыкального училища

Ответственный за выпуск — Г. И. Пальян

Редактор — О. М. Гутина

Настоящая разработка посвящена вопросам развития комплекса навыков беглого чтения нот и игры с листа у учащихся на разных уровнях музыкального образования в системе школа—училище—вуз.

Основополагающая задача музыкальной дидактики — целенаправленное развитие музыкального слуха и мышления — прочно занимает лидирующее положение в ряду „вечных“ проблем музыкальной педагогики. Это не может не побуждать как исследователей, так и педагогов-практиков к поиску разнообразных способов и приемов активизации творческого мышления исполнителей, созданию и внедрению в учебный процесс многочисленных частных методик обучения и развития учащихся в условиях индивидуальных занятий по специальности. Ведь мышление наиболее эффективно формируется в процессе обучения, когда учащиеся на основе разнохарактерного музыкального материала овладевают конкретными приемами умственной деятельности.

Учитывая все это, трудно переоценить значение и роль чтения с листа как активного средства для широкого самостоятельного общения со всем многообразием музыкальной литературы различных эпох, стилей, школ и направлений в воспитании интеллектуальной, эмоциональной и слуховой культуры исполнителя.

Растущий интерес к вопросам чтения с листа в среде музыкантов-исполнителей и педагогов находит все более адекватное отражение в учебных планах и программах. Так, новый экспериментальный учебный план для ССУЗов, утвержденный Министерством культуры РСФСР в марте 1989 года, предполагает значительное увеличение часов занятий для более целенаправленного и углубленного обучения навыкам беглой игры с листа с последующей проверкой на экзаменах — в том числе и на государственных.

Однако простое увеличение количества учебных часов на этот вид деятельности без достаточного научно-методического обеспечения вряд ли гарантирует необходимый качественный результат. Поэтому дальнейшая разработка всего комплекса вопросов, связанных со структурой, психическими закономерностями процесса чтения с листа, его влиянием на развитие общемusикальных способностей, представляется весьма важной.

Нельзя не сказать, что вопросы развития навыков чтения с листа получили достаточно широкое освещение в научно-методической литературе в разное время. Так, в советской музыкальной педагогике проблема чтения с листа настойчиво разрабатывалась в 30–40-х годах А. Н. Щаповым, С. И. Савшинским, Л. А. Баренбоймом, а позднее (с 50-х годов и до нашего времени) ей были посвящены работы: Г. П. Прокофьева, Т. Л. Беркман, Р. А. Верхолаз, А. Д. Алексеева, Ф. Д. Брянской, Л. И. Горелашвили, Г. М. Цыпина и ряда других. В этих работах затронуты в той или иной степени основные вопросы методики обучения чтению с листа. Однако главный вопрос — каков главный механизм поэтапного формирования приемов и навыков и как надо организовать систему обучения для их закрепления, развития и усложнения — остается нерешенным и по сей день. Иными словами, и сегодня еще не создана универсальная методика, объединяющая все отдельные способы и приемы в единую рациональную систему. К этому выводу подводит и существующая практика обучения.

Стало очевидным фактом то, что исполнители в массе своей читают с листа недостаточно бегло, с трудом ориентируются в нотном тексте и поэтому в своей деятельности этим умением широко не пользуются. Процесс накопления навыков протекает скорее стихийно, нежели методически продуманно. Поэтому учащиеся, формально занимаясь чтением с листа в течение всех лет обучения, так и не приобретают в большинстве случаев устойчивых навыков.

Указанное противоречие между теорией и практикой обучения возникло не сегодня, об этом с тревогой писали в разное время многие видные педагоги-исследователи (С. Ляховицкая, А. Николаев, Ф. Брянская, Г. Цыпин, Д. Благой, М. Фейгин и другие). Они отмечали, что несмотря на возросшее виртуозное мастерство музыкантов, умение читать с листа снизилось, так как ослаблен интерес к самостоятельному домашнему музицированию. Образовался порочный круг: учащиеся плохо читают нотный текст, поэтому им трудно знакомиться с музыкальной литературой, а отсюда обратная связь — не развиваются навыки освоения нотного текста. Репертуар студентов сужен до нескольких пьес в году, отсюда слабое развитие музыкального мышления, способностей, узкий кругозор. Основная мысль приведенных высказываний такова: обучение игре на инструменте зачастую идет в стороне от задач развития слуховой и интонационной культуры, интеллекта, становления музыкального сознания. Разрыв между теоретическими разработками и практикой обучения очевиден.

Резюмируя все сказанное, можно констатировать: проблема формирования и развития навыков чтения с листа весьма актуальна, и цель данной работы — рассмотреть ее психолого-дидактические

аспекты исходя из потребностей практики, дать необходимые методические рекомендации педагогам-практикам, помочь им рационально выстроить учебный процесс.

Следует подчеркнуть, что на разных ступенях музыкального образования система обучения неизбежно будет трансформироваться, видоизменяться, так как работа с детьми и взрослыми учащимися имеет существенные различия. Однако тем общим, что объединяет все звенья обучения, обеспечивает преемственность и служит стержнем данной методики, — является принцип развивающего характера обучения, нацеленный на совершенствование всего музыкально-интеллектуального потенциала исполнителя.

Адресованная в первую очередь пианистам, работа носит, в сущности, универсальный характер и поэтому может быть частично использована в обучении исполнителей на других музыкальных инструментах.

В разработке излагаются теоретические основы процесса чтения с листа и методики обучения комплексу навыков, необходимых для развития этого умения. Помимо этого содержатся методические указания по организации практических занятий с учащимися и рациональному составлению репертуара для чтения с листа. Прилагается список произведений и комментарий к нему.

Игра с листа, наряду с разбором, изучением и исполнением произведения, издавна широко распространена и популярна в среде исполнителей. Как и при других видах исполнительской деятельности, во время игры с листа необходима концентрация воли, слуха, внимания, памяти, воображения; синтез слуха, зрения и моторики. Однако игра с листа имеет и принципиальные отличия, а именно: время приема и переработки информации в процессе чтения с листа весьма ограничено, что создает ситуацию лимита времени, а отсюда и необходимость ускоренного восприятия текста. Этот фактор и определяет психологическую специфику игры с листа¹.

В условиях ограничения времени прием и расшифровка „сигналов” текста, быстрая двигательная реакция создают для учащихся существенные психические и физические нагрузки, что зачастую является препятствием на пути освоения навыков чтения с листа. Ведь то, что при обычном разборе текста осуществляется постепенно и осно-

¹ Горелашвили Л. И. Некоторые особенности визуального восприятия и оперативной памяти пианиста в процессе чтения с листа. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. — Тбилиси, 1978. — С. 4.

вательно, с проработкой всех компонентов музыкальной фактуры и интонационных голосов, здесь должно совершаться быстро, почти „мгновенно“: ускоренный прием „сигналов“ текста, их расшифровка и перевод в ассоциативно-рефлекторный ряд: быстрая двигательная реакция; автоматический выбор аппликатуры и нахождение нужных клавиш и так далее. Кроме этого исполнитель должен быть находчив в интерпретации неожиданных поворотов в тексте, должен уловить и предугадать дальнейшее развитие мелодии, гармонического сопровождения, а также кадансовые завершения и т. п. К этому следует добавить необходимость постоянного „забегания глазами вперед“ для того, чтобы обеспечить непрерывность игры — а это вызывает дополнительную психическую нагрузку.

Однако эта специфическая форма музицирования содержит большие и пока не до конца реализованные возможности для развития интеллектуальных способностей музыканта: гибкости мышления, мобильности ассоциативного опыта, интуиции. Ведь необходимость активизации мыслительных процессов и двигательных реакций, максимальной концентрации слуха, внимания, эмоций, памяти является не только предпосылкой, но и „катализатором“ роста творческого потенциала исполнителя. Эти ценные свойства игры с листа и вызывают тот живой интерес музыкантов к знакомству с новыми музыкальными произведениями, который помогает отчасти преодолевать естественные трудности. А они, безусловно, существуют — особенно для учащихся с недостаточно развитыми пианистическими способностями, так как возникает своеобразный „стресс новизны“ и связанные с ним значительные психические нагрузки, напряжение всех сил. Для многих это является непреодолимым психологическим барьером на пути постижения всего нового в музыкальном искусстве, препятствует закреплению необходимых игровых навыков. Не отсюда ли берет свое начало бытующий в среде педагогов своего рода миф о некоем счастливом даре“, который может быть заложен в исполнителе только от природы, „особой способности“ бегло играть с листа?

Тезис с природной предрасположенности подкрепляется нехитрой методикой, основной „рецепт“ которой предельно прост: нужно играть как можно больше произведений, и навыки сформируются сами собой. Действительно, у некоторых наиболее одаренных учащихся такая способность развивается спонтанно, без участия педагога, но для большинства исполнителей эта область деятельности остается неосвоенной. На ошибочность такого подхода в обучении указывал еще Б. М. Теплов. Он подчеркивал: „Способность не может возникнуть вне соответствующей конкретной деятельности“. И далее: „Не в том дело, что способности проявляются в деятельности, а в том, что они с о з д а ю т с я (разрядка моя — Л. Т.) в этой деятельности“.¹

¹ Теплов Б. М. Избранные труды М., Педагогика, 1985. — т. 1. — С. 204—205.

Эта установка музыкальной психологии должна быть положена в основании специальной методики обучения как системы целенаправленного педагогического воздействия. Что же представляет собой такая система? Какова роль и функции педагога и учащегося в этом процессе? При каких дидактических условиях обучение будет протекать успешно? Вот круг вопросов, которые необходимо рассмотреть для разработки рациональной, психологически обоснованной методики.

Прежде всего уточним понятие „чтение с листа“. Во многих методических работах этот вид исполнительской деятельности обозначен как *н а в ы к*. Однако по-существу чтение с листа является *у м е н и е м*, так как сам процесс освоения нового текста относится к сложной структуре действий и базируется на совокупности более простых приемов и навыков („автоматизированных“ приемов). В психолого-педагогической литературе эти понятия трактуются следующим образом: „Умение — это успешное выполнение какого-либо действия или сложной деятельности с применением правильных приемов, способное. Навыками называют закрепленные, автоматизированные приемы и способы работы, которые являются составными моментами в сложной сознательной деятельности“¹. Это определение тем более применимо к такой сложной аналитико-синтетической структуре, какой является музыкально-исполнительская деятельность. Ведь автоматизировать любой художественно-исполнительский процесс — и в том числе чтение с листа — невозможно. Здесь речь может идти лишь об автоматизации отдельных приемов, которые при постоянной и целенаправленной тренировке могут переходить и переходят в навыки.

Перечислим основные из этих приемов: выявление и распознавание известных фактурных формул, ритмо-интонационных оборотов, аккордовых стереотипов; „забегание глазами вперед“, свободная ориентировка на клавиатуре („не глядя“ на клавиши); упрощение фактуры, произвольный выбор аппликатуры и другие. Многие способы и приемы, сливаясь воедино, образуют систему взаимосвязанных навыков и умений более высокого уровня. В связи с этим уместно привести слова Б. М. Теплова: „Хороший мастер тем отличается от человека, только умеющего выполнить данное дело, что он владеет множеством приемов и может выполнить любой из них в зависимости от обстоятельств“².

