

Областное государственное автономное профессиональное образовательное учреждение
«Старооскольский педагогический колледж»
(ОГАПОУ СПК)



Актуальный педагогического опыта

ЦЕЛОСТНОЕ ОПИСАНИЕ ОПЫТА



Войченко И.Ю.,
преподаватель ОГАПОУ СПК

Тема опыта: Развитие исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности» на основе реализации дифференцированного подхода в обучении.

Информация об опыте

Условия возникновения опыта

В педагогическом колледже я работаю с 2003 года преподавателем по фортепиано. С 1982г., в колледже сложились традиции тесного сотрудничества преподавателей и студентов, способствующие благоприятной учебной и творческой деятельности обучающихся. В этих условиях я преподаю музыкальный инструмент (фортепиано) у студентов с разным уровнем подготовки и музыкальных способностей. Поэтому к каждому студенту необходим дифференцированный подход в развитии их исполнительских навыков. За время учебы в педагогическом колледже обучающийся должен освоить: двигательные-технические, звукодвижительные, метро-ритмические, нотные-ориентированные, слуховые, художественно-образные навыки исполнения. Поэтому в процессе фортепианного обучения студентов содержание дифференцированного подхода заключается в выборе и реализации оптимального сочетания форм и методов педагогической работы, адекватных индивидуальным и типологическим особенностям студентов. Исходя из этого, мною нарабатывался педагогический опыт.

Актуальность опыта

Необходимые умения, которые педагог должен применить за время обучения студентов по специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности», прописаны в федеральном государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования и звучат следующим образом: использовать средства педагогической поддержки профессионального самоопределения и профессионального развития обучающихся, проводить консультации по этим вопросам на основе наблюдения за освоением обучающимися профессиональных компетенций, ориентированного

на освоение квалификации; использовать педагогически обоснованные формы, методы и приемы организации деятельности обучающихся особенностей преподаваемой учебной дисциплины; задач занятия, вида занятия; стадии профессионального развития; возможности освоения образовательной программы на основе индивидуализации ее содержания; контролировать и оценивать работу обучающихся на учебных занятиях и самостоятельную работу, успехи и затруднения в освоении программы учебного предмета, дисциплины, определять их причины, индивидуализировать и корректировать процесс обучения и воспитания.

В самом учебном процессе, во внеурочной работе и в ходе подготовки к концертной деятельности, работе с творческими коллективами сложностью является все увеличивающееся количество поступающих в колледж студентов, не имеющих базовую музыкальную подготовку. Например, первокурсники в 2015 - 11 человек имели музыкальную полную или частичную подготовку из 22, в 2016 – только одна студентка обучалась в музыкальной школе из 23 человек в группе. В реализации требований ФГОС СПО практическая деятельность обязывает педагогов искать новые пути и создавать условия для их выполнения. Изучение дисциплин инструментальной подготовки в полном объеме в рамках образовательной программы по специальности осложняется уменьшением количества учебного времени первые три семестра, отведенного для их изучения в учебном плане.

Поэтому и возникла тема обобщения моего педагогического опыта: «Развитие исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности» на основе реализации дифференцированного подхода в обучении.

Противоречие: между необходимостью формирования исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности» и недостаточной разработанностью дидактических материалов, обеспечивающих качественное освоение программного материала студентами с разным уровнем музыкальной подготовки.

Ведущая педагогическая идея опыта

Создание организационно-методических условий для реализации дифференцированного подхода в обучении студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности», обеспечивающих развитие исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано).

Длительность работы над опытом

Опыт развития исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности» на основе дифференцированного подхода нарабатывался в педагогическом колледже за последние 3 года. Сформирована и апробирована оптимальная система включения

дифференцированного подхода в процесс обучения студентов игре на музыкальном инструменте фортепиано.

Диапазон опыта

Проблеме развития исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности» на основе дифференцированного подхода уделяется особое внимание на учебных занятиях по фортепиано, а также во всех формах внеаудиторной работы и в процессе организации творческой деятельности студентов.

Теоретическая база опыта

В своем педагогическом опыте ориентируюсь на положения психологической науки о деятельности человека (А.Н.Леонтьев, С.Л.Рубинштейн и др.); психологии индивидуальных различий и способностей (Б.Г.Ананьев, В.С.Мерлин, В.Д. Небылицын, К.К. Платонов, Б.М. Теплов и др.), что позволяет более четко выявить особенности студентов, и в соответствии с их особенностями подбирать практические задания и определять время для их выполнения.

В основу реализации дифференцированного подхода в практической деятельности легли выводы педагогической науки о сущности индивидуализации обучения (Ю.К.Бабанский, А.А.Кирсанов, Е.С.Рабунский, И.Э.Унт и др.); личностно-ценностный подход к организации педагогического процесса (Е.В.Бондаревская, В.В. Сериков и др.).

Совершенствование процесса преподавания выстраивается с учетом основных положений общей и музыкальной педагогики о необходимости понимания своеобразия общего и музыкального развития обучаемых при выборе форм педагогического воздействия (Л.А. Баренбойм, Л.С.Выготский, Г.Г.Нейгауз, Г.П.Прокофьев, Б.М.Теплов, М.Э.Фейгин и др.); теоретических положений о формировании методологической и художественной культуры, а также мировоззрения учителя музыки (Э.Б.Абдуллин, Л.А.Рапацкая, Б.М. Целковников и др.).

Ориентируясь на выводы общей и музыкальной педагогики высшей школы о путях формирования профессиональной готовности учителя (Л.Г.Арчажникова, Н.В.Кузьмина, И.Н.Немыкина, Г.М.Цыпин, А.И.Щербакова и др.), в том числе, к профессионально-личностной рефлексии (Т.А. Колышева), содержание практических заданий для студентов направлено на развитие их профессиональных компетенций, которые они демонстрируют на педагогической практике в учреждениях дополнительного образования детей.

Идея профессиональной обусловленности личных качеств учителя в трудах Н.Д.Левитова, В.А.Сластенина и др. нашла свое отражение в ФГОС СПО специальности, профессиональный стандарт «Педагога», в моем опыте работы, что определяет направленность процесса обучения студентов на формирование профессиональной мотивации и дальнейшее непрерывное профессиональное образование.

Новизна опыта

В практику подготовки педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности введена категория индивидуально-дифференцированного подхода.

Выявлены организационно-методические условия реализации дифференцированного подхода в фортепианной подготовке учителя музыки, среди которых: осуществление типологической дифференциации студентов на основе диагностики уровня их музыкальной подготовки и индивидуальных способностей.

Технология опыта

Цель опыта: разработка и апробация комплекта дидактических материалов, обеспечивающего применение дифференцированного подхода в освоении программного материала у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности» с разным уровнем подготовки.

Задачи:

1. Формирование групп студентов по уровню сформированности исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) на основе вводной диагностики.
2. Составление комплекта дидактических материалов, обеспечивающих реализацию дифференцированного подхода в процессе формирования исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности».
3. Отработка последовательности методических приемов применения данных дидактических материалов в работе с каждой дифференцированной группой студентов.
4. Диагностика результативности использования дифференцированных дидактических материалов в процессе формирования исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов специальности «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности».

Дифференцированный подход является одним из ведущих средств повышения эффективности образования будущих специалистов – педагогов дополнительного образования в области музыкальной деятельности. В развитии пианистических навыков у студентов колледжа он основан на учете индивидуальных особенностей обучаемых и уровня их музыкальной подготовки.

В начале обучения на музыкальном инструменте (фортепиано) необходимо провести диагностику уровня сформированности следующих исполнительских навыков у студентов:

- 1.1. Демонстрирует владение нотной грамотой и клавиатурой.
- 1.2. Демонстрирует владение начальными пианистическими навыками (штрихи *legato*, *non legato*, *staccato*).
- 1.3. Бегло читает с листа ноты несложных пьес.

1.4. Овладение средствами музыкальной выразительности, технической оснащённостью, культурой звукоизвлечения.

1.5. Овладение навыками самостоятельной работы над музыкальным произведением и навыками первоначального прочтения и охвата произведения в целом.

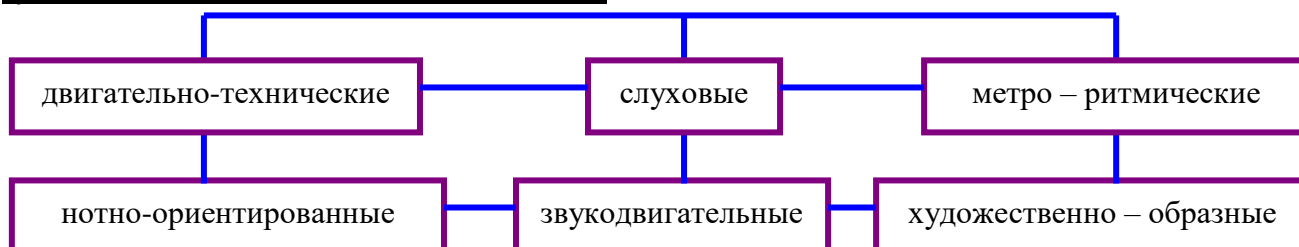
1.6. Овладение приемами работы над различными исполнительскими трудностями на основе глубокого, тщательного изучения авторского текста, понимания характера музыки, ее образности.

