

Муниципальное образовательное учреждение дополнительного
образования детей «Детская школа искусств № 15 им. Л.Л. Христиансена»

Методическая работа
«Развитие навыков самостоятельной работы
у учащихся в классе фортепиано»
преподавателя Смирновой В.Н.

г. Саратов

Работа педагога - это всегда очень трудный процесс. А в наше время, когда престижность профессии падает, все особенно усложняется. В сфере искусства круг задач, стоящих перед педагогом, особенно широк, отсюда и особая сложность нашей профессии. Вся наша деятельность предполагает творческий подход к работе. В этом, может быть, и состоит основная трудность.

Творчеству нельзя научить, но можно научить творчески работать. Для этого нужно стремиться воспитать в учениках характер, волю, настойчивость в усвоении знаний, любовь к труду. Чтобы научить учащегося творчески подходить к занятиям, педагог должен стремиться не преподносить все в открытом виде, а всегда давать «пищу» для размышления в домашней работе.

Мы должны научить своего ученика слушать и слышать, наблюдать и делать отбор. Прививать ученику общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием пианистического мастерства.

Дарование и мастерство музыканта - педагога проявляются в умении выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Опытный педагог органично сочетает в своей работе воспитание - выявление и развитие лучших задатков ученика - и обучение, т. е. передачу ученику знаний, умений, приемов исполнительской работы.

Из опыта работы с малоспособными учащимися можно сказать, что такая работа не только дает пользу учащемуся, но и обогащает методы работы самого преподавателя. Если способный ученик и ученик со средними данными сам может выучить произведение наизусть, то с малоспособным учеником приходится заниматься этим на уроке. Научить его ориентироваться в тональности, может быть, поучить наизусть каждой рукой отдельно, внимательно вслушаться в мелодию, пропеть ее, изучить и проанализировать гармонические тяготения.

Все учащиеся знают, что надо играть точной аппlikатурой. Но одного этого знания оказывается мало. Надо объяснить учащемуся, что от аппlikатуры зависит насколько полно, технически совершенно и точно передает он характер произведения. Начинать такую работу надо с более легкого, для данного учащегося, материала.

Можно попробовать дать для разбора нетрудный этюд на дом, предварительно на уроке разобрав аппlikатуру другого подобного этюда. Затем, на следующем уроке, подробно разобрать продуманную и выученную учеником дома аппlikатуру. Причем, отметить и достоинства, и недостатки этой работы. Такая схема, в принципе, подходит к любому произведению.

Если учащегося нацелить сразу на такой стиль работы, то он быстро поймет, что это наиболее короткий путь грамотного разбора и выучивания произведения наизусть. В дальнейшем, он сам не захочет усложнять работу переучиванием аппlikатуры и сразу будет творчески подходить к такой работе.

Мастерство музыканта - педагога проявляется в том, насколько точно он может выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Этому может способствовать атмосфера творчества, взаимопонимания, доброжелательности, которую необходимо создать себе в классе.

Как правило, у одного преподавателя может быть от 4-х до 7-ми учащихся с разной степенью подготовки и дарования. Поэтому, необходимо создать в классе обстановку здорового соперничества и бережного отношения к личности учащегося. Особенно ранимы менее способные учащиеся, поэтому в работе с ними надо соблюдать особый такт и ни в коем случае не допускать насмешек и упреков, относящихся или к их скромным данным, или к недостаточной в прошлом подготовке. Это может выработать у ученика комплекс неполноценности и тогда не может быть и речи ни о какой работе с ним. Он замкнется, будет все время внутренне «зажат», что не даст возможности его роста и может привести к тому, что такой учащийся бросит работать.

Выступления малоспособных учащихся надо обязательно включать в общие классные концерты. Это придает им уверенность в свои силы и побуждает к работе над более сложными произведениями. Таким учащимся надо точно и четко объяснить их достоинства и недостатки. Достоинства всячески развивать и поощрять каждую, даже самую маленькую удачу. А недостатки тщательно анализировать и планомерно стремиться от них избавиться.

У малоспособных учащихся существует своеобразная «боязнь» плохой оценки. Если они получают тройку, то настроение у них падает, заниматься начинают с охотой. Ну, например, нужно объяснить учащемуся, что хорошую, крепкую тройку тоже нужно заработать упорным трудом. И если педагог доволен занятиями данного учащегося, то тройка - это этапная оценка. Надо спокойно работать дальше и результат будет выше.