¹ Крутецкий В. А. Психология обучения и воспитания школьников. — М., Просвещение, 1976. — С. 160.

² Теплов Б. М. Психология. — М., Учпедгиз, 1951. — С. 211.

Таким образом, чтение с листа следует называть умением, которое на высшей ступени своего развития способно становиться и с к у с - с т в о м активного ознакомления с музыкой. Умение состоит из комплекса навыков. Рассмотрим этот комплекс в контексте общей структуры учебной деятельности.

Игра с листа имеет сложную структуру и включает, по существу, два взаимосвязанных этапа деятельности исполнителя: чтение нотного текста глазами и последующая игра с листа. Первая задача, которая возникает перед исполнителем — сориентироваться в условиях задания, поэтому и первичные действия — ориентировочные: зрительное восприятие текста, мысленный анализ с целью выявления основных структурных компонентов сочинения, его смысловой логики. Этот этап, который следует считать подготовительным, имеет важное значение для дальнейшей игры с листа, так как частые остановки и ошибки происходят, в основном, из-за неясного понимания смысла исполняемой музыки. А это осознание осуществляется именно на подготовительном этапе.

На необходимость предварительного зрительного ознакомления с текстом, его анализа и осмысления указывали многие музыканты и педагоги прошлого, например, Р. Шуман: „Если тебе предлагают сыграть с листа незнакомое сочинение, то сначала пробеги его глазами“¹. Это же советовали Л. Оборин, Я. Зак, Г. Нейгауз: „Приступая к изучению произведения, необходимо сделать общий анализ — разобраться в строении, форме, музыкальном содержании и настроении данного сочинения, обратить внимание на особенности его изложения, мелодию, гармонию и т. п.“².

Таким образом, первым ориентировочным действием должен быть мысленный анализ текста, причем анализ „эскизный“, избирательный, так как в условиях лимита времени необходимо выделить лишь те компоненты структуры, которые важны для последующей игры с листа. В этом состоит специфика анализа текста при чтении с листа. Основная задача такого краткого анализа — выявить наиболее существенные данные о произведении: стиль, жанр, лад, форму, фактуру, ритм, артикуляцию.

Определение стилиевой и жанровой принадлежности сочинения дает важную информацию об его историческом контексте, помогает проникнуть в его образный строй, определить характер и темп движения, тип фактуры.

¹ Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // О музыке и музыкантах. — Т. 2-6. — М., 1979. — С. 177.

² Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1967. — С. 171.

Жанр пьесы бывает заявлен уже в названии (например, „Гавот“, „Вальс“, „Фуга“, „Хорал“ и т. п.), что упрощает его определение. В более сложных случаях (например, в сонатных, вариационных формах) достаточно бывает обобщенной жанровой характеристики тем, например: хоральность, песенность, танцевальность, декламационность и т. п.

Следующий компонент анализа — лад, тональный план сочинения. Из практики известно, что частые смены тональности, модуляции, отклонения, обилие знаков альтерации обычно вызывает у учащихся затруднения при игре с листа. Поэтому при анализе необходимо выявить те фрагменты текста, где появляются знаки альтерации. Это может быть признаком модуляции или отклонения в другую тональность. Здесь потребуется повышенное внимание, особенно при игре сочинений композиторов XX века (например, фортепианные миниатюры Б. Бартока, П. Хиндемита, И. Стравинского, Д. Шостаковича, О. Мессиана и другие). Здесь весьма необходимо предварительное обдумывание ладо-тональных связей.

Анализ формы сочинения помогает выяснить, из каких частей, периодов, предложений она состоит; есть ли повторы, репризы частей, рефрены, секвенции; контрастен или сходен тематический материал. Там, где есть сходные, повторяющиеся предложения или части, можно играть по аналогии, что весьма разгружает внимание.

Большое практическое значение имеет анализ фактуры произведения, так как именно фактурные сложности являются, как правило, „камнем преткновения“ при беглой игре с листа. Первое, что необходимо определить — тип фактуры: гомофонный или полифонический.

Гомофонная фактура может иметь ряд разновидностей: аккордовая, гомофонно-гармоническая, гомофонно-полифоническая, аккордово-фигуративная и ряд других.

При полифонической фактуре необходимо уточнить, какой вид полифонии преобладает: имитационный или контрастный. В музыкальной литературе существует еще целый ряд структур, аккордовых стереотипов, формул фортепианной техники, которые наиболее часто используются композиторами и легко узнаются по их характерному внешнему облику — „физиономии“ аккорда. Так, например, наиболее распространенная структура в танцевальной музыке — вальс с характерным трехдольным аккомпанементом в басу. Также часто используется и легко определяется структура таких танцев, как жига, тарантелла с „триольным“ изложением материала. Устойчивые ритмоинтонационные структуры характеризуют скерцо, баркароллу, колыбельные песни, хорал, сицилиану (см. примеры 1–6).

1. Вальс.

П. Чайковский.

2. ХОР.

П. Чайковский.

3. ПРИМЕР ТАРАНТЕЛЛЫ.

соната

Д. Скарлатти.

4. Жига.

И. С. Бах.

5. ПРИМЕР СИЦИЛИАНЫ

соната.

Д. Скарлатти.

6. ПРИМЕР КОЛЫБЕЛЬНОЙ

Ма Ма.

П. Чайковский.

К наиболее распространенным аккордовым стереотипам относятся: аккорды, где звуки расположены по терциям (нонаккорды, септаккорды, трезвучия); аккорды, где есть секунда (секундаккорд, терцквартаккорд), изложение материала терциями, секстами, октавами и т. п. (см. пример 7).

7. *ИЗЛОЖЕНИЕ ТЕРЦИЯМИ И СЕКСТАМИ.* *Соната.* *Д. Скарлатти*

И. Т. Д.

Кроме того, следует указать на выработанные в практике исполнительства и часто встречающиеся в произведениях „формулы“ фортепианной техники: гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, тремоло, альбертиевы басы, оstinатный бас, хроматические фигурации и т. п. Быстрое распознавание этих „формул“ и стереотипов ускоряет процесс чтения и игры с листа, дает выигрыш во времени (см. примеры 8 – 12).

8. *Арпеджио.* *Песня без слов.* *Ф. Мендельсон оп. 19*

И. Т. Д.

9. *Оstinатный бас.* *Песня без слов.* *Ф. Мендельсон оп. 102 N 5.*

И. Т. Д.

10. „Альбертиевы“ Басы Партита И. Гайдн.

11. Гаммообразные Фигурации Соната. Д. Скарлатти.

12. Хроматические Фигурации Соната /фрагмент/ Д. Скарлатти.

При анализе фактуры целесообразно наметить возможные упрощения фактурных сложностей в тех или иных местах текста. Неумение сокращать сложную фактуру, попытка играть всю вертикаль приводит к „увязанию“ во всех подробностях изложения, второстепенных деталях текста; снижается темп игры, теряется мелодическая перспектива. Поэтому овладение приемами сокращения и упрощения фактуры представляется необходимым. В практике исполнительства используется несколько вариантов облегчения усложненного изложения:

- уменьшение количества сопровождающих мелодию голосов, сокращение подголосков;
- упрощение мелизмов за счет сокращения количества входящих в украшение звуков;
- знамена широкого расположения аккордовой вертикали на тесное;
- упрощение мелодических и гармонических фигураций.

Однако упрощение текста не должно отразиться на интонационно-смысловом содержании сочинения, его характерных стилевых особенностях. Основным принципом, которым должен руководствоваться исполнитель, — „минимум нот, максимум музыки“. Так, при чтении с листа старинной клавирной музыки исполнение украшений, мелизматика представляет известную пианистическую трудность. Однако

орнаментика — одно из основных выразительных средств стиля „рококо“, его своеобразный „код“, поэтому полное сокращение мелизмов в пьесах клавесинистов нежелательно, так как этим можно значительно обеднить, а иногда и исказить смысл музыки. Здесь можно порекомендовать лишь минимальные сокращения, касающиеся, в основном, количества входящих в украшение звуков (вместо 5—7 — сыграть 3, то есть короткий мордент, или сократить трель).

Наибольшие трудности возникают при исполнении многострочной фактуры вокальных, оперных, камерных произведений. Здесь сокращения и упрощения в фактуре особенно необходимы и имеют свои особенности. Наиболее значим солирующий голос, который обычно поручается правой руке. Он должен оставаться без изменения, а сокращения должны, в основном, коснуться аккомпанирующих голосов. Здесь возможны следующие варианты:

- уменьшают средние голоса, оставляя басовую партию;
- передают часть аккомпанирующих голосов в правую руку или перераспределяют между двумя руками;
- объединяют басовую партию со средними голосами в левой руке в тесном расположении.

Все эти варианты и их использование зависят от общего контекста произведения и от той роли, которая отводится в нем аккомпанементу.

Таковы основные приемы упрощения фактуры при чтении с листа, которыми должны овладеть учащиеся.

Поясним эти приемы на примере вокального цикла Ф. Шуберта „Прекрасная мельничиха“. В ряде романсов этого цикла — например, „В путь“, „Куда“, „Стой“, „Благодарность ручью“ — фигурации из шестнадцатых в правой руке усложняют совмещение трех строчек, то есть вокальной партии и аккомпанемента. Однако если сократить фигурации, то потеряется весь образный смысл романсов — мотив „бегущего ручья“. В таких случаях весь фигурационный пласт должна вести левая рука, опуская частично или полностью басовую партию, а мелодию должна играть правая.

В других романсах (например, „Нетерпение“) весь аккомпанемент возможно поручить левой руке, совместив две строчки.

В романсе „Моя“ весь средний голос можно перенести в правую руку и играть вместе с мелодией.

А вот как можно распределить аккорды между правой и левой руками в романса „Пауза“:

The image shows a musical score for a piano reduction of a piece by Franz Schubert. The score is written for three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The piece is titled 'пауза.' (Pause). Above the first staff, there are markings 'п.р.' (piano reduction) and 'Ф. ШУБЕРТ.'. Above the second staff, there are markings 'п.р.' and 'И.Т.Д.'. The score includes a section marked 'пауза.' with a double bar line and a fermata-like symbol. The music consists of melodic lines in the upper staves and harmonic accompaniment in the lower staves.

Еще один важный навык, облегчающий игру с листа, — вычленение „фактурной ячейки“.

„Фактурная ячейка“ — это „относительно завершённый участок фактурного развития, на протяжении которого полностью прорисовываются все элементы, характерные для данного типа фактуры“.¹

„Фактурные ячейки“ являются наименьшей единицей фактуры, определяющей ее строение по вертикали, они аналогичны мелодическому строению произведения, где фраза, мотив — единицы мелодического „синтаксиса“.