1.7. Исполнение на инструменте песни (аккомпанемент, вокал – голосом) на хорошем профессиональном уровне; умение упрощать сложную фактуру аккомпанеента песни, не искажая содержания произведения; бегло читать с листа песни

Для этого я предлагаю обучающимся исполнить музыкальные произведения (желательно разных жанров и стилей), прочитать несложную пьесу с листа и дать ей анализ, рассказать алгоритм работы изучения нового произведения, прочитать с листа несложный аккомпанемент детской песни и спеть ее мелодию. Выполнить эти пробные задания (частично выполнить) удастся студентам, имеющим полную базу подготовки (7-8 лет) детской музыкальной школы. Поэтому для этой группы студентов комплект дидактических заданий сложнее того, который предназначен для студентов, не имеющих музыкальной подготовки. В процессе фортепианного обучения студентов содержание дифференцированного подхода заключается в выборе и реализации оптимального сочетания форм и методов педагогической работы, связанных с наличием (или отсутствием) у обучаемых музыкальной подготовки и адекватных индивидуальным и типологическим особенностям студентов. От этого зависит организация их последующего обучения.

Главной целью исполнительства является формирование музыкально – образного мышления. Для воплощения музыкального образа произведения на учебных занятиях и в самостоятельной работе студентов из обеих условных подгрупп я уделяю особое место формированию технических и художественных навыков исполнения. Для студентов, имеющих базовую (полную или частичную) музыкальную подготовку я разработала **задания**.

В обучении студентов мы осваиваем различные **виды технических и художественных навыков исполнения:**



Постоянные и системные упражнения помогают правильному формированию навыков, с помощью которых студент сможет не только быстро, ловко и технично исполнить музыкальное произведение, но и показать всю глубину, смысловую и художественно - образную сторону.

Работа над гаммами и техническими упражнениями является необходимой составной частью обучения игре на фортепиано. Она закладывает фундамент пианистической техники, формирует и совершенствует навыки игры на инструменте, развивает беглость, ловкость, четкость и точность звукоизвлечения, воспитывает силу и выносливость.

Разностороннее обучение игре на фортепиано, формирование пианистических навыков предусматривает постоянную работу над **техникой**. Например, для студентов, не имеющих базовую музыкальную подготовку я подбираю упражнения А.Артоболевской («Первые шаги в музыку»), Е.Гнесиной («Фортепианная азбука»), Л.Баренбойма («Путь к музицированию»), Т.Смирновой (Фортепианная тетрадь «Allegro» №1), способствующие и усвоению нотной грамоты, и формированию пианистического аппарата. Для студентов с базой музыкальной подготовки предлагается система ежедневной отработки техники – это игра гамм, исполнение этюдов К.Черни (ор 280, ор 740), И.Берковича (ор 61, 68), А.Леккупэ (ор 25), Л.Шитте (ор 68), А.Лешгорна (ор 65) с отработкой технических формул и фактурных трудностей. Например, на позиционную, аккордовую, репетиционную техники, разные виды арпеджио.

Осмысленность, сознательное отношение к работе необходимы студентами самого различного уровня подготовки. Достигнуть этого можно только в том случае, если студент понимает произведение, знает свои задачи и внимательно вслушивается в свою игру. Слышит каждый обучающийся, а вслушивается или ярко одаренный от природы, или тот, кому помогли понять, почувствовать выразительность звучания, у кого воспитали это умение. Участие в концертных программах студентов третьей и перспективных из второй подгрупп являются примером и стимулом для остальных.

Для работы студентов над гаммами я предлагаю следующий алгоритм:

1. Изучайте гаммы в соответствии с порядком практического их расположения в таблице

2. Выучите гамму отдельно каждой рукой в медленном темпе, следя за ровностью звучания.

3. Применяйте аппликатуру, указанную в таблице. Правильно выученная аппликатура является важнейшей предпосылкой для овладения техникой игры гамм. Аппликатура в таблице гамм арпеджио и аккордов проставлена сверху нот для правой руки и снизу нот для левой руки.

4. Играйте правой рукой гамму, как написано, левой играйте на октаву ниже.

5. Когда аппликатура освоена уверенно, переходите к усвоению гамм двумя руками.

6. Следующий этап – усвоение гамм на 3-4 октавы.

7. Играйте гаммы двумя руками параллельно и в расходящемся движении, постепенно наращивая темп.

8. В процессе работы над гаммами необходим слуховой контроль; следите, чтобы звук переходил в следующий, звук легато, чтобы гамма игралась ясным, певучим звуком. Для этого необходимо, чтобы рука

двигалась плавно, без толчков; особенного внимания требует момент подкладки первого пальца; повороты кисти при этом должны быть мягкими и гибкими.

9. Хроматическая гамма строится по полутонам. В нее входят все 12 звуков октавы. Играйте хроматическую гамму от любой ноты

10. Исполняйте хроматическую гамму следующей аппликатурой: 3 п. на черные клавиши, 1-2п. – на белые.

(на первых курсах пункты 6,7, 9, 10 только для студентов из второй подгруппы).

Студенту из первой условной подгруппы (не имеющему музыкальную подготовку) я развиваю навык вслушивания в игру, придирчивого отношения к качеству звука, умение уловить все его неточности. Для этого я провожу предварительную работу по концентрации внимания. Сначала – на небольшом мотиве, потом – на двух мотивах, музыкальном предложении. Например, для музыкального произведения кантиленного, лирического характера соответствует мягкий, певучий звук; для музыкального произведения скерцозного характера – яркий, точный, энергичный звук. Для студента из второй условной подгруппы (имеющему музыкальную подготовку) я предлагаю отрабатывать концентрацию внимания за качеством звучания на музыкальных фрагментах из одного-двух музыкальных предложений или небольших пьесах, например, из «Альбома для юношества» Р.Шумана.

Для того, чтобы воспитать у студента естественность использования рациональной техники я направляю его внимание на анализ, понимание и чувствительность того, что ему мешает, какие движения вызывают неудобства и физическое напряжение во время игры. Поэтому во время исполнения студентом я корректирую попутным подсказом, где нужно освобождать руку, в какие моменты есть возможность отдохнуть руке, какие движения лучше использовать: кистью или всей рукой.

Чтобы развитие студента и накопление у него разнообразных исполнительских навыков было постепенным и последовательным, я предлагаю исполнять этюды различного типа, характера на многие виды техники и фактурных рисунков, начиная от простых. Например, на первых курсах студентам первой условной подгруппы подбираются этюды из репертуара 1-3 классов (на развитие гаммообразной техники, двойных нот, простых арпеджио), далее по возрастающей; студентам из второй условной подгруппы – этюды из репертуара 5-7 классов и выше (на развитие пальцевой беглости, дающие навыки исполнения коротких, гаммообразных и ступенчатых пассажей, трелей, секвенционного движения однотипных групп шестнадцатых и других построений, встречающихся в пьесах, сонатинах и вариациях, аккомпанементах песен).

Работая над этюдом, я со студентом определяю: цель данного задания, как построен этюд по форме и развитию материала, каков общий характер звуковых образов; определить ясный и четкий план работы над этюдом, указав, как и в какой последовательности необходимо разучивать отдельные трудные места и весь этюд в целом. После предварительного ознакомления с заданием можно

приступить к разбору текста, проигрывая его в самом медленном темпе и соблюдая при этом максимальную точность в выполнении нотной записи. В процессе работы постепенно запоминается строение этюда, детали текста, аппликатуру, штрихи, динамические оттенки. И в этом случае я предлагаю студентам алгоритм работы над этюдом:

1. При знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора текста, произведи разбор технический – выясни характерные особенности его фактуры.

2. Выучи текст каждой рукой отдельно, затем соедини руки.

3. Над преодолением технических трудностей применяй всевозможные способы:

проигрывание в различных темпах, вычленение, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности, специальные упражнения. Играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур.

4. Исполни партию другой руки, содержащей сопровождение. Левая рука выполняет роль дирижера.

После того, когда текст разобран и в основном усвоен, я прошу выучить его на память. Студентам обеих подгрупп я советую лучше всего запоминать на память этюд по небольшим отрывкам, проигрывать текст отдельно каждой рукой, уделяя внимание наиболее трудным местам. Со студентами из первой подгруппы на уроке мы выучиваем на память небольшой фрагмент и по этому примеру даю задание на дом - выучить остальное самостоятельно. Студенты второй подгруппы самостоятельно могут выучить текст наизусть, при этом я отрабатываю с ними текст из наиболее сложных моментов на уроке. При этом я прошу добиваться нужного качества звучания, развиваю умение, вслушиваться в отдельные голоса, составляющие музыкальную ткань произведения.

Когда студент выучил текст и способен уверенно исполнить этюд в медленном, затем в среднем темпе с соблюдением требуемой звучности и всех авторских указаний, я рекомендую в дальнейшем играть в более подвижном темпе, не допуская, чрезмерной быстроты (особенно студентам без музыкальной подготовки), приводящей к неточному выполнению текста и скованности движений.

Далее я приступаю к техническому совершенствованию исполнения этюда путём каких-либо дополнительных упражнений в различных вариантах (для студентов каждой условной подгруппы). Например:

1. варьировать звуковые задания, проигрывая этюд *piano* или, наоборот, более ярким звуком (но без чрезмерного форсирования),

2. проигрывать пассажи в виде секвенций в разных тональностях; не следует увлекаться фактурными ритмическими вариантами текста.

Для развития метро-ритмического ощущения студентам первой подгруппы я рекомендую использовать метод подтекстовки. Это снимает напряжение утомительного счета, способствует иначе воспринимать музыкальные интонации и ритмические фигурации (Приложение №3).