Можно поощрять добросовестных учащихся несколько завысив оценочный балл (это может быть даже полбалла). В моей практике не встречались учащиеся, которые не отозвались бы хорошей работой на доброжелательность и добросовестный труд. Такая работа не только приносит пользу учащемуся, но и заставляет более интенсивно совершенствовать свое мастерство.

Преподавателю приходится быть более зорким, более чутким, стараться выбрать более короткий путь в достижении своей цели, искать самому такой путь, вырабатывать свои методы работы. Причем для каждого учащегося приходится искать путь отдельно. То, что для одного учащегося подходит очень хорошо, для другого является неприемлемым.

Если способный ученик и ученик со средними данными сам может выучить произведение наизусть, то с малоспособными учащимися необходимо этим заниматься специально. Научить его ориентироваться в тональности, может быть, поучить с ним наизусть на уроке каждой рукой отдельно, пропеть мелодию,

изучить ее, проанализировать тональный план. Иногда полезно, чтобы учащийся

играл наизусть правой рукой, а педагог - левой, потом поменяться партиями.

Это дает возможность учащемуся четко выполнить все задачи, играя одной рукой,

но слышать всю фактуру. То есть «снять» пока, временно, контроль за координацией рук. А потом, постепенно усложнить задачу.

Есть учащиеся, игра которых изобилует «срывами», они часто из-за ошибок не

могут доиграть произведение до конца. Такие учащиеся очень боятся сцены (не волнуются, а именно боятся). Поэтому не могут реализовать себя на сцене. Проанализировав такие ситуации можно прийти к выводу: боятся они потому, что чувствуют неуверенность, а неуверенны они потому, что не могут играть без ошибок.

Значит надо снять «комплекс ошибок». Учащиеся боятся даже не самих ошибок, а того, что не смогут доиграть до конца произведение, не смогут после ошибки дальше вспомнить текст. В этом случае обязательно нужно разбивать произведение на кусочки и проучивать их.

Осмысленность, сознательное отношение к работе необходимы учащимся самогоразличного уровня подготовки. Достигнуть этого можно только в том случае, если ученик понимает произведение, знает свои задачи и внимательно слушается в сою игру. Слышит каждый ученик, а вслушивается или яркоодаренный от природы, или тот, кому помогли понять, почувствовать выразительность звучания, у кого воспитали это умение.

Даже при многократном проигрывании технически трудного места в медленном темпе, большим звуком учащемуся необходимо следить за ровностью звучания, его наполненностью, хорошим ведением мелодической линии. Малоспособному ученику надо не только показать, но и убедить его, что и при такой узкотехнической задаче обязательно вслушивание в игру, придирчивое отношение к качеству звука, умение уловить все его неточности. Не позволять ученику играть с рассеянным вниманием. А для этого необходимо провести предварительную работу по концентрации внимания. Сначала - на небольшом мотиве, потом - на двух мотивах, предложении и т. д.

В постепенности - залог успеха такой работы. Педагог должен объяснять, какой вид движения оптимален для данного пассажа, для встретившихся трудностей. Учащийся должен знать каким путем реализовать свое звуковое представление.

Придется помочь ему разобраться в строении пассажа, аппликатуре, показать на инструменте, как играть данный пассаж и обязательно добиться нужного результата на уроке. Часто добиться успеха в поставленной задаче мешает наличие лишних движений.

С малоспособными учащимися нельзя в своей работе сразу насыщать свои уроки

большим количеством информации. Учащемуся, представляющему в общих чертах конечную цель работы, обязательно должны быть понятны ее ближайшие, частные задачи.

Самое главное - побуждать учащихся самостоятельно знакомиться с произведением, помогать им в этом. Для тех, кто плохо читает с листа, ознакомление идет обычно параллельно с разбором текста. Пусть учащийся, если не сразу, то как можно раньше отважится сыграть произведение целиком, в темпе, без поправок и остановок, стремясь схватить и передать в общих чертах характер музыки, не пугаясь неудач. Это создаст перспективу для дальнейшего детального разбора - изучения текста.

Нотная запись психологически сложна. Необходимо проверить понятны ли учащемуся музыкальные термины, разъяснить неизвестные.