В полифонических структурах вычленение „фактурной ячейки“ затруднено, а иногда и невозможно из-за слабо выраженных элементов фона. В гомофонных фактурах, где есть устойчивый аккомпанемент или сопровождающие мелодию гармонические фигурации, выявить „фактурную ячейку“ несложно и весьма желательно, так как это упрощает расшифровку текста. В качестве примера можно привести пьесу Ф. Листа „Утешение“ *Des-dur*, где „фактурная ячейка“ занимает 1 такт или „песню без слов“ Ф. Мендельсона ор. 19 № 1, где она занимает одну четверть текста. Ясно выражена и легко вычленяется „фактурная ячейка“ в произведениях Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Листа, Ф. Шуберта, Р. Шумана и других „романтиков“. В Современной музыке — в пьесах С. Прокофьева, Б. Бартока, В. Гаврилина, К. Караева, А. Хачатуряна (см. примеры 13, 14).

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 80.

13.

ПЕСНЯ БЕЗ СЛОВ.

Ф. МЕНДЕЛЬСОН.

14.

УТЕШЕНИЕ

Ф. ЛИСТ.

Таким образом, анализ фактуры сочинения предполагает сочинения установление типа фактуры, вычленение „фактурной ячейки“, выявление наиболее сложных участков для возможных упрощений.

Возвращаясь к общему анализу структуры произведения, следует обратить внимание на размер, темп и основной ритмический рисунок пьесы, средства артикуляции. Осознание метроритма — необходимое условие для формирования доигровой установки на определенное движение — „почувствовать себя в нужном темпе“, по словам Г. Г. Нейгауза. Этому в большой мере способствует выявление в тексте известных ритмических схем и „формул“: пунктирный ритм, синкопированный ритм, полиритмия, триоли, квинтоли и другие фигурации (см. примеры 15, 16).

15. СИНКОПИРОВАННЫЙ РИТМ. Соната /фрагмент/ Д. Скарлатти.

16. ПУНКТИРНЫЙ РИТМ. Мазурка. Л. Чайковский.

Важно также проанализировать основные средства артикуляции: легато, стакато, нон-легато, и т. п., так как неверная артикуляция

искажает смысл читаемой музыки, а порой и затрудняет ее исполнение.

Подводя итог вышеизложенному, можно сказать, что краткий, схематичный анализ структуры произведений непосредственно перед игрой с листа обеспечивает тот минимум сведений, который необходим для последующей связной и осмысленной игры.

Чтобы обобщить, суммировать полученные в ходе анализа данные, в предварительный этап должен входить еще один вид умственно-слуховых действий — **мысленное озвучивание нотного текста**. Учитывая специфику игры с листа, предварительно мысленно проиграть текст весьма целесообразно, так как это открывает больше возможностей для установления смысловых связей, чем реальная игра, когда мозг занят в первую очередь переработкой поступающей музыкальной информации и доминирует реальное звучание. Мысленное озвучивание текста, осуществляемое на основе способности к музыкально-слуховым представлениям, называемой еще „внутренним слухом“, помогает создать в воображении исполнителя музыкально-слуховую „модель“ произведения, наметить общий план игры с листа.

Психические механизмы этого процесса подробно исследовал Б. Н. Теплов. Он убедительно доказал, что способность к музыкально-слуховым представлениям („внутренний слух“) является одним из важнейших, основных компонентов музыкального слуха.

В работе „внутреннего слуха“ ценно то, что он способен произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлениями, осуществлять сплав зрительных, слуховых и двигательных представлений. У профессиональных музыкантов развито непосредственное „слышание глазами“¹ нотного текста.

Озвучивание текста „внутренним слухом“ должно опережать последующую двигательную реакцию, создавать определенный настрой к действию. Действия пианиста должны идти от слуха к движению, а не наоборот. На этот основополагающий принцип в работе указывали многие видные психологи и педагоги:

„Ты должен настолько себя развить, чтобы понимать музыку, читать ее глазами“.²

„Чтобы исполнять, надо знать, что и как нужно делать, иметь известную программу предпринимаемых действий“.³

„В нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответствующие доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам, занятым музыкальной работой“.⁴

¹ Теплов Б. М. Избранные труды. Т. 1. — М., 1985. — С. 173.

² Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2. 6 — М., 1979. — С. 177.

³ Запорожец А. В. Развитие произвольных движений. — М., 1960. — С. 47.

⁴ Гофман И. Фортепианная игра. — М., 1961. — С. 57.

Вчитываясь, вдумываясь в нотный текст, мысленно воплощая его в нужные движения, исполнитель не только вникает в смысл произведения, но и готовит себя к реальным действиям, возбуждая ассоциативное мышление. Именно такой уровень развития музыкального мышления, когда и восприятие нотного текста и активная работа „внутреннего слуха“ становятся единым смысловым комплексом, обеспечивает беглое и осознанное воспроизведение нотного текста любой сложности.

Вот почему так важно сформировать навыки внутренней умственной слуховой деятельности музыканта уже с самых первых лет обучения и развивать, усложнять их в течение всей последующей деятельности.

Таким образом, предварительный этап сложноструктурного процесса чтения с листа представляет собой сложную аналитико-синтетическую деятельность мозга по ориентировке и распознаванию „сигналов текста“.

Основные операции этого этапа: зрительное восприятие нотного текста; анализ и синтез структуры произведения; обобщение и создание мысленной музыкально-слуховой „модели“ — „прообраза“ будущей игры.

Только после выполнения всех этих операций целесообразно переходить к реальному озвучиванию произведений, так как ориентировочная деятельность „играет решающую роль в формировании действий“.¹

II

Какими же приемами должен владеть учащийся для успешного выполнения всех названных операций и действий, как развивать устойчивые навыки беглого чтения с листа в условиях индивидуального обучения? Иными словами, необходимо определить „стратегию“ и „тактику“ обучения чтению с листа.

По данным психологов эффективность овладения комплексом приемов, перевод их в устойчивые навыки в значительной степени зависят от привлечения внимания учащихся к способу выполнения действия.² Указать учащимся на эти способы, рассмотреть их вместе с ними в процессе занятий — вот в чем состоит задача педагога. Поскольку процесс чтения с листа состоит из ряда последовательных операций, то целесообразно и методику обучения построить по следующей схеме:

1. Выбор музыкального материала.

¹ Гальперин П. Я. К проблеме внимания. — М., 1958. — С. 84.

² Запорожец А. В. Развитие произвольных движений. — М., 1960. — С. 227.

2. Краткий анализ текста: совместный разбор и обучение приемам „эскизного анализа“

3. Мысленная игра произведения; разъяснение способа действий.

4. Реальное озвучивание текста на инструменте.

5. Анализ исполнения, выявление и разбор ошибок.

Схема отражает основные компоненты методики обучения чтению с листа. Рассмотрим подробнее каждый из них.

1. Выбор музыкального материала.

Музыкальный материал для чтения с листа необходимо подбирать тщательно и с точным пониманием задачи. Степень трудности должна соответствовать уровню развития учащегося к началу обучения, учитывать его индивидуальные способности.

Следует особо подчеркнуть, что для успешного выполнения заданий и развития всего комплекса навыков, необходима не только определенная система занятий, но и целенаправленная организация музыкальной литературы по чтению с листа в рамках каждого семестра, то есть репертуарная „политика“. Это важный момент в обучении, поэтому целесообразно остановиться на этом вопросе подробнее.

Из практики известно, что беглое и осмысленное чтение с листа незнакомого музыкального текста лучше удается тем исполнителям, которые много и самостоятельно музицируют, знакомятся с различными направлениями, стилями, жанрами и формами, интересуются музыкальными новинками, то есть хорошо „начитаны“ в музыкальной литературе. И это, несомненно, закономерное явление, так как чем обширнее и стилистически многообразнее проработанный музыкальный материал, тем богаче слуховой эмоциональный и игровой опыт исполнителя. Последнее, в свою очередь, влияет на уровень развития всего комплекса мыслительных действий и игровых навыков.

Однако, как ни парадоксально, эта вполне очевидная зависимость далеко не всегда реализуется в повседневной работе с учащимися. В чем же видятся причины?

Многие педагоги-практики и методисты, анализируя практику инструментального обучения, отмечают то обстоятельство, что даже учащиеся, исполняющие довольно обширный репертуар, далеко не всегда овладевают языком музыки, понимают семантику и логику музыкального развития, разбираются в драматургии и форме сочинения. Происходит это потому, что процесс накопления музыкально-слуховых представлений и игровых движений часто идет стихийно, бессистемно, непродуманно, а отсюда – пробелы в знаниях о средствах музыкального языка, неумение переносить и использовать накопленный опыт в новой игровой ситуации. По-видимому в процессе работы над произведением внимание и слух учащегося не-

достаточно фиксируется на важных особенностях авторского стиля: интонационных, динамических, фактурных, артикуляционных и иных; они как бы проходят мимо сознания исполнителя, не оставляя „следов“ в музыкальной памяти. Общие представления о данном сочинении, его образном строе также не соотносятся с историко-стилевым контекстом данной эпохи или школы. Отсюда, как следствие, весьма разрозненные, эклектичные знания с тех или иных стилей, так как только системное освоение закономерностей различных художественно-стилевых явлений может создать предпосылки для формирования устойчивых музыкально-слуховых представлений. Этот фактор в значительной степени влияет и на способность предугадывать развитие музыкального текста, столь важную при чтении листа. Нельзя не согласиться с выводом о том, что в этом виде деятельности „владение стилем имеет решающее значение“.

Из сказанного можно сделать вывод, что для отбора и систематизации музыкальной литературы для чтения с листа наиболее перспективен историко-стилевой принцип, так как он обеспечивает системность и последовательность в изучении материала, позволяет увязывать с циклом теоретических дисциплин, то есть осуществлять межпредметные связи в обучении.

В практике обучения, к сожалению, сложились устойчивые представления о том, что материал для чтения с листа лучше подбирать по видам фактуры, например: одноголосной, аккордовой, многоголосной; с простым или сложным ритмическим рисунком; с тем или иным количеством ключевых знаков и т. п. При этом стиль, направление никак не учитываются; примеры берутся из произведений различных авторов с целью, по-видимому, обеспечить учащемуся возможность „набить руку“ в данной фактуре. Предполагается, что впоследствии эти разрозненные знания сами как-то образуются в систему представлений, но этого, как нетрудно убедиться, в большинстве случаев не происходит. И это естественно, потому что такой подход позволяет лишь „натаскать“ учащегося в игре определенных фактурных „формул“, но ни в малейшей степени не формирует музыкально-стилевые представления, и шире — интонационно-стилевое мышление.

Мы полагаем, что такая практика при всей ее доступности и простоте — ошибочна, так как, занимая много времени у учащегося, не да-

¹ Брянская Ф. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики. — М., 1976. — Вып. 4. — С. 58.

ет однако никаких положительных результатов, не обеспечивает развивающий эффект в обучении, а лишь порождает своего рода „начетничество“ в музыке.