В постепенности, подробном объяснении, создании алгоритмов отработки разных видов техники – залог успеха в работе со студентами, имеющими маленький опыт исполнителя. Поэтому я объясняю, какой вид движения оптимален для данного пассажа, для встретившихся трудностей. Например, при гамообразном движении мелодии вверх поворачивается запястье в сторону параллельно играющих длинных пальцев; при взятии аккорда нужно опереться «до дна» в клавиши всеми пальцами, после чего чуть помогая свободными локтями. Студентам из второй подгруппы, имеющим стаж выступлений и накопленный репертуар я рассказываю о строении пассажа, аппликатуре, показываю на инструменте, как его играть. Например, учить пассаж разными ритмическими группами с чередованием, проигрывать с чередованием группы 3 – 7 нот быстро и одной медленно, играть пассаж стремительно быстро с остановкой на «трудной» ноте, играть пассаж наоборот – справа налево верной аппликатурой. При многократном проигрывании технически трудного места в медленном темпе, большим звуком я рекомендую студенту следить за ровностью звучания, его наполненностью, хорошим ведением мелодической линии

Таким образом, реализуются виды технических исполнительских навыков - звуко-двигательных, двигательных-технических и метро-ритмических.

Развитию силы пальцев и приобретению уверенности способствует старинный принцип работы: медленно и сильно, глубоко и точно. Этот принцип применим во всех условных подгруппах обучаемых, только с верно подобранным репертуаром по уровню сложности.

При таком способе игры я прошу студента следить за тем, чтобы рука от кончика пальца до плечевого сустава не застывала, не зажималась, чтобы движения были строго необходимыми. Медленную игру мы используем, чтобы заложить прочный психический фундамент для последующей быстрой игры. Это дает возможность вслушаться, всмотреться в рисунок, осознать каждую деталь, прочно усвоить наизусть.

Переходить от медленного темпа к быстрому я советую очень постепенно, чтобы сохранить приобретенные при работе в медленном темпе навыки. Перед быстрой игрой я развиваю у студентов умение отчетливо представлять в воображении быстрые звуковые последовательности. Поэтому советую много слушать быструю игру, припоминать, пропевая ее в уме. Со студентами из первой подгруппы это задание я многократно прорабатываю на учебном занятии. Со студентами из второй подгруппы прорабатываю на уроке один раз или музыкальное предложение, а самостоятельно дома он отрабатывает полностью.

Развивая пальцевую беглость, я учу студента следить не только за тем, как правильно ставить пальцы, но и за тем, чтобы вовремя их снять, избегая вязкости и неточности звучания.

Начиная работу над техническим произведением, я, прежде всего, анализирую его со студентом, вычленяю технические сложности и, по возможности, упрощаю их. Для каждой технической формулы подбираю одно или несколько упражнений, которые нужно объяснить и показать студенту. Например, если в произведении есть фигурации из нот с подкладыванием 1 пальца, то

предлагаю выполнить упражнения «Краб» и «Резиночка» (Приложение №1). Если упражнений несколько, то я предлагаю их чередовать, что поможет активизировать внимание обучающегося, внесет элемент фантазии и разнообразие в урок. Выбатывая навык самостоятельной работы, я прошу студента самому проанализировать произведение, найти технически сложные моменты и попытаться придумать к ним свои собственные упражнения. Со временем студент справляется находить аналогичные технические формулы в произведениях, которые он учит в данный момент и которые исполнял раньше, должен вспоминать те упражнения, которыми пользовался ранее.

В работе с **нотным ориентированием** у студентов первой подгруппы самое главное – побуждать их самостоятельно знакомиться с произведением, помогать им в этом. Для тех, кто плохо читает с листа (студенты из первой подгруппы и частично из второй подгруппы), ознакомление идет обычно параллельно с разбором текста. Я предлагаю, как можно раньше сыграть произведение целиком, в темпе, без поправок и остановок, стремясь схватить и передать в общих чертах характер музыки. Это создает перспективу для дальнейшего детального разбора – изучения текста. На этой стадии я проверяю, понятны ли студенту музыкальные термины, разъясняю неизвестные (Приложение №2). Для студентов второй условной подгруппы даю задание самостоятельно сделать разбор нотного текста, сделать его анализ, сравнительный анализ с текстом предыдущего изучаемого произведения.

Нотная запись психологически сложна. В работе над произведением вначале я прошу студента выразительно сыграть отдельные фрагменты произведения самостоятельно. После этого я ставлю задачу развития первых навыков выразительности исполнения.

В работе со студентами из первой группы (не имеющих музыкальную подготовку) я включаю в репертуар такие произведения, которые тронули, вызвали интерес у них. Неясные эмоции, которые вызвало произведение, не всегда могут быть выражены словами, какими-то сравнениями, эпитетами. Если предложения студента незрелы, субъективны и не всегда адекватны содержанию произведения, я помогаю их развить, углубить, по-иному осветить образ, возникший в представлении студента и опереться на него в дальнейшей работе над произведением (Приложения №1, №2). Студенты второй условной подгруппы могут выразить свои пожелания при выборе репертуара для изучения и исполнения на контрольных точках и внеурочных мероприятиях. Здесь я учитываю уровень сложности, пользы произведения и качество владения умениями и навыками студента.

Участие студента в выборе изучаемого репертуара связано с ориентиром конечного итога процесса обучения в педагогическом колледже. Традиционно программа контрольных точек (этюды на разные виды техники, пьесы разных стилей, полифонии, крупная форма, гармонизация детских песен, исполнение песен под собственный аккомпанемент), экзамен по МДК (исполнение на инструменте аккомпанемента песни с собственным пением, исполнение ее как вокалист с концертмейстером, дирижирование ее под аккомпанемент

концертмейстера) представляет собой требование ФГОС. В качестве дополнительного изучения, расширения кругозора я изучаю со студентами музыкальные произведения разного направления, которые часто исполняются ими на сцене во внеурочных мероприятиях. С начинающими исполнителями (студенты из первой подгруппы) это происходит один – два раза в семестр, а со студентами из второй подгруппы 2-6 раз в семестр.

Одним из эффективных методов воздействия на формирование положительной мотивации в процессе занятий по музыкальному инструменту (фортепиано) стало внедрение ИКТ. Студенты первой условной подгруппы изучают итальянскую музыкальную терминологию, быстро и доступно знакомятся с музыкальной культурой исполнения и ее историей, музыкальной литературой, необходимым материалом по изучаемому репертуару, описание стилей и жанров. Студенты второй условной подгруппы готовят презентации по изучаемому репертуару, подбирают видео и аудио-записи, дополнительную информацию о композиторах, исполнителях фортепианной музыки, готовят доклады и сообщения к внеклассным колледжным и городским мероприятиям.

В работе со студентами над **осмысленностью и выразительностью исполнения** я включаю «отшлифовку» всех необходимых средств, позволяющих выявить творческий замысел композитора – это фразировка (выразительность каждой фразы, построение фраз в сравнении друг с другом внутри всего произведения; динамические краски (от пианиссимо до sforцандо); штрихи (легато, легатиссимо, стаккато, нон легато, портаменто, нон легато). (художественные навыки исполнения).

Степень насыщенности и характер звучания зависит от содержания музыки, от плотности фактуры, от регистра. Поэтому быстрые эпизоды я рекомендую проигрывать в медленном темпе, более плотным, чем понадобится впоследствии звуком. Я объясняю студенту, что естественный певучий, насыщенный звук, который возможен лишь при свободном аппарате, – одно из важнейших средств выразительности, фундамент звукового мастерства. Шкала динамических градаций бесконечна и неразрывно связана с тембровой стороной звучания. Например, при исполнении пиано студенты первой условной подгруппы начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, ощущение опоры на клавиши, и в результате звук становится неясным, неопределенным, лишенным тембра: пиано «не звучит». Здесь я разъясняю обучающимся, что пиано требует особой точности прикосновения к клавишам и надо добиться правильного прикосновения на уроке.

Студентам из первой и второй подгрупп я даю небольшие по объему задания на дом, требую, чтобы они выполнялись очень точно и своевременно (приемы, решающие проблему звукоизвлечения в изучаемом фрагменте). Интересны задания творческого характера, соответствующие образу исполняемого произведения, отражающие в воображении обучаемого ассоциации и аллегории, которые помогут правильному прикосновению к клавишам, точному и нужному «взятию» звука. Это одна из трудных задач перед студентами, требующая большой работы фантазии и внутреннего слуха. Поэтому свои

рекомендации и объяснения я делаю понятными, конкретными и доступными для их понимания. Со студентами из второй подгруппы мы обсуждаем, сравниваем и выбираем тот образ, к которому надо стремиться при исполнении музыкального произведения. Для этого выбираем и соответствующие средства достижения нужной интерпретации.

Для целостного представления студентом реального звучания исполняемого произведения я прошу осознанно работать над отдельными компонентами фактуры. Здесь я использую педагогический показ исполнения, это эффективно воздействует на мотивационную сферу студента. В целом и на начальном этапе (для студентов первой подгруппы) обучения педагогический показ является эталоном и образцом, к которому стремится обучаемый. Это достигается и исполнением мною всей пьесы целиком, и совместным исполнением (студент исполняет фрагмент, над которым работал правой или левой рукой, иногда часть фактуры, я - недостающие пласты музыкальной ткани). Для более легкого усвоения фактуры я делаю анализ гармонии всех функций, обращаю внимание на скрытые голоса, подголоски и приемы работы над их звучностью, разбираю или подбираю удобную аппликатуру для исполнения верными штрихами.