В работе над произведением нельзя торопить учащегося, забегать вперед. Пусть он вначале выразительно сыграет хотя бы отдельные фрагменты произведения, но сделает это сам. А уже задача педагога развить первые проблески выразительности. Но не следует показывать и разъяснять учащемуся то, что он в состоянии сделать сам.

Иногда в работе с малоспособными учащимися, особенно в самом начале работы с ними, желательно давать такие произведения, которые тронули, вызвали интерес у него. Неясные эмоции, которые вызвало произведение, не всегда могут быть выражены словами, какими - то сравнениями, эпитетами. Пусть предложения учащегося незрелы, субъективны и не всегда адекватны содержанию произведения, тем не менее, они дороги педагогу: ему остается лишь развить, углубить, может быть незаметно, по-иному осветить образ, возникший в представлении учащегося и опираться на него в дальнейшей работе над произведением. Стоит педагогу свысока или насмешливо отнестись к образам, возникшим у учащегося, - и контакт нарушен, учащийся перестанет делиться с педагогом, замкнется, контакт будет нарушен.

Чрезвычайно важно научить любить хороший звук - полный, мягкий, сочный, стараться привить потребность в таком звучании. Как правило, у малоспособных учащихся нет умения пользоваться возможностями фортепиано и собственными руками. Это умение достигается путем показа, объяснений, работы на уроках, внимательных домашних занятий.

Научить ученика опустить пальцы и руку в клавиши, в «рояль», хорошо почувствовать клавиатуру, как бы преодолевая ее сопротивление, прислушиваться к тому, как звучит инструмент

Ощущение опоры легче приобрести при работе над произведением аккордового изложения, требующим большой наполненности звучания. В этом случае прощупывать сущность задачи и освободить свой пианистический аппарат, почувствовать, как вся рука опирается на пальцы, ощутить помощь мышц плеча и спины, одновременно воспринимая звуковой результат погружения в клавиши. Иногда, ценой большого труда и времени приходится восполнять пробел в музыкальной и пианистической подготовке ученика: иначе инструмент у него не будет звучать.

Параллельно с аккордовой фактурой нужно искать звучание - и - связанное с нимощущение - при исполнении мелодии. Учащемуся необходимо овладеть умением «слушать вперед», то есть, играя и прослушивая звуковую линию, целенаправленно вести ее слухом, несколько предвосхищая появление реального звучания каждой последующей ноты, интонации, мотива.

При свободной руке подготовленные пальцы без лишних движений и напряжения поочередно опускаются на клавиши и спокойно переходят с одной на другую. Внимательное вслушивание в плавность звучания, то есть переход одного звука в другой, помогает обеспечить хорошее качество всей звуковой линии. Если палец, взявший звук, погружен в клавишу его "подушечка» прикасается к клавише не пассивно, а с ощущением большой упругости и устойчивости. Степень насыщенности и характер звучания зависит от содержания музыки, от плотности фактуры, от регистра. Даже быстрые эпизоды нужно проигрывать в медленном темпе, более плотным, чем понадобится впоследствии звуком.

Естественный певучий, насыщенный звук, который возможен лишь при свободном аппарате, - не только одно из важнейших средств выразительности – это фундамент звукового мастерства.

Педагог должен быть хорошим «диагностом» и всегда видеть, что именно мешает учащемуся найти нужное звучание: недостаточно - ли яркое слуховое представление или лишнее движение, скованность или отсутствие навыков звукоизвлечения. Необходимо систематически работать над произведениями различных жанров, характеров, стилей. Главной задачей становится проблема органической взаимосвязи слухового представления конкретной звуковой цели и особой тонкости, чуткости реализующих ее концов пальцев играющего. Над воспитывать не только «предслышанье» звучания, но и своего рода «предощущение» в конце пальца как бы самого звука - его характера, окраски, всего комплекса выразительных качеств. Способ «произнесения» звука, то есть характер самого прикосновения пальцев к клавишам позволяет добиться нужного оттенка звучания. Чем тоньше и точнее ощущения, выработанные в концах пальцев, тем реальнее достижение представляемой слухом звуковой цели. «Вся точность - то в них сосредоточена. . . Ведь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише» - писал Г. Г. Нейгауз.