Только в рамках стиля — как индивидуального, так и стиля данной эпохи — возможно выделение инварианта особенностей, их объединение в целостные структуры, „единицы восприятия“ нотного текста, а это очень важно при чтении с листа. Именно на основе такой организации репертуара создаются дидактические условия для развития интонационно-стилевого мышления исполнителей. Если же говорить о фактурном освоении музыкального текста, имеющем столь важное значение при чтении с листа, то необходимо подчеркнуть, что типы фактуры складывались исторически и отражают все особенности музыкальных стилей как целых эпох, так и отдельных авторов. Больше того, стиль является „художественной детерминантой фактуры, причем самой существенной“.¹ На протяжении всей истории развития музыки происходила эволюция музыкального мышления и, как следствие, эволюция фактуры. Это выражалось в росте числа голосов, увеличении звуковой массы, в усложнении исполнительских задач, так как фактура становилась „выразительно-конструктивным элементом музыкального языка“.² Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что при историко-стилевом подходе к организации музыкального материала создаются объективные условия для освоения основных типов фактуры, причем обеспечивается естественное нарастание уровня сложности от более простых складов в инструментальной музыке ХУП—ХУПП веков к более сложным видам организации музыкальной ткани в произведениях композиторов ХІХ и ХХ веков.

Это обстоятельство имеет большое дидактическое значение, так как позволяет „работать“ принципам доступности и системности в обучении. Предлагаемый в данной работе репертуарный список по чтению с листа также основан на стилевом принципе отбора произведений, расписанных по семестрам. Задача педагога — отобрать те произведения, изучение которых, по его мнению, наиболее целесообразно для конкретного учащегося на определенном этапе его развития. Доступные по степени трудности, они позволяют сосредоточить внимание на существующих проблемах в знаниях и навыках учащегося.

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 87.

² Холопова В. Фактура. — М., 1979. — С. 3.

2. Краткий анализ текста.

На начальном этапе обучения совместный разбор и обучение приемам „эскизного“ анализа займет значительное количество времени, поэтому необходимы наиболее эффективные способы и приемы объяснения и показа.

С точки зрения теории обучения возникающая перед учащимся задача по ориентировке, распознаванию знаков текста, расшифровке интонационно-смысловых единиц является разновидностью проблемно-поисковой задачи, так как элемент новизны, неожиданности в мелодическом развитии, гармоническом оформлении, фактуре, ритмике присутствует в любом незнакомом музыкальном тексте. Это и создает в той или иной степени проблемную ситуацию, которая чаще всего складывается после первоначального знакомства с заданием. Возникающее внутреннее противоречие между тем, что дано, и теми знаниями, умениями, прошлым опытом, которыми учащийся располагает, и побуждает его к поисковой деятельности. Опора на имеющийся интонационно-слуховой и игровой опыт, актуализация прежних знаний из области теории, истории музыки, музыкальной эстетики является непременным условием поисковых действий. Только на этой основе могут возникнуть широкие внутрисистемные, межсистемные и межпредметные ассоциации, устанавливающие условно-рефлекторные связи. Отсюда очевидно значение накопленных знаний, их систематизация, умение использовать, переносить в новую ситуацию, проводить сравнения и аналогии.

Таким образом, первичная ориентировка в тексте сочинения носит проблемно-поисковый характер, и здесь наиболее эффективен эвристический метод обучения.¹

В современной дидактике понятие „эвристический метод“ появилось сравнительно недавно, смысл его сводится к следующему: сложную задачу расчленяют на более простые и путем переформулировок, наводящих вопросов, указаний, советов, аналогий снижают трудности данного учебного задания до уровня, соответствующего творческому развитию учащегося. Этим создаются благоприятные условия для выполнения нужных действий.

Эвристический метод побуждает учащегося к инициативному поиску и „открытию“ в нотном тексте новой для себя информации о музыкальном языке, смысловой логике и образно-художественном содержании произведения. Тем самым расширяется „зона“ ближайшего творческого развития, то есть осуществляется на практике основное условие развивающего обучения — опережать развитие.

¹ Лернер И. Я. Дидактические основы методов обучения. — М., 1981. — С. 114.

„Обучение было бы не нужно, — подчеркивал Л. С. Выготский, — если бы оно только могло использовать уже созревшее в развитии, если бы оно само не являлось источником развития, источником возникновения нового“.¹ Для этой цели необходима совместная деятельность учащегося и педагога, которая может реализоваться в форме эвристической беседы — специально организованного в интересах учащегося диалога, где педагог сможет проявить свое мастерство. Ведь конструирование вопросов-эвристик является в значительной степени творческим актом, который состоит в выборе формы эвристик: вопрос, указание, совет, частичное разъяснение.

Этот выбор происходит непосредственно на уроке и определяется как особенностями данного произведения, так и уровнем развития мышления и способностей учащегося. Чем больше у него пробелов в знаниях и навыках, тем конкретнее и локальнее должны быть вопросы педагога, желательны также частичные разъяснения или методический комментарий. В качестве иллюстрации можно привести несколько таких наводящих вопросов, содержащих совет или указание:

„Посмотрите текст глазами и попытайтесь определить, к какому стилевому направлению относится данное сочинение, что для него характерно“.

„Как связано название пьесы с ее образным содержанием, жанром, чем это подтверждается в тексте? “

„К какому типу относится фактура? Можно ли выделить фактурную ячейку? Где наиболее сложные участки?“

Проанализируйте ритмический рисунок, укажите сложности, смены ритма и темпа, попытайтесь, мысленно проигрывая текст, продиржировать его, чтобы „войти“ в нужный темп“; и т. п.

По мере накопления учеником знаний, умений и навыков уровень вопросов-эвристик должен повышаться, носить более обобщенный характер. На начальном же этапе обучения эвристический метод потребует несколько больших затрат времени и усилий, чем традиционный объяснительно-иллюстративный, однако и результаты будут более плодотворными, поскольку приобретенные навыки быстрого анализа и расшифровки текста весьма пригодятся в работе над любыми произведениями программы. Ценно в эвристических беседах также и то, что развивается способность к логическим рассуждениям, переводу своих ощущений на словесный, образно-эмоциональный, понятийный язык. Иными словами, воспитывается столь необходимая исполнителям культура и „техника“ мышления.

¹ Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. — М.: АПН, 1956. — С. 519.

Важным условием эффективности данного метода является систематическое погружение учащихся в посильный, постепенно усложняющийся творческий процесс. Только на такой основе возможно неуклонное накопление и обобщение всех приемов ориентировочной деятельности и последующий их переход в устойчивые навыки и умения. Конечная цель такого обучения — формирование „динамического стереотипа“ ориентировочных реакций, существенно влияющего на дальнейшее двигательное поведение. Возникает состояние готовности действовать определенным способом и психологическая установка на игру с листа, называемая психологами „внутренней моторикой“.¹ Сложившаяся психологическая установка регулирует всю систему движений, их направленность и общий план игры.

Таким образом, развитые навыки ориентировки в тексте являются и искомой целью, и условием последующей осмысленной и непрерывной игры с листа.

3. Мысленная игра произведения

После совместного анализа сочинения учащийся должен обобщить полученные сведения, синтезировать их в целостное музыкально-слуховое представление, создать мысленный „план“ будущей игры.

Для воплощения этих действий „в уме“ необходимо предложить учащемуся мысленно прочесть текст 1—2 раза по горизонтали и так же мысленно „сыграть“ его. Этим и будет завершен первый этап чтения с листа — ориентировочный.

Принцип мысленного озвучивания текста использовали в работе многие видные музыканты: Г. Нейгауз, И. Гофман, В. Гизекинг. Ценность такого метода состоит в том, что исполнитель, вчитываясь и вдумываясь в нотный текст, не только вникает в смысл произведения, но и готовит себя к реальным действиям, мысленно воплощая зрительно-слуховые представления в соответствующие движения.

В процессе мысленной игры в сознании происходит сплав умственных действий со слуховыми и двигательными. Как указывал Б. М. Теплов, для удержания возникающего музыкально-слухового образа необходима зрительная опора на нотный текст, „переживание нотного текста слуховым образом“.² Только на основе сформировавшегося музыкально-слухового образа произведения возможно мысленное „моделирование“ будущей игры.

Обучение основным приемам ориентировки потребует значительных усилий и времени, но в дальнейшем приемы будут автоматизироваться, переходить в устойчивые навыки, что облегчит работу.

¹ Запорожец А. В. Развитие произвольных движений. — М., АПН, 1960. — С. 386.

² Теплов Б. М. Избранные труды. — М., 1985. — Т. 1. — С. 173.

4. Реальное озвучивание текста.

Этот этап чтения с листа — исполнительский. При игре с листа проявляются ее специфические компоненты: опережение взглядом или „забегание глазами вперед“ на 1—2 такта, а также предугадывание развития музыкальной мысли, ее ближайших „поворотов“.

Способность к предугадыванию, как и навык „забегания глазами вперед“ — важное условие непрерывной, качественной игры с листа, поэтому овладения необходимыми для этого приемами весьма важно.

По данным психологов в процессе „забегания глазами вперед“ активизируется кратковременная память исполнителя, мозг одновременно обслуживает разные фрагменты текста — исполняемые непосредственно и близлежащие — и, как неизбежное следствие, возникает эффект интерференции или наложения зрительного отображения одного текста на другой. Это обстоятельство создает дополнительную психологическую нагрузку и усложняет игру с листа.¹ Однако „забегать глазами вперед“ необходимо, так как это заранее подготавливает исполнителя к нужным действиям. Операции, которые при этом производит мозг, аналогичны процессу чтения вслух литературного текста: исполнитель узнает ноты (как тец — слова), синтезирует их в предложения, и на основе этого возникают „смысловые догадки“.²

Овладения приемами „забегания глазами вперед“ или „разведка глазами“ — необходимая и доступная задача. В практике фортепианного обучения выработана серия упражнений для тренировки этого навыка; к ним, в первую очередь, следует отнести упражнения на произвольное перемещение взгляда на соседний такт. Технология этого упражнения проста: как только учащийся сыграет первую половину такта, преподаватель должен закрыть листом бумаги весь такт, побуждая учащегося к произвольному перемещению взгляда на дальнейший текст. При этом вторая половина такта играет уже по памяти, а глаза „освобождаются“ для зрительного „ощупывания“ следующего такта, и так далее. Этот способ активизирует зрение, освобождает его от инерции, тренирует кратковременную память. При регулярной тренировке можно добиться хорошей „зрительной беглости“.

Способность к предугадыванию ближайших „ходов“ в развитии музыкального текста — еще один важный компонент игры с листа. Развитие этой способности зависит от двух моментов: сложности самого текста (т. е. объекта чтения) и начитанности субъекта, его слу-

¹ Горелашвили Л. И. Некоторые особенности визуального восприятия и оперативной памяти пианиста в процессе чтения с листа. Автореф. канд. дисс. — Тбилиси, 1978. — С. 14.

² Егоров Т. Г. Психология овладения навыками чтения. — М., 1953. — С. 13.