В работе со студентами первых курсов, не имеющих базовую музыкальную подготовку, возникает проблема, связанная с воспитанием навыка **самостоятельной работы**. Мною разработаны методические рекомендации с комментариями, алгоритмом работы над этюдами. Пьесой, полифонией, крупной формой; дифференцированным репертуаром для студентов нашего отделения, имеющие рекомендации для формирования навыка чтения с листа.

Одним из важнейших навыков исполнения на музыкальном инструменте фортепиано является **чтение с листа**. Этот навык влияет на эффективность учебного процесса в целом, представляет собой умение усваивать максимальное количество информации за минимальное количество времени. Результатом формирования данного навыка становится увеличение объема изучаемого материала за счет сокращения сроков его прохождения, укрепление межпредметных связей, расширение музыкального кругозора и формирование устойчивого интереса к музыке. Навык чтения с листа у студентов я развиваю на уроках и рекомендую для самостоятельной работы по следующим правилам:

Обрати внимание на

- ключевые знаки,
- размер,
- с какой ноты начинается, какая нота самая низкая, какая самая высокая,
- какие длительности встречаются,
- мелодия идет плавно, по гамме или скачками,
- вначале без инструмента – назови ноты в правой, потом в левой руке,
- простучи ритм со счетом вслух,
- спой ноты, одновременно дирижируя,
- сыграй ноты, желательно в ритме,
- при чтении с листа темп должен быть спокойным и удобным.

(Приложение №1).

Для студентов первой и второй подгрупп беру в работу произведения по сложности на один-два порядка ниже изучаемых ими по программе. В основном это пьесы и небольшие песни для школьников с несложной фактурой аккомпанемента. Чтобы было легче при чтении с листа песен, я играю или пою мелодию, а студент играет аккомпанемент. При этом я учу читать эскизно (если очень сложно), играя сильные доли, основы гармонии и элементы партии правой руки. Студентам второй условной подгруппы рекомендую прочитывать с листа произведение максимально масштабно, в трудных моментах исключая промежуточные средние голоса в аккордовых фактурах, сохранить мелодию и бас. Таким образом, я развиваю у студентов обеих подгрупп навык нотного ориентирования.

В процессе обучения музыке важным стимулом является возможность **переживания успеха**. Программа, исполняемая публично и являющаяся продуктом длительного периода затрачиваемых усилий, выносится на сцену в составе концертных выступлений и мероприятий разного уровня, в качестве промежуточного контроля. Несмотря на определенный профессиональный рост студента, отсутствие сценического опыта, случайные потери, недостаточно усвоенные навыки, технические или художественные недочеты в целом влияют на оценочный балл и, соответственно, на самооценку и дальнейшую мотивацию. Например, студент первого курса, не имеющий базу музыкальной подготовки, впервые выступает на конкурсе лучшего исполнения этюда и неожиданно все «теряет» на сцене. В этом случае я учу его, что это - тоже его опыт. Мы анализируем ситуацию, по причине которой произошла неудача. В дальнейшем я настраиваю его на сосредоточенность, стараюсь вырабатывать в нем самообладание и выдержку, умение слышать себя со стороны.

Обучение игре на музыкальном инструменте (фортепиано), имеющее индивидуальную форму обучения, предполагают наличие двух человек в классе: преподавателя и студента. При этом любой обучающийся, независимо от достигнутого уровня, способностей, заинтересованности, всегда является объектом педагогических воздействий. На репетиции к экзамену или концерту с одним студентом я даю возможность присутствия другому студенту. Это позволяет взглянуть на этот процесс со стороны, что является полезным.

В колледже используется возможность третьего ракурса, то есть не позицию объекта воздействий и не позицию стороннего наблюдателя, а ситуацию, позволяющую ощутить себя на месте педагога, быть субъектом. Например, студентам четвертого курса, достигнувшему на определенном этапе конкретных результатов овладения пианистическими навыками и приемами работы над произведением, предоставляется возможность поработать над теми же задачами с учащимися младших классов ДШИ или ДМШ (во время педагогической практики). Для этого я использую не сложный музыкальный материал. Отчетливо наблюдается, что помимо удовлетворения потребности в оценке достигнутых успехов, студенты, выполняющие функции роль педагога, не только стремятся к максимальной точности и грамотности в передаче материала, но и проявляют творческую активность, находя свои собственные ассоциации, сравнения и

аналогии. На открытом уроке по теме «Особенности фразировки в произведениях разных жанров» со студенткой второго курса (первая условная подгруппа) я применила технологию сотрудничества. Студентка четвертого курса (вторая условная подгруппа) участвовала на учебном занятии в роли наставника, показывала новые приемы работы в каждом изучаемом музыкальном произведении и добиваясь от обучаемой положительных результатов (Приложение №3). Свой первый педагогический опыт студенты представляют в практической части выпускных квалификационных работ.

Предлагаемый мною дифференцированный подход способствуют формированию устойчивой положительной мотивации не только у студентов с ярко выраженным потенциалом и музыкальной подготовкой, но и у студентов, не имеющих базу музыкальной подготовки. Педагогические условия, предполагающие в обучении применение дифференцированного подхода (составление комплекта дидактических материалов, отработка последовательности методических приемов применения данных дидактических материалов в работе с каждой дифференцированной группой студентов, диагностика результативности использования дифференцированных дидактических материалов в процессе формирования исполнительских навыков игры на музыкальном инструменте (фортепиано) у студентов) позволяют освоить классический репертуар определенной сложности с возможностью последующей профессионализации, освоить исполнительские навыки игры на фортепиано.

Таким образом, в процессе обучения игре на музыкальном инструменте (фортепиано) я достигаю развития технических и художественных навыков исполнения у студентов обеих условных подгрупп. Это обуславливает у будущих педагогов дополнительного образования в области музыкальной деятельности формирование общих и профессиональных компетенций, необходимых в их творческой профессии.

Результативность опыта

В 31-М гр. на момент поступления в колледж среди 22 человек было 11 человек с музыкальной подготовкой, 11- без музыкальной подготовки. В моем классе обучаются семь студентов из этой группы.

Результативность овладения студентами 31-М группы исполнительскими навыками

КРИТЕРИИ уровня исполнительских навыков	КАЧЕСТВО 2015-16 уч. год	КАЧЕСТВО 2016-17 уч. год.	КАЧЕСТВО I семестр 2017-18 уч. год
1.1. Демонстрирует владение нотной грамотой и клавиатурой.	На начало учебного года: 2- владеют (30%) 2- частично	7- владеют (100%)	7- владеют (100%)

	владеют (30%) 3- не владеют (40%)		
1.2. Демонстрирует владение начальными пианистическими навыками (штрихи legato, non legato, staccato).	4 –владеют (57%), 3 – не владеют (43%)	7 человек овладели этим навыком (100%)	7 человек овладели этим навыком (100%)
1.3. Демонстрирует чтение с листа нот несложных музыкальных произведений (пьесы, детские песенки)	Да – 0 чел. Нет – 7 чел.(100%)	Да - 2чел. Нет – 5 чел.	Да - 4чел. Нет – 3 чел.
1.4. Демонстрирует владение средствами музыкальной выразительности, технической оснащенностью, культурой звукоизвлечения.	Высокий – 0 Средний - 1 Низкий – 6 (86%)	Высокий -5 (70%) Средний – 1 Низкий - 1	Высокий – 6 (80%) Низкий - 1
1.5. Демонстрирует навыки самостоятельной работы над музыкальным произведением, первоначального прочтения и охвата произведения в целом.	Да – 2чел. Нет – 5чел.(70%)	Да – 3чел. Нет – 4чел.(57%)	Да – 6 чел.(86%) Нет – 1чел.
1.6. Демонстрирует приемы работы над различными исполнительскими трудностями на основе глубокого, тщательного изучения авторского текста, понимания характера музыки, ее образности.	Низкий – 7(100%) Средний – 0 Низкий - 0	Высокий -5 (70%) Средний – 1 Низкий - 1	Высокий -5 (70%) Средний – 2 Низкий - 0
2.1. Увеличение числа студентов, обучающихся на «4» и «5».	1 чел. - «5» 3 чел. – «4» 3 чел.– «3»	2чел. – «5» 3 чел.– «4» 2 чел.– «3»	2чел. – «5» 3 чел.– «4» 2 чел.– «3»
2.2. Увеличение числа студентов, принимающих участие в концертах, внеурочных внешних	Да - 1 чел. Нет - 6чел.(86%)	Да – 2чел. Нет – 5чел.(70%)	Да – 3чел. Нет – 4чел.(57%)

мероприятиях.			
2.3 Участие студентов в научно-исследовательской работе (наличие призовых мест).	Да – 1чел. Нет- 6 чел. (86%)	Да – 1чел. (призовое место) Нет- 6 чел. (86%)	Да – 2чел. (призовое место) Нет- 5 чел. (86%)

В таблицу выведены показатели по результатам обучения только одной группы.