Работа над осмысленностью и выразительностью исполнения как бы вбирает в себя все необходимые средства, позволяющие выявить творческий замысел композитора - это фразировка, динамические краски, штрихи.

Шкала динамических градаций бесконечна. С ней неразрывно связана и тембровая сторона звучания. Нередко при исполнении пиано учащиеся начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, ощущение опоры на клавиши, и в результате звук становится неясным, неопределенным, лишенным тембра: пиано «не звучит». Следует разъяснить учащимся, что пиано требует особой точности прикосновения к клавишам и добиться правильного прикосновения на уроке.

От преподавателя, у которого есть малоспособные учащиеся, требуется большая выдержка, терпение и большое желание развить, пусть скромные, задатки своего ученика.

Когда мы приступаем к работе с такими учениками необходимо учитывать влияние предшествующего обучения. Следует внимательно изучить личность ученика, тщательно проверить его навыки и знания. Необходим более или менее продолжительный испытательный срок, в течение которого на основе первой «пробной» программы педагог всесторонне проверяет музыкальный «багаж» ученика, отсеивает лучшее от худшего, проявляя при этом гибкость и добродетельность.

В своей работе педагог должен формировать интонационное мышление в развитии виртуозной техники ученика.

Одной из главных задач в формировании профессиональных навыков у музыканта-пианиста является воспитание культуры интонирования. Каково же значение развития навыков интонационного мышления при создании технического фундамента учащегося.

«Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.», - пишет в своей книге «Работа над фортепианной техникой» Е. Либерман. Некоторые педагоги, создавая некую отвлеченную «техническую базу» игнорируют сознание и слух учащегося, не прививают ему умение осмысливать исполнительский процесс в виртуозных произведениях, полагаясь лишь на тренаж. В таких случаях техническая оснащенность ученика не помогает раскрыть содержание музыки, а становится самоцелью. «Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству» - писал Иосиф Гофман. В развитии навыков интонационного мышления у учащихся очень важна преемственность. Навыки, приобретенные в начале обучения, могут в результате перерасти в фундаментальную базу пианизма. Интонационная осмысленность в работе над простейшими инструктивными этюдами поможет исполнять высокохудожественные и глубоко содержательные этюды Шопена, Листа, Рахманинова.

Часто приходится сталкиваться с тем фактом, что название «этюды» отождествляется с понятием громко и быстро. Ученик начинает учить этюд ставя перед собой только эти цели, всевозможными способами на стаккато, партаменто, с остановками, удвоениями и т. д. в то время, когда смысл этюда еще не ясен.

Упражнения такого рода могут принести только вред, так как фиксируя неточные движения, лишают исполнение естественного дыхания, что может привести к случайным остановкам в самых неожиданных местах. Прежде всего, пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он

будет стремиться, понять стилистические особенности произведения, характер, темп.

«Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать» - говорит Г. Нейгауз. О том, что работа над техникой - это умственный процесс, говорили и писали в своих работах выдающиеся педагоги - пианисты - Тальберг, Лист, Н. Рубинштейн, Нейгауз. На что же необходимо обращать внимание, воспитывая интонационное мышление в работе над техникой.

Издавна фортепианное интонирование связывалось главным образом с исполнением мелодии ее динамико-фразировочной выразительностью. Но и в виртуозных произведениях «Выпеваться должна не только кантилена, но и техника в узком смысле слова» - пишет Л. Гинсбург. Певучей техники требуют инструментальные сочинения Листа, Шопена, Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Равеля, Шостаковича, Прокофьева. Таким образом, в работе над любым технически сложным материалом необходимо прежде всего выявить в нем мелодическую взаимосвязь звуков. Не забывая при этом, что очень важно наличие хороших пальцев, а кисть, плечо, предплечье и корпус помогают им. О пальцевой тренировке никогда не следует забывать, но вести ее необходимо на другом уровне, ставя зависимость от смысла произведения. Любой этюд Черни или Клементи-Таузиг, несмотря на инструктивный характер, отличается ясной логикой развития и лишен мелодической линейности. Задача педагога - помочь учащемуся объединить звуки в интонационно-правильные микро-структуры, найти в них точки тяготения, определить моменты дыхания, т. е. сделать исполнение грамотным и осмысленным.

Мелодия помогает прежде всего определить естественную расчлененность музыки.