хового и игрового опыта.¹ Чем лучше начитан исполнитель в музыкальной литературе тех или иных стилей, тем легче ему осваивать сложные тексты. Вот почему так важно, чтобы все обучение игре на инструменте базировалось на воспитании музыкально-слуховой культуры, основным элементом которой является развитый интонационно-стилистический слух. Именно на основе развитого слуха возможно предугадывание развития музыкальной мысли: кадансовые завершения предложений или периодов; то или иное гармоническое сопровождение мелодии и т. п. У более опытных исполнителей всегда имеют место и моменты игры „по слуху“ при чтении с листа. Это чрезвычайно важное и ценное качество приобретает постепенно с опытом игры самой разнохарактерной музыки.

5. Анализ исполнения

Весьма важным компонентом методики обучения чтению с листа является развитие способности к самоконтролю и самооценке. Учащийся должен уметь анализировать и оценивать собственную игру: выявлять ошибки, устанавливая причины сбоя в игре, оценивать конечный результат собственных усилий. Для успешного выполнения таких операций необходим постоянный слуховой самоконтроль на всех этапах чтения и игры с листа. Задача педагога — направлять самостоятельные действия учащегося на контролирующем этапе чтения с листа; при необходимости от должен обсудить все ошибки исполнения вместе с учащимся, дать необходимые советы. Затем желательно вторичное, уже скорректированное исполнение данной пьесы.

Таким образом, на всех этапах обучения методике чтения с листа основной задачей педагога является такая организация процесса обучения, когда учащийся ясно осознает цель, знает основные приемы и способы действий и выполняет эти действия самостоятельно лишь при косвенной помощи педагога в форме наводящих вопросов.



Методические рекомендации по рациональной организации индивидуальных занятий чтением с листа

Для формирования и развития умения бегло читать с листа необходима регулярная тренировка на базе научно организованной систе-

¹ Брянская Ф. Д. Навык игры с листа, его структура и принципы развития // Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. — М., 1976. — С. 57.

мы занятий. Только в этом случае будут закрепляться, усложняться и совершенствоваться все необходимые навыки.

В условиях индивидуальных занятий организация такой системы — вполне доступная и выполнимая задача, нужно лишь рационально распределить время между различными видами работы, найти верное соотношение между изучением основного и вспомогательного репертуара. Рассмотрим несколько вариантов организации урока по чтению с листа.

1 Вариант. М о н о у р о к, посвященный решению какой-либо одной проблемы, например, обучению приемам краткого анализа текста („экспресс-анализа“).

Как было показано выше, использование в работе вопросов-эвристик потребует значительных затрат времени (особенно на занятиях с начинающими), а также целенаправленного отбора таких произведений, где конструирование вопросов и поиск ответов не будет сложным для учащегося, а диалог пройдет успешно благодаря доступности и наглядности примеров. В качестве образца для начала работы можно порекомендовать такие пьесы из сборника „Английская клавирная музыка“ (изд-во Будапешт), как „Гальярда“, „Куранта“, „Алман“, „Танец“, „Бурре“ (анонимных авторов), а также „Вольта“, „Жига“, „Куранта“ В. Берда, „Гальярда“ Р. Филипса, „Жига“ Д. Булла. Очень полезными для пополнения знаний о старинной музыке являются сборники „Клавирные пьесы западноевропейских композиторов ХУ1—ХУ11 в.в.“ под редакцией Н. Кончевского, где материал подобран по возрастанию степени сложности и делится на 2 части, первая из которых вполне доступна для начинающих или слабо подготовленных учащихся. Там же, в предисловии, можно почерпнуть сведения обо всех основных танцевальных формах, использовавшихся в старинной клавирной музыке. Вопросы, которые педагог будет задавать учащемуся в начале занятий, должны быть самыми простыми: о фактуре, ритмике, характере движения, гармоническом оформлении, украшениях, которые можно упростить. Естественно, на первых порах педагог должен помочь ученику в поиске ответов, то есть использовать форму беседы, совета-указания. По мере развития навыков вопросы, их форму надо усложнять, побуждая ученика актуализировать свои знания, накопленный ассоциативный „фонд“, проводить аналогии и сравнения, делать обобщения и выводы. И материал для чтения следует подбирать таким образом, чтобы появлялась возможность сравнивать, проводить параллели между различными авторами, обобщать стилистические черты.

Так на уроке можно проработать 5—7 произведений (или 8—10 страниц нотного текста).

Моноурок можно посвятить и вопросам упрощения сложной фактуры произведений, в частности, вокальной и оперной музыки.

2 вариант. Комплексный урок, в ходе которого отрабатывается целый комплекс навыков чтения с листа (анализ, „забегание глазами вперед“, игра не глядя на клавиши, мысленное озвучивание текста и т. п.) с последующим совместным разбором ошибок и корректировкой исполнения. Такие уроки следует проводить с более подготовленными учащимися, а вопросы-эвристики следует усложнять, включая в них и задачи по нахождению ответов на вопросы о стиле, динамике, артикуляции и других особенностях исполнения. Музыкальный материал должен становиться все более жанрово и фактурно разнообразным. В этом плане очень полезны сонатные формы венских классиков, а также Д. Скарлатти, А. Солера.

3 вариант. Коллективный урок с 2—4 учащимися. Такой вид урока широко практикуется в курсе общего фортепиано для учащихся разных специальностей.

Это очень интересная и живая форма занятий, которую скорее можно назвать коллективным музицированием. Здесь объективно создаются хорошие условия для совместных творческих поисков, здоровой состязательности; появляется возможность для чтения с листа ансамблевой литературы, проведения „мини-конкурсов“ на лучшее прочтение одного или нескольких произведений какого-либо автора. Разбор и анализ ошибок также проводится совместно, развивая умение критически оценивать свою игру и игру товарищей. На коллективных уроках уже сами учащиеся могут составлять и формулировать друг другу „эвристики“. Это тем более ценно, что в ходе такой работы приобретается некоторый методический опыт, столь необходимый для дальнейшей педагогической деятельности.

Помимо занятий в классе учащиеся должны регулярно выполнять домашние задания по чтению с листа с последующей проверкой их на уроке.

Что целесообразно включать в домашние задания? Во-первых, вокальные произведения для самостоятельных упражнений по упрощению или переложению 3-строчной фактуры.

Во-вторых, упражнения по краткому анализу сочинений и в-третьих — чтение с листа 5—6 сочинений одного автора с последующей беседой на уроке об особенностях его стиля (например, „Альбом для юношества“ Р. Шумана, „Детский альбом“ П. И. Чайковского, „Тетрадь Анны Магдалины Бах“ И. С. Баха, Сюита № 1 Г. Генделя и т. п.).

Литературу для самоподготовки следует подбирать с учетом индивидуальных возможностей учащегося, уровня его развития и пробе-

лов в знаниях. При домашней подготовке к уроку объем задания должен быть не менее 10–12 страниц текста.

Поскольку, по новым экспериментальным учебным планам 1989 г. МК РСФСР предполагается контроль и учет успеваемости в каждом семестре и на всех курсах, то представляется необходимым остановиться на этих вопросах подробнее. Контрольные проверки по чтению с листа можно совмещать с зачетом или экзаменом. На младших курсах рекомендуется проводить контрольные уроки непосредственно по данной дисциплине. Во время проверки, учащийся имеет право в течение 5–7 минут ознакомиться с текстом, используя полученные на уроках навыки быстрой ориентировки в задании, а затем сыграть 3–4 разнохарактерных сочинения.

На контрольных прослушиваниях на I и II курсах учащийся должен сыграть 3 произведения, уровень сложности которых должен соответствовать следующим примерным программам¹:

На I курсе: Бетховен Л. Соната ор. 49 № 1 (№ 2)

Солер А. Концерт № 1, до мажор, ч. I, II. (в 4 р.)

или:

Бах И. С. — Гедике Ф. 6 органных хоральных прелюдий, № 1 (№№ 4, 5)

Моцарт В. Соната соль мажор (Рондо ре мажор)

Бетховен Л. Марш ор. 45 („Кориолан“) (в 4 р.)

на II курсе: Шопен Ф. Прелюдии № 9 (№№ 10, 24)

Мендельсон Ф. Песни без слов ор. 19 № 1 (№№ 2, 3)

Шуман Р. Восточные картинки ор. 66 № 1 (в 4 р.)

или:

Шуберт Ф. Музыкальные моменты ор. 94 № 3 (№ 6)

Лист Ф. Утешения № 2 (№№ 3, 5)

Брамс И. Венгерские танцы (по выбору) (в 4 р.)

Обращаем внимание на то, что приведенные здесь в качестве примера сочинения служат лишь для ориентировки педагогов в степени сложности программ, но не могут быть использованы при составлении конкретных программ для контрольных проверок, в которые

¹ Среди преподавателей ССУЗов бытует мнение о том, что недопустимо использовать для чтения нот с листа произведения, требующие высочайшего мастерства с точки зрения сольного исполнительства. Однако не следует забывать, что исполнительские задачи при чтении нот с листа и концертном исполнении тех же произведений — различны. Именно этим обстоятельством и обуславливается уровень сложности предлагаемого репертуара.

целесообразно включать малоизвестные произведения, не знакомые учащимся.

На III курсе количество произведений для контрольной проверки должно быть увеличено до четырех и включать одно 3-строчное вокальное произведение.

Предлагаем примерные списки:

Чайковский П. Времена года: Май, Январь.
Шенберг А. Шесть маленьких пьес № 2 (№ 3)
Мусоргский М. Юные годы (по выбору)
Стравинский И. Пять легких пьес в 4 руки

или:

Пуленк Ф. Вальс, (Ноктюрн № 2)
Бородин А. Маленькая сюита: Интермеццо
Римский-Корсаков Н. На холмах Грузии
Чайковский П. Пятьдесят русских народных песен для фортепьяно в 4 руки (по выбору).

На IV курсе экзаменационная программа по чтению с листа должна включать 4 произведения, представляющих разные стилевые направления. Например:

Скарлатти Д. Соната № 31, т. II (изд-во „Петерс“, Лейпциг)
Дебюсси К. Канона
Малер Г. Песни странствующего подмастерья. № 1
Прокофьев С. Сцены из балета „Золушка“ (в 4 руки)

или:

Бах И. С. Симфонии № 4, № 6.
Шуберт Ф. Зимний путь. № 17.
Шостакович Д. Афоризмы. № 5 (№ 7)
Рахманинов С. 6 пьес в 4 руки. Русская песня, Вальс.

В контрольные программы на III и IV курсах рекомендуется включать больше музыки XX века.

Перечислим основные требования для учащихся при игре с листа:

- целостный охват существа исполняемого произведения, его интонационно-образного смысла;
- передача настроения, характера движения в соответствии со стилем;
- исполнение в близком к авторскому темпе, без остановок и исправлений во время игры.

При этом допускаются мелкие неточности в тексте, упрощения в фактуре, свободный выбор аппликатуры.