Студентка 41-м группы (2015г.) Шабашова Анастасия (без музыкальной подготовки) за четыре года обучения освоила необходимый объем исполнения произведений разных жанров на уровне средних классов ДМШ. Используя дифференцированный подход в освоении учебного материала: подбор репертуара с возрастающей сложностью в комфортном темпе для обучаемой; акцент на произведения кантиленного плана (физиологическая особенность студентки – зажатость корпуса и рук стала более раскрепощенной и гибкой; использование метода показа и сотрудничества (дуэт с преподавателем и студентами). Начальные пианистические навыки сформированы на уровне, допустимом для практической деятельности. За время учебы студентка проявила себя с положительной стороны: все контрольные точки сданы на «хорошо» и «отлично». Обучаемая неоднократно принимала участие во внеклассных мероприятиях колледжного уровня.

Благодаря дифференцированному подходу в подборе методов, форм и средств обучения, заинтересованность студентки процессом творческой деятельности возрастала с каждым годом. То же самое можно сказать о наших выпускниках, Базаровой Марии (заняла II место в конкурсе исполнительского мастерства игры на фортепиано «Ступени исполнительского мастерства» в 2014г.), Фоминой Алине (блестяще защитила дипломный проект и продемонстрировала свои пианистические навыки, 2015г.).

Динамика гармоничного исполнительского роста Дорохиной Елизаветы (2017г.) была отмечена благодаря целенаправленному подбору изучаемых произведений, активному вовлечению ее в концертную, исполнительскую деятельность, научно-исследовательскую работу. За четыре года обучения студентка освоила необходимый объем исполнения произведений разных жанров на уровне старших классов ДМШ. и первого курса муз училища. Пианистические навыки сформированы на хорошем уровне, допустимом для практической деятельности в обучении детей и просветительской деятельности. Зжатость кистей и тремор рук стали более раскрепощенными, гибкими и собранными. Этому способствовал акцент на произведения кантиленного плана; произведения с разными видами техники и использование метода показа и сотрудничества (дуэт с преподавателем и студентами). Студентка проявила себя как заинтересованная, инициативная, трудолюбивая девушка. Все контрольные точки сданы на «хорошо» и «отлично». Обучаемая многократно принимала участие во внеклассных мероприятиях колледжного и муниципального уровней (I, II, III

места в конкурсах исполнительского мастерства), в научно-практических конференциях и научно-исследовательской деятельности с практической направленностью (призовые места).

Дифференцированный подход в освоении учебного материала (подбор репертуара с многоаспектной возрастающей сложностью) я использовала в обучении студентки четвертого курса этого года Дыриной Екатерины (имеет базу музыкальной школы). Очень продуктивен метод показа и сотрудничества (дуэт с преподавателем и студентами), применение ИКТ, выбор произведений для развития разных видов техники, произведения разных жанров и композиторов разных эпох и стилей. За три года и три месяца обучения студентка освоила большой объем исполнения произведений разных жанров на уровне выпускных классов ДМШ; первого, второго и третьего курсов муз училища. Пианистические навыки сформированы на высоком уровне, допустимом для практической деятельности в обучении детей и просветительской деятельности разного уровня. Студентка стала выступать не только, как солистка, но и в качестве концертмейстера на высоком уровне. Екатерина Дырина проявила себя как заинтересованная, инициативная, трудолюбивая девушка. Все контрольные точки сданы на «хорошо» и «отлично». Обучаемая многократно принимала участие во внеклассных мероприятиях колледжного и муниципального уровней (I, II, III места в конкурсах исполнительского мастерства); лауреат I, II степени, дипломант (III место) в международном и всероссийских конкурсах исполнительского мастерства. В этом видна динамика активного профессионально-исполнительского роста студентки, благодаря целенаправленному подбору, обширному охвату изучаемых произведений, активному вовлечению ее в концертную, исполнительно-просветительскую деятельность.

Итак, применение дифференцированного подхода в музыкальной подготовке будущего педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности содержит в себе значительные возможности совершенствования процесса фортепианного обучения студентов, содействует его оптимальной профессиональной направленности на специфику работы учреждений дополнительного образования, ускорению формирования и развития музыкально-исполнительских способностей студентов, приобретению ими определенных навыков и умений, необходимых в их профессии.

Библиографический список

- 1.Александров Е.П. Теория и практика дифференцированного подхода к музыкальному воспитанию учащихся общеобразовательной школы: Дис. . док. пед.наук. Ростов-на-Дону, 1999. — 386с.
- 2.Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1971 -287с.
3. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. -М.: Музыка, 1967. -212 с.
- 4.Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста.- М.: Кифара, 2002.- 182с.

5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. - 240с.
6. Никешичев М.В. Индивидуально-личностные особенности студентов музыкально-педагогического факультета на разных стадиях обучения // Вопросы психологии. 1989. - №5. - С. 35-45.
7. Новикова Э.Ф. Индивидуальные особенности личности студента как важный фактор формирования профессиональных качеств учителя музыки // Повышение эффективности развития творческих качеств учителя музыки в процессе вузовского обучения. М., 1991.
8. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М.: Музыка, 1989.- 141с.
9. Разовская И.Н. Влияние профессиональной мотивации на развитие педагогических ' способностей у студентов-музыкантов: Дис. канд.пед.наук.-М., 1998.- 165с.
10. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.-Л.: Музыка, 1964. 187 с.
11. Славина Л.С. Индивидуальный подход: Педагогическая энциклопедия. Т.2. -М.: Советская энциклопедия, 1965. С.209-213.
12. Унт И.Э. Индивидуализация и дифференциация.- М.: Педагогика, 1990.- 192с.
13. Цимбалюк Е.А. Пути повышения дифференцированной роли педагогической оценки при обучении музыке. Минск, 1990.
14. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.- 76с.
15. Чуриков И.А. Индивидуально-дифференцированный подход к учащимся как эффективное средство активизации их познавательной деятельности: Автореф. дис. . канд. пед. наук. Казань, 1973. - 20с.
16. Щапов А.П. Фортепианная педагогика.- М.: Музгиз, 1960. 139с.

**Методические рекомендации
по организации самостоятельной работы студентов
в процессе изучения темы
МДК 01.02. Подготовка педагога дополнительного образования в области
музыкальной деятельности
«Музыкальный инструмент (фортепиано)»**

**Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов
в процессе изучения темы «Музыкальный инструмент (фортепиано)»**

**МДК 01.02. Подготовка педагога дополнительного образования в области
музыкальной деятельности**

Составитель:

Войченко И.Ю., преподаватель фортепиано

ОГАПОУ СПО «Старооскольский педагогический колледж».

Методические рекомендации разработаны с целью оказания методической помощи студентам колледжа в ходе изучения темы 1.2 «Музыкальный инструмент (фортепиано)» и могут использоваться преподавателями колледжа и педагогами дополнительного образования.

Содержание

1.	Введение
2.	1.История возникновения и художественно-исполнительские возможности фортепиано. Устройство инструмента. 2. Формирование начальных навыков игры на инструменте. Особенности звукоизвлечения. Посадка, постановка исполнительского аппарата.
3.	Развитие исполнительской техники 1.Основные технические формулы (гаммы, арпеджио, аккорды). 2. Этюды и упражнения на различные виды техники.
4.	Работа над музыкальными произведениями различных стилей и жанров 1.Этапы работы (ознакомление, детальная работа, исполнение произведения в целом). 2. Музыкальные средства выразительности
5.	Аккомпанемент в профессиональной деятельности педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности. 1. Виды музыкальных фактур в аккомпанементе. 2. Особенности аккомпанемента детскому вокальному, хоровому исполнению.

1. ВВЕДЕНИЕ

В результате освоения вида профессиональной деятельности (ВПД) «Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности (углубленная подготовка) студент должен овладеть следующими профессиональными и общими компетенциями:

ПК 3 - анализировать и оценивать процесс и результат музыкальной деятельности с учетом возрастных и индивидуальных особенностей детей,

ПК 4 - демонстрировать владение различными видами музыкальной деятельности в соответствии с программными требованиями;

общими компетенциями:

ОК 2 - организовывать собственную деятельность,

определять методы решения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество;

ОК 4 - осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития;

ОК 5 - использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности;

ОК8 - самостоятельно определять задачи профессионального и личностного развития, заниматься самообразованием, осознанно планировать повышение квалификации.

В процессе обучения у студента формируются следующие умения:

- находить и использовать информацию, необходимую для подготовки к занятиям;
- демонстрировать способы, приемы инструментальной деятельности в области дополнительного образования детей;
- самостоятельно работать над инструментальным репертуаром, направленным на профессиональную деятельность;

знания:

- теоретические и прикладные аспекты организации музыкальной деятельности в области инструментальной подготовки;
- технические и художественные приемы исполнения на музыкальном инструменте;
- основы работы над музыкально-педагогическим репертуаром для детей дошкольного и школьного возраста;

принципы организации самостоятельной работы учащихся над инструментальным произведением.

В процессе освоения МДК 01.02 **Подготовка педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности** по теме «Музыкальный инструмент (фортепиано)» студент включается в самостоятельные виды деятельности:

- совершенствование технических приёмов исполнения,
- чтение с листа и эскизное изучение музыкального произведения,
- подбор аккомпанемента по буквенным обозначениям аккордов,
- упрощение фактуры сложного аккомпанемента,
- исполнение песен под собственный аккомпанемент.

В данных методических рекомендациях даны указания и инструкции, рекомендованы списки методической литературы и репертуар музыкальных произведений, определены критерии оценки самостоятельной работы по каждому содержанию темы.

II. Рекомендации к выполнению самостоятельной работы по следующим темам (11 ч):

1. История возникновения и художественно-исполнительские возможности фортепиано. Устройство инструмента.