Эта расчлененность сравнима с расчлененностью разговорной речи. Но в музыкальной речи этот процесс сложнее, так как говорить приходится пальцами, а они, естественно, не так подвижны и требуют продолжительной тренировки. Кроме того, музыкальная ткань может быть настолько слитной, что не всегда сразу поддается расчленению на осмысленные единицы. Педагог с первых шагов обучения должен помогать ученику объединять звуки в законченные мотивы. Как пишет заслуженный учитель России Тимакин: «Прежде всего, развивая навыки разбора и разучивания пьес, следует с первых шагов добиваться, чтобы ученик воспринимал нотный текст сразу группами по 2-3-4 ноты в зависимости от того, как они укладываются в мотивы, такты или слова (если это песенка с текстом)»

Тщательность детализации текста в работе над этюдами приобретает особенно большое значение, так как из-за значительной слитности фактуры и быстрого темпа ясность артикуляции в них легко нарушается.

Расстановка смысловых акцентов в изучаемом произведении зависит от многих причин: от стиля произведения, ритмической организации и индивидуальности самого исполнителя. Но научиться чувствовать динамический центр в любой фразе, и медленной, и быстрой ученик должен с детства.

В виртуозной музыке такие опорные точки очень важны. Они облегчают движение, т. к. ясная цель значительно упрощает ее достижение.

Однако необходимо не только знать куда вести пассаж, но и качественно его исполнить. В этой связи очень важен звуковой контроль. Осмысление точки интонационного тяготения в этюдах способствует разделению фактуры на различные звуковые планы. И это снимает звуковые перегрузки, экономит физические силы пианиста, что очень важно для исполнения виртуозных произведений. Такую двуплановость таит в себе фактура инструктивных этюдов, например, Черни этюды оп. 299-№23, оп. 740 №4, 8. В концертных же этюдах это становится их главной характерной чертой.

Многоплановость в этюдах - пьесах требует особого внимания, определенных методов работы. Очень часто их фактура представляет собой сочетание ведущей мелодической линии, которая несет основную смысловую нагрузку, и сопровождения, таящего в себе, как правило, различные технические трудности. Достаточно сложно работать над произведениями, где мелодия и сопровождение тесно переплетены.

Второй план в художественных этюдах бывает технически сложен, и ученики нередко начинают учить его отдельно, забывая о подчиненном значении, т. е. учат вне связи с интонационно - смысловой основой мелодической линии.

Мелодическая основа подскажет точные смысловые акценты, позволит найти моменты наибольшего напряжения и расслабления, а следовательно и естественное дыхание.

Правильное, глубоко осмысленное чтение текста рождает и точные, рациональные движения пианистического аппарата. Асафьев обращал большое внимание на связь музыки с движением, называя это «пластической интонацией». Являясь источником исполнительской свободы, она помогает преодолевать пианистические трудности. О двигательном процессе пианиста написано очень много. Но в работе с учениками постоянно сталкиваешься со скованным аппаратом, с неумением подчинять свои движения художественному замыслу исполняемого произведения. Если ученик мыслит отдельными звуками, так и играет, забывая об удобных, целесообразных объединяющих движениях.

Как пишет Либерман в книге «Работа над фортепианной техникой» - «В работе надо постоянно проявлять настойчивость, не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально - технические задачи, пока они не будут разрешены».

Очень важно научить ученика понимать природу движений. В начале они будут просты и элементарны, как исполняемые пьесы и этюды. Но затем движения приобретут настоящую свободу и естественность.

Часто в работе приходится сталкиваться с совершенно неверными движениями в компаненте типа вальса (Черни оп. 299 №31, 33.) Может выталкиваться 3-я доля или все три доли в такте - бас и аккорды берутся несколькими не

объединенными движениями руки. В этом случае удобнее объединять, начиная не от первой доли, а как бы двигаясь к ней. Цепь аккордов движется к басу. Бас становится целью, результатом движения. Таким образом, взятие баса подготавливается, исключаются случайности. Движения пианистического аппарата естественны и удобны. Левая рука делает «накид» на бас (опорная точка), а отгармонического заполнения - движение «отталкивания».

Таким образом, нацелую интонационную структуру рука делает одно гибкое круговое движение. Все эти мелочи в виртуозной музыке очень важны, так как снимают лишние весовые нагрузки, экономят силы пианиста, давая ему во время исполнения моменты отдыха.