Объем каждого произведения или фрагмента должен быть не менее 1 страницы нотного текста. При оценивании главным критерием должно быть соответствие стилю и жанру при минимуме ошибок и остановок в тексте. Помимо этого следует учитывать степень эмоциональности исполнения, находчивость в трудных местах текста, умение сокращать и упрощать фактуру, осмысленность и понимание читаемого, слуховой самоконтроль, чувство ритма и формы.

При систематических занятиях чтением с листа можно восполнить многие пробелы в знаниях и навыках учащихся. Так, поддаются развитию слухо-двигательные навыки, „внутренний слух“, ритмическое чувство. Многие педагоги для исправления ритмических недостатков прибегают к такому приему, как предварительное дирижирование 3—4 тактов произведения для того, чтобы правильно войти в темп“, почувствовать метр и „пульс“ пьесы. А. П. Шапов, например, считал, что неритмичность исполнения зависит от двух причин: неясного представления ритмического рисунка и неумения скоординировать нужным образом движения частей руки. Его совет — самодирижирование на первой стадии, а затем замена внешних действий внутренней пульсацией.¹

Навык игры „вслепую“ (то есть, не глядя на клавиши) также можно развить, если использовать ряд известных в практике упражнений как на уроке, так и в домашней самоподготовке (закрывание клавиш, игра в сумерках и т. п.).

Таким образом, систематическое чтение с листа разнообразной музыкальной литературы обогащает стиле-слуховой и эмоциональный опыт учащихся, а также развивает и закрепляет многие необходимые пианистические навыки.

¹ Шапов А. П. Этюды о фортепианной педагогике. — М., 1934. — С. 25.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Примерный репертуарный список для четырех лет обучения в ССУЗе

Отбирая произведения, вошедшие в предлагаемый репертуарный список для чтения с листа, автор руководствовался критерием необходимого и достаточного разнообразия авторов, стилей, жанров, форм, фактуры, ритмических рисунков произведений, что позволило бы наиболее полно развить музыкально-стилевые представления учащихся, обогатить игровые навыки.

Помимо этих требований, при отборе конкретных произведений и включений их в текущий репертуар учащегося преподаватель должен учитывать их художественную ценность, возможность использования в педагогической практике в качестве иллюстративного материала, степень трудности для данного учащегося. По мере освоения основных приемов и способов чтения с листа следует повышать степень сложности произведений, так как это будет способствовать дальнейшему развитию учащегося.

Произведения в предлагаемом списке разделены по степени трудности на две категории. Отнесенные к 1 степени трудности могут быть использованы как в работе с менее подготовленными пианистами в классе специального фортепиано, так и в работе с учащимися теоретического и дирижерского отделений училища в курсе общего фортепиано.

ПРИМЕРНЫЕ РЕПЕРТУАРНЫЕ СПИСКИ^{х)}

1 курс, 1 семестр

Первая степень трудности

Итальянская клавирная музыка. — Будапешт, 1974:

- Венецианская гальярда
- Анерио Д. Гальярда
- Фрескобальди Д. Ария
- Корелли А. Жига
- Скарлатти Д. 2 сонаты
- Циполли Д. Сюита
- Мартини Р. Гавот
- Галуппи Б. Вариации
- Перголези Д. Аллегретто

Французская клавирная музыка. — Будапешт, 1974:

— №№ 1—20

Английская клавирная музыка. — Будапешт, 1974 (пьесы по выбору)

Английская клавирная музыка: Из серии „300 лет фортепианной музыки“. — Будапешт, 1980:

- Берд Г. Алман. Гальярда. Пavana
- Морли Т. Алман
- Филлипс Р. Пьеса
- Булл Д. Вариации
- Тисдал В. Пavana
- Перселл Г. Сюита

Средиземноморское барокко: Из серии „300 лет фортепианной музыки“. — Будапешт, 1980:

- Циполли Д. Прелюдия и куранта
- Пешетти Д. Аллегро
- Солер А. Соната

Клавирные пьесы западноевропейских композиторов ХУ1—ХУ111 в.в. /Под. ред. Н. Копчевского. — М., 1975. — Вып. 1, разд. 1. Испания, Португалия, Нидерланды (пьесы по выбору)

Клавирные пьесы западноевропейских композиторов ХУ1—ХУ111 в.в. /Под ред. Н. Копчевского. — М., 1976. — Вып. 2, разд. 1. Англия, Германия (пьесы по выбору)

^{х)} В тех случаях, когда сборник в котором помещены пьесы, конкретно не указан, можно пользоваться любым изданием произведений, включенных в репертуарные списки.

- Гендель Г. Клавирные пьесы. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Ч. III:
— Сюиты №№ 1, 2, 5, 7, 10
— 6 маленьких фуг: №№ 1, 3
- Скарлатти Д. Сонаты. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Т. 1:
— №№ 1, 2, 7, 11, 16, 20, 22, 26, 31, 32, 33, 40, 46
Т. II:
— № 16

1 курс, 1 семестр

Вторая степень трудности

Итальянская клавирная музыка. — Будапешт, 1974:

- Дуранте Ф. Студио
- Чимароза Д. Соната

Французская клавирная музыка. — Будапешт, 1974:

- №№ 16, 18, 21—26

Английская клавирная музыка. — Будапешт, 1974:

- Берд В. 2 куранты
- Булл Д. Прелюдия
- Кларк Д. Менуэт

Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XV—XVIII в. в.
/Под ред. Колчевского. — М., 1975. — Вып. 1, разд. П (пьесы по выбору)

Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XV—XVIII в. в.
/Под ред. Н. Колчевского. — М., 1976. — Вып. 2, разд. II (по выбору)

Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XV—XVIII в. в.
/Под ред. Н. Колчевского. — М., 1977. — Вып. 3, разд. II (по выбору)

Гендель Г. Клавирные пьесы. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Ч. III:

- Сюиты №№ 3, 4, 8, 9, 12
- 6 маленьких фуг: № 2, 4
- Соната до мажор
- Чакона фа мажор

Скарлатти Д. Сонаты. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Т. II:

- №№ 15, 32, 42, 45

Т. III:

- №№ 19, 31, 47, 50

Ансамблевая музыка в 4 руки

Солер А.

- Концерт № 1, до мажор, ч. I, II
- Концерт № 2, ля минор, ч. I, II
- Концерт № 4, фа мажор, ч. I, II

Первая степень трудности

- Бах И. С. Инвенции:
 — №№ 1, 4, 8, 10
 Тетрадь Анны Магдалины Бах (по выбору)
 6 маленьких прелюдий:
 — № 1
 12 маленьких прелюдий:
 — №№ 1, 2, 3, 7, 10
 Французские сюиты:
 — сюита № 1 — Сарабанда, Менуэт
 — сюита № 2 — Менуэт
 — сюита № 5 — Гавот, Бурре
 Соната ре мажор, ч. 1
- Гайдн И. Легкие сонаты. — М., 1976
 — № 11
 — № 35, ч. 1
- Гайдн И. Сонаты. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Т. 3:
 — № 33; № 11 (II ч.)
 Т. 2:
 — № 12 (I, II, III чч.)
- Моцарт В. 6 сонатин:
 — № 1 (I, II ч.)
 — № 3 (все части)
 — № 4 (все части)
 — № 6 (все части)
- Бетховен Л. Сонатины:
 — № 5 (I, II ч.)
 — № 6 (I, II ч.)
- Бетховен Л. Багатели:
 — оп. 119, №№ 3, 4, 8, 9, 10, 11

Ансамблевая музыка в 4 руки

- Мастера — молодым. Гайдн — Моцарт. — Изд-во Петерс, Лейпциг:
 — №№ 1, 2, 3, 8
- Мастера — молодым. Бетховен — Шуберт. — Изд-во Петерс, Лейпциг:
 — №№ 1, 2, 3, 8
- Моцарт В. Избранные оперные увертюры, перел. для ф-но в 4 р. — Л., 1981:
 — „Идоменей“

- „Директор театра“
- „Милосердие Тита“
- „Все они таковы“
- „Мнимая садовница“

Вокальная музыка

Бетховен Л. Песни. – М., 1967:

- ор. 32, № 1
- ор. 48, №№ 1, 2, 3, 4
- ор. 75, №№ 4, 5, 6
- ор. 52, №№ 4, 5, 7, 8

Шуберт Ф. Зимний путь:

- №№ 1, 10, 19, 20, 24

Шуберт Ф. Прекрасная мельничиха:

- №№ 8, 10, 19

Шуберт Ф. Избранные песни. – М., 1980. – Т. 6:

- Песнь Норны
- Застольная песнь
- Портрет
- Двойник

Шуман Р. Любовь поэта (по выбору)

1 курс, I семестр

Вторая степень трудности

Бах И. С.

Инвенции:

- №№ 13, 14, 15

Симфонии:

- №№ 2, 4, 6, 7, 11, 13

6 маленьких прелюдий:

- №№ 2, 3, 4, 6; прелюдия и фугетта ре минор

12 маленьких прелюдий:

- №№ 4, 5, 6, 8, 12

Французские сюиты:

- сюита № 2 – Куранта, Сарабанда, Ария
- сюита № 3 – Сарабанда, Менуэт, Англес

Английские сюиты:

- сюита № 1 – Бурре
- сюита № 2 – Сарабанда, Бурре
- сюита № 3 – Сарабанда, Гавот
- сюита № 5 – Сарабанда
- Сюита № 6 – Куранта, Сарабанда, Гавот

Бах И. С. — Гедике Ф. — 6 органных хоральных прелюдий:

— № 1, ре минор

— № 4, ре минор

— № 5, ля минор

Бах И. С. — Ильин. Органные хоральные прелюдии:

— № 11, ми минор

Сыновья Баха: Из серии „300 лет клавирной музыки“. — Будапешт, 1979:

Бах Ф. Э. Фантазия, Рондо

Бах И. Х. Соната

Бах В. Ф. Полонез

Гайдн И. Легкие сонаты. — М., 1976:

— № 11 (I), (II чч.)

— № 35 (II ч.)

— № 34 (I, II чч.)

Гайдн И. Сонаты. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Т. 3:

— № 31 (I ч.)

Т. 4:

— № 38 (I ч.)

— № 41 (I, II, III чч.)

— № 42 (II ч.)

— № 43 (I, II, III чч.)

Моцарт В.

6 сонатин:

— № 1 (II, III чч.)

— № 2 (все части)

— № 5 (все части)

Моцарт В.

Сонаты:

— соль мажор (I ч.)

— до мажор (I, II чч.)

— фа мажор (I, II чч.)

— ми-бемоль мажор (I ч.)

Рондо ре мажор

Бетховен Л.

Сонатины:

— № 1 (I ч.)

— № 2 (I ч.)

— № 3 (I, II чч.)

Сонаты:

— оп. 49, № 1 (I, II чч.)

— оп. 49, № 2 (I, II чч.)

— оп. 79, I ч.