2. Формирование начальных навыков игры на инструменте.

Особенности звукоизвлечения. Посадка, постановка исполнительского аппарата.

Цель: формирование ПК1.4, ОК2; умение находить и использовать информацию, необходимую для подготовки к занятиям; знание теоретических аспектов организации музыкальной деятельности в области инструментальной подготовки.

1. История возникновения и художественно-исполнительские возможности фортепиано. Устройство инструмента

Содержание самостоятельной работы студента

Этапы	Виды самостоятельной работы	Темы рефератов, докладов	Приемы контроля результатов СРС
Знакомство с инструментом (фортепиано),	Чтение специальной литературы об истории возникновения фортепиано, его устройстве; выдающихся музыкантах - пианистах.	«История фортепиано» Клавесин, орган, фортепиано», «История фортепианного искусства», «Мир музыкальных инструментов. Фортепиано»,	Беседа на уроке. Выступления с докладами на конференциях, в музыкальных гостиных, педагогических

историей его создания.	Подготовка к коллоквиуму, викторине. Разработка презентаций.	«Клавишные инструменты: фортепиано, пианино, рояль».	мастерских, заседаниях круглого стола и др.
------------------------	---	--	---

Изучаемые понятия.

Фортепиано (итал. forte - громко, piano - тихо) - общее название клавишных молоточковых струнных музыкальных инструментов. Первое фортепиано было изобретено итальянским мастером Бартоломео Кристофори в 1709 г. Он назвал свое изобретение "gravicembalo col piano e forte", что означает "клавишный инструмент, играющий нежно и громко". Это название затем было сокращено и появилось слово "фортепиано".

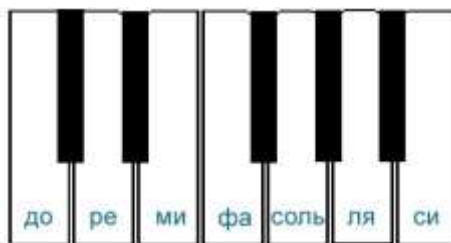


Несколько позже подобные инструменты были созданы французом Жаном Мариусом (1716) и учителем музыки из Германии Кристофором Готлибом Шретером (1717).

Глядя на фортепианную **клавиатуру** вы увидите, что она состоит из белых и черных клавиш, расположенных в определенной последовательности, которая повторяется семь раз.

Нот всего семь: до, ре, ми, фа, соль, ля, си.

Расположение нот на пианино.



Запомни расположение нот на пианино легко и просто.

Слева от двух черных клавиш - клавиша до, справа от двух черных - ми. Между ними находится нота ре. Слева от трех черных клавиш находится фа, справа от фа - соль. А теперь запомни всего лишь две клавиши - ля и си.



Теперь найди две соседние клавиши до на клавиатуре. Это расстояние называется **октавой**. В каждой октаве по семь нот. Всего на клавиатуре фортепиано семь октав и еще маленький "хвостик" внизу и вверху. Каждая октава имеет свое название: снизу вверх субконтроктава, контроктава, большая, малая, первая, вторая, четвертая.

В середине клавиатуры (в том месте, где расположены педали) находится первая октава. Если будешь нажимать клавиши, двигаясь вправо по клавиатуре, то услышишь, что высота звуков повышается. Т.е., чем правее расположена клавиша, тем выше звук, который она издает. Названия следующих за первой октав в сторону повышения (вправо): вторая, третья, четвертая и пятая (в пятой октаве всего лишь одна или две клавиши, в зависимости от инструмента) октавы.

Двигаясь в левую сторону по клавиатуре фортепиано заметь, что высота звука понижается. Вот названия октав, расположенных в порядке понижения от первой октавы (влево): малая, большая, контроктава и субконтроктава (которая включает в себя три или четыре клавиши в зависимости от инструмента).

Примерные вопросы для самоконтроля:

1. Что такое фортепиано?
2. Какие клавишные инструменты предшествовали современному фортепиано?
3. В чем разница между пианино и роялем?
4. Чем отличается от фортепиано клавесин, орган?
5. Что такое клавиатура?

6. На какие октавы делится клавиатура?
7. Назови имена первых создателей музыкального инструмента фортепиано.
8. Для чего нужны педали у фортепиано?

Критерии оценки самостоятельной работы

1. Владение информацией об истории фортепиано.
2. Выступления на мероприятиях внеурочного характера с докладами по предлагаемым темам.
3. Применение полученных знаний на педагогической практике: включение в содержание уроков или мероприятий сообщений о музыкальных клавишных инструментах.

Список рекомендуемой музыкальной литературы, интернет-ресурсов:

1. М. Зальберквит – Мир музыки.
2. А. Кленов – Там, где музыка живет.
3. Т. Отюгова, А. Галембо, И. Гурков – Рождение музыкальных инструментов.
4. С. Газарян – В мире музыкальных инструментов.
5. М. Зильберквит – Рождение фортепиано.
6. В. Васина-Гроссман – Первая книжка о музыку.
7. Л. Мозель – О природе и средствах музыки.
7. Г. В. Келдыш – Музыкальный энциклопедический словарь.
8. Ю. В. Келдыш – Музыкальная энциклопедия.
9. А. Д. Артоболевская – Первая встреча с музыкой.
10. ru.wikipedia.org
11. minusovka.com.ua
12. pianopiano.ru
13. www.music-uroki.com – Курс игры на фортепиано.

2. Формирование начальных навыков игры на инструменте. Особенности звукоизвлечения. Посадка, постановка исполнительского аппарата
Содержание самостоятельной работы студента

Этапы	Виды самостоятельной работы	Приемы контроля результатов СРС
Формирование начальных навыков игры на инструменте. Особенности звукоизвлечения. Посадка, постановка исполнительского аппарата.	Выучивание домашнего задания (первые упражнения, пьесы). Самостоятельное разучивание упражнений, небольших пьес, пользуясь правилами чтения нот с листа и алгоритмом разучивания музыкального произведения. Чтение дидактического материала о приемах звукоизвлечения.	Беседа на уроке. Исполнение упражнений, небольших пьес на уроках, контрольных уроках.



Изучаемые понятия

Для точного выражения музыкальной мысли существуют различные приемы звукоизвлечения. Одним из наиболее распространенных способов является **легато** - плавный переход от одного звука к другому, звуки как бы "связываются". При таком способе

исполнения палец не снимается с клавиши до тех пор, пока другой палец не нажмет следующую клавишу. В нотах легато обозначается дугообразной линией, называемой лигой.



Отрывистое исполнение называется **стаккато**. При таком способе исполнения пальцы должны коротко и четко ударять по клавишам, как бы отскакивая от них. В нотах стаккато отмечается точками над нотами или под ними.



Когда нет обозначений легато и стаккато, следует играть **нон легато**. В этом случае клавиши нажимаются и освобождаются таким образом, чтобы не было ни плавного, ни отрывистого звучания.

Портаменто - способ певучего исполнения мелодии. Звуки извлекаются подобно нон легато - более связно, подчеркивая каждую ноту.

Выразительные возможности пианистической артикуляции не ограничиваются только legato, nonlegato, portato, staccato. Имеются всевозможные промежуточные формы туше – tenuto, mezzostaccato и др. Одни и те же артикуляционные обозначения могут в различных случаях по-разному исполняться. К примеру, staccato может быть длинным или коротким, острым или мягким, более легким и, наоборот, более тяжелым, nonlegato может быть выделенным, подчеркнутым или легковесным, мягким. В каждом случае требуется соответствующий прием игры.

Динамика - важный элемент выразительности. Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад. В результате правильно выстроенного динамического плана форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции.

В овладении **педальной нюансировкой** необходимо научиться самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация, суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Для овладения навыком верной посадки за инструментом, навыком исполнения нон легато и легато, навыком исполнения попевок и небольших пьес необходимо:

1. Изучи понятия исполнительского туше – легато, нон легато, стаккато, акценты, портаменто.

Изучи знаки динамической выразительности – forte, piano, mf, mp, ff, pp, crescendo, diminuendo.

2. Делай гимнастику и первые упражнения для посадки и постановки рук, например, «Маятник», «Поцелуй с карандашиком», «Парашют», «Краб» и др. (Сб. А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой»).

3. Играй каждой рукой отдельно 3 пальцем, затем вторым пальцем, затем 4 пальцем упражнения №1 – 15 из сборника А.Николаева «Фортепианная игра».

4. Играй каждой рукой по очереди квинты, взятые 1 и 5 пальцем одновременно. Исполнять каждой рукой по очереди упражнения 15 – 25 (А.Николаев «Фортепианная игра»), 1-17 (Е.Гнесина «Фортепианная азбука»).

Чтение с листа - это исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, задуманной композитором без предварительного фрагментального проигрывания. Исполнение должно быть непрерывным с осмысленной фразировкой и с выполнением всех авторских указаний.

Правила чтения нот с листа

Обрати внимание на основные моменты:

- Ключевые знаки.
- Размер.
- С какой ноты начинается. Какая нота самая низкая, какая самая высокая.
- Какие длительности встречаются.
- Мелодия идет плавно, по гамме или скачками.
- Вначале без инструмента – назови ноты в правой, потом в левой руке.
- Простучи ритм со счетом вслух.
- Спой ноты, одновременно дирижируя.
- Сыграй ноты, желательно в ритме.
- При чтении с листа темп должен быть спокойным и удобным.