Работа над интонационным осмыслением текста не должна разрушать представления о целом. Поэтому необходимо в начале разучивания проигрывать весь этюд в замедленном темпе. Это дает возможность охватить весь этюд в целом, хорошо понимая и точно выполняя все поставленные задачи, не забывая о перспективе.

По мере закрепления навыков ускоряется темп, в связи с чем, укрупняются детали, подчиняясь все более обобщенным задачам. В процессе объединения предварительная тщательная детализация поможет и в очень быстрых темпах не позволять ученику играть небрежно, суетливо, вне авторского замысла.

Когда мы приступаем к работе с учениками необходимо учитывать влияние предшествующего обучения. Следует внимательно изучить личность ученика, тщательно проверить его навыки и знания. Необходим более или менее продолжительный срок, в течение которого на основе первой «пробной» программы педагог всесторонне проверяет весь музыкальный «багаж» ученика, отсеивает лучшее от худшего, проявляя при этом большую гибкость и доброжелательность. Нужно уметь оценить все сколько-нибудь приемлемое из «наследства» педагога-предшественника.

Почти всегда педагогу приходится перевоспитывать учащегося, изменять усвоенные им ранее приемы, но очень важно при этом не критиковать, а, наоборот, учить новому, лучшему.

Необходимо хорошо продумать индивидуальный план. План - это больше чем список произведений, намеченных к изучению. План - это педагогический диагноз и прогноз.

Такой план необходимо начать меткой, хорошо продуманной характеристикой учащегося. В ученике больше задатков, чем ясно определившихся качеств. От педагога требуется не только видеть явное сегодня, но и улавливать робкое, неприметное - то, что сегодня едва пробивается, то чему, возможно, принадлежит будущее. Именно от педагога в большей мере зависит, расцветут эти ростки нового или же незамеченные, непоощренные завянут.

Малоспособным учащимся на первых порах можно завести дневник и записывать задание. Преподаватель должен давать небольшие по объему задания на дом, потребовать, чтобы они выполнялись очень точно и во время. Нельзя перегружать также учащихся информацией, стараться сделать для них

задания понятными, конкретными и доступными для их понимания. Всячески поощрять хорошую работу.

Никогда не следует подходить к работе с такими учащимися с мыслью, что раз они менее способны, то и не стоит ставить больших задач.

Педагогическое искусство состоит в способности преподавателя разрешать непредвиденные ситуации, возникающие на уроке, делать это интересно и ненавязчиво. Основные этапы ведения урока можно определить примерно так:

- 1) проверка домашней работы,
- 2) объяснение новой проблемы,
- 3) определение основных положений и правил для усвоения навыка,
- 4) определение методов работы, направленных на закрепление данного навыка
путем самостоятельной домашней работы ученика,
- 5) демонстрация способа работы на одном или нескольких заданиях,
- 6) устное обобщение прорабатываемых проблем,
- 7) работа на дом - цель которой - закрепление соответствующего знания и навыка.

Сам педагог должен многое знать и постоянно расширять свои познания, как бы трудно это ни было. Педагог должен помнить и о неразрывной связи обучения и воспитания. Всегда помнить об этом, воспитывать осознанно и планомерно.

Прежде всего, собственным примером. Мы всегда должны помнить, что педагог это не профессия, а образ жизни.

Организация самостоятельной работы – это отбор средств, форм и методов, стимулирующих познавательную активность, обеспечение условий эффективности. В процессе управления самостоятельной деятельностью не последнее место принадлежит преподавателю, так как он принимает прямое участие в организации педагогического процесса. В связи с этим следует перечислить следующие принципы управления:

- 1) дифференцированный подход к учащимся с соблюдением посильности учебных заданий;
- 2) планомерное возрастание интеллектуальных нагрузок и последовательный переход к более неточным и неполным указаниям по выполнению самостоятельной работы;
- 3) постепенное отдаление учителя и занятие им позиции пассивного наблюдателя за процессом;
- 4) переход от контроля учителя к самоконтролю.

Список используемой литературы

1. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»
2. Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой»
3. С. Фейнберг «Мастерство пианиста»
4. Гинзбург «Современное искусство: проблемы и средства»
5. Асафьев «Речевая интонация»
6. Гольденвейзер «Пианисты рассказывают»