Багатели:

— оп. 33, №№ 1, 2, 3, 6, 7

— ор. 119, №№ 1, 2, 5.
Рондо ля мажор

Ансамблевая музыка в 4 руки

- Мастера — молодым. Гайдн — Моцарт. — Изд-во Петерс, Лейпциг:
— №№ 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12
- Мастера — молодым. Бетховен — Шуберт. — Изд-во Петерс, Лейпциг:
— №№ 5, 6, 9, 10, 11, 12
- Моцарт В. Избранные оперные увертюры. — М. — Л., 1981:
— „Похищение из сераля“
— „Волшебная флейта“
— „Дон Жуан“
— „Свадьба Фигаро“
- Альбом увертюр. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Ч. I:
— Дж. Россини, „Севильский цирюльник“
Ч. II:
— К. Глюк, „Альцеста“
— Л. Бетховен, „Кориолан“
- Бах И. С. Оркестровые сюиты:
— си минор
— до мажор
— ре мажор
- Бетховен Л. Три марша, ор. 45
Шесть вариаций ре мажор для ф-но в 4 руки

Вокальная музыка

- Бетховен Л. Песни. — М., 1967:
— ор. 52, №№ 2, 3
- Шуберт Ф. Зимний путь:
— №№ 2, 3, 6, 12, 13, 14, 15, 17
- Прекрасная мельничиха
— №№ 1, 2, 3, 4, 5, 7, 16, 20
- Избранные песни. — М., 1980. — Т. 5:
— Песнь Осиана
— Песнь Эллен !!!
— Утренняя серенада
— Песня (К Сильвии)
— Просветление
— Серенада
— Прият

Шуман Р. Любовь поэта (по выбору)

II. курс, III семестр

Первая степень трудности

Шопен Ф. Прелюдии:

— №№ 4, 6, 20

Мазурки:

— оп. 6, № 1, 2, 4

— оп. 7, № 1, 2, 4, 5

— оп. 17, № 4

— оп. 24, № 1, 2, 3,

— оп. 41, № 4

— оп. 67, № 2

— оп. 68, № 3

Шуман Р. Пестрые листочки, оп. 99

Листки из альбома:

— № 1, 3

Детские сцены:

— №№ 1, 2, 8, 9, 11, 12, 13

Альбом для юношества (по выбору)

Детская соната, оп. 118 (ч. 1, II)

Лист Ф. Утешение:

— №№ 1, 4

Мендельсон Ф. Песни без слов:

— оп. 19, № 4, 6

— оп. 30, №№ 3, 6

— оп. 62, № 4

— оп. 102, №№ 3, 4

Ансамблевая музыка в 4 руки

Вебер — Шуберт. Ред. А. Регер:

Вебер К. Анданте с вариациями, оп. 3

Адажио

Шуберт Ф. Марш

4 лендлера

Шуберт Ф. Военный марш

Шуман Р. Восточные картинки, оп. 66 (по выбору)

Брамс И. Венгерские танцы (по выбору)

Вокальная музыка

Лист Ф. Песни. Т. 3:

- Безмолвен будь
- Мертвый соловей
- Молитва
- Покинута
- Дивные звуки замолкают

II курс, III семестр

Вторая степень трудности

Шопен Ф. Прелюдии:

- №№ 9, 10, 11, 13, 15, 21, 22, 23, 24

Мазурки:

- оп. 6, № 3
- оп. 17, № 1, 2
- оп. 30, № 2, 3
- оп. 33, № 4
- оп. 56, № 2
- оп. 63, № 2
- оп. 67, № 4
- оп. 68, № 2

Шуман Р. Пестрые листки, оп. 99

3 маленькие пьесы (№№ 1, 3)

Листки из альбома (№ 5)

Шуман Р. Детские сцены:

- №№ 3, 4, 5, 6, 7

Альбом для юношества:

- №№ 15, 17, 22, 25, 27, 32, 43

Шуберт Ф. Музыкальные моменты:

- оп. 94, №№ 1, 2, 3, 5, 6
- оп. 142, № 2

Лист Ф. Утешения:

- №№ 2, 3, 5

Брамс И. Интермеццо:

- оп. 76, № 7
- оп. 118, № 1, 2
- оп. 119, № 2

Мендельсон Ф. Песни без слов:

- оп. 19, №№ 1, 2, 3
- оп. 30, № 4

- ор. 38, №№ 1, 2
- ор. 53, №№ 1, 2, 4, 5
- ор. 62, №№ 1, 2, 6
- ор. 67, №№ 3, 4
- ор. 85, №№ 1, 2, 3

Лист – Россини. Альпийская пастушка

Ансамблевая музыка в 4 руки

Шуберт Ф. Форель (обр. К. Эйгеса)

Шуман Р. Восточные картинки, ор. 66 (по выбору)

Для маленьких и больших детей, ор. 85

Анданте кантабиле (обр. А. Готлиба)

Брамс И. Венгерские танцы (по выбору)

Симфония № 2, ре минор, II ч.

Лист Ф. Старинная провансальская песня

Вокальная музыка

Лист Ф. Песни. Т. 3:

- Майский букет
- Люблю тебя
- Цветок и запах
- Ты

Брамс И. Десять песен:

- Песня барабанщика
- Воспоминание
- Саламандра
- Под сенью ив
- Охотник
- Поспешная клятва

II курс, IY семестр

Первая степень трудности

Григ Э. Лирические пьесы:

- Странник
- Ариэтта
- Вальс
- Танец эльфов
- Народный напев

Дебюсси К. Прелюдии:

- Девушка с волосами цвета льна
- Шаги на снегу
- Канопа

Арабески (№ 1)

Ансамблевая музыка в 4 руки

Дебюсси К. 6 античных эпитафий (по выбору)

Равель М. Матушка-гусыня:

- №№ 1, 2, 4

Григ Э. Пер Гюнт (№ 2)

Бизе Ж. Арлезианка

Сюита № 1:

- Менуэт, Адажио

Вокальная музыка

Григ Э. Романсы и песни:

- Старая песня
- Люблю тебя
- Лесная песня
- Цветы говорят
- Песня в горах
- Кольбельная Маргареты
- Светла любовь души моей

Бизе Ж. Романс Надира („Всякая лунной...“) из оперы „Искатели жемчуга“

Ария Хозе („Видишь, как свято ...“) из оперы „Кармен“

Верди Д. Ариозо Альфреда из 1 акта оперы „Травиата“

Ариозо Герцога из оперы „Риголетто“

Ария графа Ди Луна из II акта оперы „Трубадур“

II курс, IY семестр

Вторая степень трудности

Григ Э. Лирические пьесы:

- ор. 38, Элегия, Мелодия, Вальс
- ор. 57, Гаде
- ор. 43, Поэма

Дебюсси К. Прелюдии:

- Вереск

- Дельфийские танцовщицы
- Детский уголок
 - Колыбельная слону
 - Маленький пастух
 - Кукольный кек-уок
- Бергамасская сюита
 - Прелюдия
 - Паспье
- Для рояля
 - Прелюдия
 - Сарабанда

Ансамблевая музыка

Равель М. Матушка-гусыня

- №№ 3, 5

Дебюсси К. По белому и черному (по выбору)
6 античных эпитафий (по выбору)

Балетная сюита

- В лодке
- Менуэт

Бизе Ж. Арлезианка

Сюита № 1: Прелюдия

Сюита № 2: Пастораль, Интермеццо, Менуэт, Фарандола

Григ Э. Пер Гюнт (№№ 1, 3)

Бизе Ж. Детские игры (по выбору)

Малер Г. Симфония № 2, ч. II

Альбом увертюр. — Изд-во Петерс, Лейпциг. — Ч. 5 (по выбору)

Вокальная музыка

Григ Э. Романсы и песни:

- Сердце поэта
- Благодарность
- Заход солнца
- С добрым утром

Малер Г. Песни странствующего подмастерья (№ 1)

Штраус Р. Избранные песни:

- Посвящение
- Прощай, пора в дорогу
- Тише, спи дух мой мятежный
- Завтра

— Ноктюрн

— Апрель

Бизе Ж. Вступление, Хор мальчиков, Хабанера, Сцена № 5, Сегидилья, Антракт из 1 действия оперы „Кармен“

Верди Д. Ария Виолетты (1 акт), ариозо Жермона из оперы „Травиата“

Пуччини Дж. Ария Каварадосси из 1 акта оперы „Тоска“

Массне Ж. Ария Вертера, ария Шарлотты из оперы „Вертер“

Грезы де Грие из оперы „Манон“

Гуно Ш. Баллада о Фульском короле из оперы „Фауст“

III курс, У семестр

Первая степень трудности

Глинка М. Сочинения для фортепиано. — М., 1976:

— Вальс ми-бемоль мажор

— Контрданс

— Галоп

— Мазурки: до минор, ля минор

Барток Б. Микрокосмос: I, II, III тетради (по выбору)

Багатели, ор. 6:

— №№ 1, 2, 6

Лютославский В. Буколики:

— №№ 1, 2

Кодай З. Двенадцать детских танцев:

— №№ 1–8

Мартину Б. Из жизни детей:

— Сказка

— На ферме

— Бедный кролик

Ансамблевая музыка в 4 руки

Стравинский И. Пять пальцев

Вокальная музыка

Глинка М. Романсы и песни. Т. т. 1, 2 (по выбору)

Прощание с Петербургом:

— №№ 1, 2, 9, 10, 11

Музыка к трагедии „Князь Холмский“:

— №№ 1, 2

Гурилев А. Избранные романсы. — М., 1973 (по выбору)
Алябьев А. Романсы и песни. Т. т. 1, 2, 3, 4 (по выбору)
Варламов А. Романсы и песни. Т. 4 (по выбору)

III курс, У семестр

Вторая степень трудности

Глинка М. Сочинения для фортепиано. — М., 1976:

- Вариации на тему Моцарта
- Ноктюрн
- Мазурка
- Вальс си-бемоль мажор
- Полонез
- Монастырка
- Разлука
- Тарантелла
- Баркаролла
- Детская полька
- Андалузский танец

Барток Б. Микрокосмос: IУ, У, УI тетради (по выбору)

6 танцев в болгарских ритмах:

- №№ 3, 4

Сонатина

Четырнадцать багателей, ор. 6:

- №№ 7, 10, 11, 13, 14

Вилла-Лобос Э. Мир ребенка (по выбору)

Лютославский В. Буколики:

- №№ 3, 4, 5

Кодай З. Двенадцать детских танцев:

- №№ 9, 12

Мартину Б. Из жизни детей (по выбору)

Ансамблевая музыка. Вокальная музыка

Стравинский И. Три легкие пьесы в 4 руки

Пять легких пьес в 4 руки

Глинка М. Романсы и песни. Т. т. 1, 2 (по выбору)

Прощание с Петербургом:

- №№ 3, 4, 5, 6, 8

Гурилев А. Избранные романсы. — М., 1973 (по выбору)

Варламов А. Романсы и песни. Т. т. 2, 3 (по выбору)

Алябьев А. Романсы и песни. Т. т. 1, 2, 3, 4 (по выбору)

Первая степень трудности

Чайковский П. Детский альбом (по выбору)

Лядов А. Бирюльки (по выбору).