Разбор музыкального произведения – это медленное проигрывание пьесы с остановками, с замедлениями для более тщательного изучения текста. Внимание может быть направлено поочередно на различные элементы текста для повторения той или иной фразы, для подбора удобной аппликатуры и т.д.

Критерии эффективности выполнения самостоятельной работы:

1. Правильная посадка за инструментом.
2. Уверенное выполнение штрихов легато, нон легато при исполнении небольших пьес (8-10 тактов).
3. Беглое прочтение нот с листа при исполнении упражнений двумя руками (8-16 тактов). Свободная координация рук, выполняющих разное туше.

Список рекомендуемых нотных сборников:

1. Мохель Л.В., Зимина О.В. – Самоучитель игры на фортепиано.
2. Ныrkova В.Б. – Школа самостоятельного обучения игре на фортепиано для взрослых.
3. Милич Б. – Воспитание ученика-пианиста.
4. Цыганов Г., Королькова И. – Новая школа игры на фортепиано.
5. Смирнова Т. – Allegro Фортепиано интенсивный курс.

Список рекомендуемых произведений (1 уровень: для студентов, имеющих хорошие музыкальные способности и не имеющие музыкальную подготовку).

Пьесы

- Е.Гнесина – сб. «Фортепианная азбука»
- Александров А. 6 маленьких пьес для ф-но: Дождик накрапывает, Когда я был маленьким
- Антюфеев Б. Детский альбом: Грустная песенка, Русский напев, Колыбельная.
- Барток Б. Детям. Тетрадь 1./по выбору/
- Беркович И. 25 лёгких пьес: Украинская мелодия, ---- Вальс, Осень в лесу
- Волков В. 30 пьес для ф-но / по выбору/ 10 пьес для ф-но/по выбору/
- Гречанинов А. Соч. 98. Детский альбом:
Маленькая сказка, Мазурка, Скучный рассказ, В разлуке
- Королькова И «Крохе-музыканту», ч. I, II (сборник)
по выбору
- Слонов Ю. Пьесы для детей:
Шутливая песенка, Рассказ, Разговор с куклой, Сказочка, Кукушка, Колыбельная

Этюды

- Беренс Г. Соч. 70. №№ 1-30
- Беркович И. Маленькие этюды: №№ 1-Гедике И. Соч. 32 №№ 2,3,7
- Гнесина Е. Фортепианная азбука/по выбору/
- Черни К. Избранные этюды Ч. I:
№№ 1-6

Список рекомендуемых произведений (2 уровень: для студентов, имеющих хорошие музыкальные способности и начальную музыкальную подготовку).

Пьесы

- Аллерм Ж.М. «Мелодия»
- Барток Б. Детям. Тетр. 1, Микрокосмос. Тетр. 1
- Беркович И. 25 лёгких пьес (пьес)
- Ваньхал Я. «Пьеса»
- Гедике А. Соч. 36 -
«Заинька», «Колыбельная», «Сарабанда»
- Гречанинов А. Соч. 98 «Мазурка»
- Жилинский А. «Игра в мышки», «Вальс».
- Лауменкиене Е. «Скерцетто»
- Лещинская Ф. «Пришла весна»
- Петров А. «Вальс» из к/ф «Берегись автомобиля»
- Рыбицкий Ф. «Ветерок», «Грусть»
- Р.Н.П. «Речка»
- Торопова Н. «Песня», «Этюд», «Чарли Чаплин», «Романс»
- Фоменко В. «Весеннее настроение»
- Бетховен Л. Экосезы: Es –dur, G – dur, «К Элизе»
- Бойко И. «Качели» из цикла «джазовые акварели»
- Глиэр Р. «соч. 43, №6 – «Рондо»
- Гречанинов А. Соч. 123 «Бусинки» (по выбору)
- Майкапар С. Соч. 28 Бирюльки: «Маленький командир», «Мотылёк», «Мимолётное

видение»

- Чайковский П. Соч. 39 «Детский альбом»: Болезнь куклы, Старинная французская песенка

- Шостакович Д. Вальс, Грустная сказка
- Шуман Р. Соч. 68 «альбом для юношества»: Мелодия, Марш, Первая утрата

Этюды

- Беренс Г. Соч. 70. Этюды №№ 1-30
- Беркович И. Маленькие этюды №№ 1-14
- Гедике А. Соч. 32, №№ 2, 3, 7.
- Черни-Гермер Ч. 1 №№ 1-6
- Шитте А. Соч. 160 №№ 1-20
- Бюргмюллер. Соч. 100 «25 маленьких этюдов»
- Гедике А. Соч. 32 №№ 11, 12, 15, 18, 19, 24
- Лемуан А. Соч. 37 № 1, 2, 6, 7, 10, 17, 27
- Лешгорн А. Соч. 65 №№ 3, 5, 7, 9, 27, 29
- Черни-Гермер «Избранные фортепианные этюды №№ 10, 11, 13-18, 20, 21, 23-29, 4
- Шитте А. Соч. 160 «25 маленьких этюдов» №№ 16, 21-23

III. Рекомендации к выполнению самостоятельной работы по следующим темам (12 ч):

1. Основные технические формулы (гаммы, арпеджио, аккорды).
2. Этюды и упражнения на различные виды техники.

Цель: формирование ПК1.4., ОК2, ОК5, ОК8; умение самостоятельно работать над инструментальным репертуаром, направленным на профессиональную деятельность; знание теоретических и прикладных аспектов организации музыкальной деятельности в области инструментальной подготовки, технических и художественных приемов исполнения на музыкальном инструменте, основ работы над музыкально-педагогическим репертуаром для детей дошкольного и школьного возраста.

1. Основные технические формулы (гаммы, арпеджио, аккорды)

Содержание самостоятельной работы студента

Изучаемые понятия

Техника — это общее понятие, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, legato и различные виды staccato а также динамические оттенки.

Гаммы — поступенное восходящее или сходящее движение звуков лада. Звуки в гамме называются ступенями. В мажорной и минорной гамме семь ступеней. Гаммы придуманы для совершенства владения музыкальным произведением.

Арпеджио - звуки аккорда, взятые поочередно в разных последовательных комбинациях. Поэтому сначала следует разучить аккорды. Игра аккордов даст знание верной аппликатуры и поможет охватить позицию, по которым строятся арпеджио.

Аккорды - это соединение трех или более тонов, которые звучат одновременно; расстояния (или интервалы) между отдельными тонами аккорда подчинены определенной закономерности.

Трезвучие строится от нижней ноты, которая называется основным тоном, последовательным соединением двух терций. Интервал терция бывает большой и малой и составляет 1,5 и 2 тона. В зависимости от того, из каких терций состоит аккорд и определяется его вид.



Мажорное трезвучие

состоит из большой, потом малой терции ($b3+m3$), обозначается в буквенном написании большой латинской буквой (C, D, E, F и т.д.).



Минорное трезвучие – из малой, а потом большой терции ($m3+b3$), обозначается большой латинской буквой с маленькой буквой «m» (минор) (Cm, Dm, Em и т.д.).



В современной фортепианной педагогике различают следующие виды фактуры:

Гаммообразные последовательные мелодические фигурации.

Арпеджио.

Октавы.

Аккорды.

Треми, тремоло.

Двойные ноты.

Скачки.

Мелизмы.

Методические рекомендации по изучению гамм, арпеджио, аккордов

Звуковые задачи при игре гамм

1. Вслушивайся в мелодический характер гаммы, слушай длительное дыхание мелодической линии, учись на гаммах навыкам певучести и выразительности игры legato .
2. Играй гаммы с различной артикуляцией (различными штрихами).

3. Развивай методическую точность, играй гаммы с акцентами и в разных ритмах.
4. Играй гаммы с различной нюансировкой, тембровыми и динамическими красками.
5. Во время игры гамм обрати внимание на полифоническое и ансамблевое звучание обеих рук, развивай музыкальный слух.

Художественные задачи в игре гамм

Динамические задачи

1. Сыграй гамму форте (f). Играй звуком forte - это не значит стучать, выколачивать, играть грубо, жестко, форсировать звук. Звук должен быть глубоким, но сочным, мягким, благородным.

2. Сыграй гамму пиано (p)

Играя гамму piano, Важно не "шептать", не "прятаться". Звук должен быть опертый, пронизывающий.

Артикуляционные задачи

1. Сыграй гамму кистевым staccato. Воспроизведи на инструменте верное движение: отскок кисти с одновременной опорой и отталкиванием от клавиши.

2. Сыграй гамму пальцевым staccato. Чтобы "изобразить" этот прием на фортепиано, необходимо применить следующее движение: цепким кончиком пальца мы как бы "стираем пятнышко с клавиши", делая активное, резкое движение пальца под ладонь. Запястье свободное, оно "дышит" чуть вибрируя ("морозящий дождик"). А. рука при этом выполняет одно объединяющее движение (как на 1e gato). Она равномерно движется вдоль клавиатуры ("плывущая лодка"), а хватательное движение пальцев, не нарушают этого движения. Пальцевое staccato особенно способствует выработке звукоизвлечения в гаммах.

Ритмические задачи

Настоящая беглость пальцев - это ритмически организованная беглость. В этюдах с пьесами приходится исполнять пассажи ритмически организованные, поэтому полезно играть гаммы в различных ритмических вариантах.

1. Играй с акцентами с разной пульсацией (меняется ритмическая группа в одной доле, и начало каждой группы акцентируется).