Пьесы:

- ор. 17, № 1
- ор. 26, № 1
- ор. 31, № 2
- ор. 40, № 3
- ор. 46, № 4
- ор. 57, № 3
- ор. 64, №№ 1, 2

Веберн А. Детская пьеса

Альбом шести. — Л., 1982:

Орик Ж. Прелюдия

Мийо Д. Мазурка

Пуленк Ф. Вальс

Шенберг А. Шесть маленьких пьес (№№ 2, 6)

Детские пьесы современных французских композиторов. Вып. 5.

— М., 1978 (по выбору)

Мийо Д. Три рэг-каприччио:

— Романс

Ибер Ж. Истории:

— №№ 1, 3

Пьесы современных зарубежных композиторов. Вып. 4. — Л., 1966

(по выбору)

Вып. 5. — Л., 1968 (по выбору)

Крестон П. Пять маленьких танцев, ор. 24:

— № 1

Ансамблевая и вокальная музыка

Кюи Ц. Романсы:

- Я помню вечер
- Зайка
- Из слез моих
- Ласточка
- Тучка
- Наперсник
- Осень

Мусоргский М. Юные годы:

— Светик Савишна

— Озорник

— Сиротка

Детская (по выбору)

Без солнца (по выбору)

Даргомыжский А. Романсы. Т. 1:

— №№ 1–4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 16, 20, 22–30, 47–50

Бородин А. Романсы:

— Что ты рано, зоренька

— Красавица-рыбачка

— Фальшивая нота

— Из слез моих

— Спесь

Чайковский П. Пятьдесят русских народных песен для фортепиано
в 4 руки (по выбору)

Балакирев М. Четырнадцать избранных русских народных песен
в 4 руки (по выбору)

III курс, У1 семестр

Вторая степень трудности

Чайковский П. Сентиментальный вальс, ор. 51, № 6

Ната-вальс, ор. 51, № 4

Грустная песенка

Времена года:

— Май

— Январь

Лядов А. Пьесы:

— ор. 3, № 4

— ор. 4, № 4

— ор. 7, № 2

— ор. 10, № 2

— ор. 11, №№ 1, 2

— ор. 15, № 2

— ор. 17, № 2

— ор. 21, № 1

— ор. 27, № 1

— ор. 64, № 3

Шенберг А. Шесть маленьких пьес:

— №№ 2, 3, 6

Онеггер А. Романская тетрадь:

— №№ 1, 2, 5

Мийо Д. Три рэг-каприччио:

— №№ 1, 3

Ибер Ж. Истории:

— №№ 4, 5, 8

Пуленк Ф. Пьесы. — М., 1961:

— Престо

— Анданте

— Ноктюрны №№ 2, 3, 4

— Юмореска

Хиндемит П. 2 танца

Эрик Ж. Маленькая сюита (по выбору)

Современная фортепианная миниатюра. Вып. 2. — Л., 1975 (по выбору)

Альбом шести. — Л., 1982 (по выбору)

Пьесы современных французских композиторов. — М., 1965 (по выбору)

Борсдин А. Маленькая сюита (по выбору)

Бернштейн Л. Четыре юбилея (№ 1)

Далло-Джойо Н. Сюита для фортепиано:

— №№ 1, 2

Крестон П. Пять маленьких танцев, ор. 24 (по выбору)

Ансамблевая и вокальная музыка

Кюи Ц. Романсы:

— О чем в тиши ночей

— Истомленная горем

— Сожженное письмо

— Царскосельская статуя

Мусоргский М. Юные годы (по выбору)

Семинарист

Козел

Детская (по выбору)

Без солнца (по выбору)

Даргомыжский А. Романсы. Т. 1:

— №№ 14, 15, 17, 18, 19, 21, 28, 31, 36, 40, 41, 46

Римский-Корсаков Н. На холмах Грузии

О чем в тиши ночей

Не ветер, вей с высоты

Октава

Бородин А. Романсы:

— Морская царевна

— Песня темного леса

— Чудный сад

— Для берегов Отчизны дальней

— Арабская мелодия

Балакирев М. Четырнадцать избранных русских народных песен в 4 руки (по выбору)

Чайковский П. Пятьдесят русских народных песен для фортепиано в 4 руки (по выбору)

Вилла-Лобос Э. Бразильская бахиана (по выбору)

Пуленк Ф. Романсы:

— Умереть

Онеггер А. Шесть поэзий Жана Кокто:

— Надгробье

— Мадам

— Песня

Лядов А. Ор. 52. Протяжная, Колыбельная (для фортепиано в 4 руки)

1У курс, УІІ семестр

Первая степень трудности

Скрябин А. Прелюдии, ор. 11:

— №№ 2, 4, 15, 17

Мазурка, ор. 3, № 3

Вокальная музыка

Танеев С. Романсы, ор. 17:

— Островок

— Мечты в одиночестве вянут

— Пусть отзвучит

— Когда, кружась, осенние листья

— Колыбельная песня

— Находка

Рахманинов С. Романсы:

— Островок

Вторая степень трудности

Скрябин А. Прелюдии:

— ор. 11, №№ 3, 5, 6, 9, 12, 13, 22

— ор. 27, № 2

— ор. 13, № 3

— ор. 16, №№ 3, 4

— ор. 45, № 2

— ор. 48, № 2

— ор. 51, № 2

— ор. 57, № 1

Мазурки:

— ор. 3, №№ 7, 8

— ор. 25, № 3

— ор. 40, № 2

Ансамблевая и вокальная музыка

Рахманинов С. Шесть пьес в 4 руки:

— Русская песня

Романсы:

— К детям

— У моего окна

— Вокализ

— Вчера мы встретились

— Проходит все

— В душе у каждого из нас

Метнер Н. Романсы:

— У врат обители святой

— Шепот, робкое дыханье

Таннев С. Романсы, ор. 17:

— В дымке-невидимке (по выбору)

1У курс, УШ семестр

Первая степень трудности

Мясковский Н. Шесть пьес, ор. 28, № 1

Шостакович Д. Детская тетрадь, ор. 69 (по выбору)

Хачатурян А. Детский альбом: 1, II тетради (по выбору)

Кабалевский Д. 30 детских пьес, ор. 27 (по выбору)

Прокофьев С. Мимолетности:

— №№ 1, 10, 16

Детская музыка (по выбору)

Глиэр Р. Пьесы для фортепиано. — М., 1974:

— Мазурка, ор. 19, № 5

— Народная песня, ор. 31, № 5

— Мазурка, ор. 31, № 9

— В полях

— Эскиз, ор. 34

— Мазурка, ор. 43

— Утро

— Эскиз, ор. 47

Ансамблевая и вокальная музыка

Шостакович Д. Веселый марш для фортепиано в 4 руки

Глиэр Р. Избранные романсы и песни. — М., 1974:

— Отчего арфа безмолвна

— Ночь печальна

Шостакович Д. Вокальные сочинения. — М., 1974:

— Дженни

— Сонет

— Во глубине сибирских руд

— День признаний

— Прощай, Гранада

— Звездочка

— Первая встреча

— Потомки

Прокофьев С. Обработки русских народных песен:

— Зеленая рощица

— На горе калина

— Катерина

Шесть песен, ор. 66 (по выбору)

Семь песен, ор. 79 (по выбору)

1У курс, УІІІ семестр

Вторая степень трудности

Мясковский Н. Пожелтевшие страницы, ор. 31:

— №№ 1, 2, 4

Причуды, ор. 25, № 1

Шостакович Д. Афоризмы

— №№ 1, 4, 5, 7

24 прелюдии

— №№ 3, 4, 6, 13, 17, 18, 19, 22

Кабалевский Д. 30 детских пьес, ор. 27 (по выбору)

Хачатурян А. Детский альбом: I, II тетради (по выбору)

Вальс-каприз

Танец

Прокофьев С. Мимолетности (по выбору)

Сказки старой бабушки:

— №№ 1, 2

10 пьес из балета „Ромео и Джульетта“:

— Патер Лоренцо

— Сцена

— Танец девушек с лилиями
10 пьес из балета „Золушка“:

- Фея зимы
- Фея лета

Детская музыка (по выбору)

Глиэр Р. Пьесы для фортепиано. — М., 1974:

- Простая песня
- Прелюдия и Ноктюрн, ор. 31
- Вальс
- Романс
- Листок из альбома
- Маленькая поэма
- Песня охотников
- Вроде менуэта
- Пастораль
- Прелюдия, ор. 43

Ансамблевая и вокальная музыка

Прокофьев С. Сцены из балета „Золушка“ в 4 руки, ор. 87 (по выбору)

Глиэр Р. Избранные романсы. — М., 1974:

- О, не вплетай цветов
- О, если б грусть моя
- Сладко пел душа-соловушка
- Дуют ветры

Шостакович Д. Вокальные сочинения. — М., 1974:

- В полях под снегом
- Королевский поход
- Перед долгой разлукой
- Предостережение
- Отрывок
- День обид
- День воспоминаний
- Анне Ахматовой

Прокофьев С. Пять стихотворений Анны Ахматовой, ор. 27:

— №№ 1, 2, 3

Шесть песен, ор. 66 (по выбору)

Семь песен, ор. 79 (по выбору)

Шапорин Ю. Романсы и песни:

- Медлительной чредой
- Не улетай
- Еще томлюсь тоской желаний

Пригожин Л. Календарь природы (по выбору)

Караев К. 24 прелюдии:

— №№ 2, 5, 6, 7, 16, 19, 24

Капп Э. 24 прелюдии:

— №№ 2, 5, 7, 10, 15, 19, 21, 23

Гаврилин В. Деревянные эскизы:

— №№ 1, 2, 3

Танцы:

— №№ 1, 3, 4

Пьесы для фортепиано. — Л., 1968 (по выбору)

Черепнин А. Багатели (по выбору)

Голубев Е. Детский альбом (по выбору)

Фрид Г. Детские пьесы (по выбору)

Ефимов Ю. 2 пьесы, ор. 5

Свиридов Г. Сочинения для фортепиано, трио. — М., 1984:

— Семь маленьких пьес

Альбом пьес для детей (по выбору)

Благой Д. Прелюдии (по выбору)

Александров А. Маленькая сюита, ор. 33 (по выбору)

Пирумов А. Детский альбом (по выбору)

Эшпай А. Детский альбом (по выбору)

Амиров Ф. 12 миниатюр (по выбору)

Ансамблевая и вокальная музыка

Ботяров Е. Зимний праздник, в 4 руки (по выбору)

Гаврилин В. Подражание старинному. Новая французская песенка
(в 4 руки)

Свиридов Г. Романсы и песни. Т. 1:

— Шесть романсов на слова Пушкина (№№ 1, 5, 6)

— Осенью

— Страдания любви

Гаврилин В. Русская тетрадь. — Л., 1972 (по выбору)

Зарисовки, в 4 руки (по выбору)

Подписано в печать 11. 10. 89 г. Объем усл. п. л. 3,25
Заказ № 5633 Тираж 2500
Ржевская типография Калининского
управления издательств, полиграфии
и книжной торговли