2. Играй в разных ритмах и в сочетании с различной артикуляцией.

Игра с акцентами

Акценты берутся все время различными пальцами, что развивает их активность и координацию движений. Делай акцент не рукой, а только пальцем. Напряжение пальца на акценте моментально сменяй расслаблением. Здесь нужна активная работа сознания.

Аккорды. Играй основное тоническое трезвучие с обращениями по 3 или 4 звука – в зависимости от величины руки. При более продвинутой технической подготовке играй доминантсептаккорды и уменьшенные септаккорды.

Обратить внимание на три технических момента: пальцы хватают звуки аккорда – особенно активны мизинцы, так как они держат весь аккорд; кисть прогибается – ее амортизация поможет избежать зажима аппарата; локти разводятся в стороны, сбрасывая этим движением нагрузку.

Арпеджио. Аппликатурные принципы те же. Пианистические движения отличаются: в коротких арпеджио рука рисует полукруг вверх от первого звука к последнему, как будто солнце всходит. На последнем звуке ладонь раскрывается и делает замах на первый, при этом точно целясь, избегая шлепка по клавише. В ломанных движение те же, за исключением того, что полукруг рука рисует через низ.

При игре длинных арпеджио, движения такие, как при игре гамм – то есть, линеобразные. В этом виде из гамм иммигрирует проблема подкладывания первого пальца. Способы ее решения те же – вычленение этого коварного момента и игра его с постепенным добавлением опевающих звуков.

Акценты в арпеджио, как и в гаммах, - на первый звук четырехзвучных групп. Динамический план тот же: вверх – крещендо, вниз – диминуэндо.

Для овладения основными техническими формулами (гаммы, арпеджио, аккорды) необходимо:

1.Работу над каждой изучаемой гаммой начинай с определения ключевых знаков данной тональности (изменениях 6 и 7 ступеней в миноре); аппликатуры (1 и 4 пальцев в гамме, 3 и 4 в трезвучиях и арпеджио).

2.Выучи техническую формулу каждой рукой отдельно.

3.Исполняй гамму, аккорды, арпеджио двумя руками.

4.Для совершенствования технических возможностей учи разными способами:

-ритмическими, с остановками, с акцентами (см. выше);

- противоположным штрихом (гаммы, арпеджио);

- исполнение в медленном, среднем, быстром темпах; исполнение вверх - с крещендо, вниз – диминуэндо (гаммы, аккорды, арпеджио).

Критерии для самоконтроля самостоятельной работы:

1.Исполнение технических формул верной аппликатурой каждой рукой в среднем темпе (скором темпе).

2.Исполнение гамм, арпеджио, аккордов двумя руками в быстром и едином темпе.

Виды контроля самостоятельной работы преподавателем:

1.Исполнение технических формул на уроках.

2. Контрольное проигрывание на контрольных уроках.

Список методической литературы

1.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Госмузиздат, 1961.

2.Корыхалова Н. Играем гаммы. - М.: Музыка, 1995.

3.Макуренкова Е. О педагогике В.В. Листовой. - М.: Музыка, 1971.

4.Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. - М.: Музыка, 1977.

5.МилльтейнЯ. Очерки о Шопене. - М.: Музыка, 1987.

6.Милич Б. Воспитание ученика - пианиста. - Киев: Музыкальная Украина, 1977.

7.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1988.

8.Николаев Л. Статьи и воспоминание современников. Письма к 100 - летию со дня рождения. - Л.: Сов. композитор, 1979.

9.Очерки по методике обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1955.

10. Растопчина Н. Феликс Михайлович Blumenfeld. - Л.Музыка 1975.

11.Савшинский С. Пианист и его работа. -Л.: Сов. композитор, 1989.

12.Тимакин Е. Навыки координации в развитии. - М.: Сов. композитор, 1987.

13.Тимакин Е. Воспиташе пианиста. - М.: Сов. композитор, 1989.

14.Штепанова –Курцова и. Фортепианная техника. –Киев «Музична Україна», 1982.

15.Фейнберг С. Пианизм как искусство. - М.: Музыка, 1977.

16.Шмидт - Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - Л.:Музыка, 1985.

Изучаемые понятия.

Этюд - инструктивная музыкальная пьеса, первоначально предназначенная только для совершенствования технических навыков игры на инструменте; в отличие от упражнения, этюд может иметь развернутую форму, иногда многочастную, как правило, внутреннее драматургическое развитие с кульминацией (и может быть даже **программным произведением**).

Форшлаг в переводе с немецкого означает предудар, т.е. звук или небольшую группу звуков, предшествующих основному, «удару». Такие звуки выписываются мелкими нотами штилями вверх и соединяются с основной нотой лигой.

Мордент - быстрое движение с основного звука на вспомогательный и возвращение на основной. Если знак мордента неперечеркнут вертикальным штрихом, то берется верхний вспомогательный, а если перечеркнут, то нижний.

Встречается и двойной мордент- с двукратным

отходом от основного звука к вспомогательному («микротрель»)

Трель – от итал. trill are – дребезжать. Один из наиболее употребительных мелизмов: быстрое чередование данного звука и соседней верхней ступени лада.

Тремоло – быстрое многократное чередование 2-х созвучий или 2х не смежных звуков. Тремоло часто применяется в музыкальных эпизодах, связанных с воплощением чувства страха, душевного волнения и т. п. Сокращенно тремоло обозначается нотами крупной длительности (чаще всего половинными или целыми): при этом количество поперечных «ребер» - штрихов указывает длительность каждого отдельного звука в тремоло. [19]

Арпеджио – это особый прием исполнения аккордов, когда их звуки берутся не одновременно, а последовательно - как бы коротким многозвучным форшлагом (точный перевод термина *arpeggiato*- «арфообразно»). Арпеджиато обозначается вертикальной змейкой или вертикальной же лигой и в этих же случаях играется только снизу вверх.

Репетиция - (лат.*repetto*- повторение) быстрое повторение одной и той же ноты на фортепиано или другом инструменте.

. А. Бирмак классифицирует технику на два вида: крупная техника (аккорды, октавы) и мелкая техника (пальцевая игра).[1]

А. П. Щапов, рассматривая вопрос о фортепианной технике, обозначает два крупных вида: исполнение пальцевых узоров (мелкая фортепианная техника), и игра октав (крупная техника).

2. Этюды и упражнения на различные виды техники

Содержание самостоятельной работы студента

1. При знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора текста, произведи разбор технический – выясни характерные особенности его фактуры.

2. Выучи текст каждой рукой отдельно, затем соедини руки.

3. Над преодолением технических трудностей применяй всевозможные способы:

проигрывание в различных темпах, вычленение, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности, специальные упражнения. Играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур.

4. Исполни партию другой руки, содержащей сопровождение. Левая рука выполняет роль дирижера.

Критерии выполнения самостоятельной работы

1. Свободно сыграть в быстром темпе каждое из звеньев фигурации.

2. Исполнение этюда в едином скором темпе.

Виды контроля самостоятельной работы преподавателем

1. Исполнение на уроках.

2. Исполнение на контрольных уроках, зачетах.

Методическая литература:

1. Михеева Л.В. «Музыкальный словарь в рассказах». М., «Советский композитор», 1984

2. «Музыкальный энциклопедический словарь» ред.Келдыш Г.В. – М., «Советский композитор»,1990
3. Терентьева Н.А. «Карл Черни и его этюды». «Музыка»- Ленинградское отделение, 1978
4. «Спутник музыканта. Энциклопедический словарь-справочник. Ред.А.Л.Островский.- М.: Музыка, 1964
5. «Великие музыканты Западной Европы». Сост.Григорович В.Б.- М.:Просвещение,1982
6. Комарова Н.И. «Музыканты и композиторы». Краткий биографический словарь.- М., 2001
7. Сайт filosofika.ru статья Портная И.В. «Этюд как явление художественного творчества», 2012
- 8.Сайт www.muzzal.ru

Список рекомендуемых этюдов

А.Александров, Этюд фа мажор	А.Лемуан, Этюд си-бемоль мажор
А.Бертини, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд соль мажор
А.Бертини, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд фа мажор
А.Бертини, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд соль мажор
А.Бертини, Этюд ми минор	А.Лемуан, Этюд соль мажор
А.Бертини, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд до мажор
Х.Бруннер Этюд ми-бемоль мажор	А.Лемуан, Этюд до мажор
Ф.Бургмюллер, 25 лёгких этюдов для фортепиано	А.Лемуан, Этюд до мажор
А.Гедике, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд соль мажор
А.Гедике, Этюд фа мажор	А.Лемуан, Этюд до мажор
А.Гедике, Этюд ля минор	А.Лемуан, Этюд до мажор
А.Гедике, Этюд ми минор	А.Лемуан, Этюд соль мажор
А.Гедике, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд ре мажор
С.Геллер, Этюд до мажор	А.Лемуан, Этюд до мажор
С.Геллер, Этюд ля минор	А.Лешгорн, Этюд до мажор
С.Геллер, Этюд ля мажор	А.Лешгорн, Этюд до мажор
С.Геллер, Этюд ля минор	А.Лешгорн, Этюд соль мажор
Ж.Дювернуа, Этюд соль мажор	А.Лешгорн, Этюд си-бемоль мажор
Ж.Дювернуа, Этюд ми-бемоль мажор	А.Лешгорн, Этюд си-бемоль мажор
Ж.Дювернуа, Этюд до мажор	А.Лешгорн, Этюд си-бемоль мажор
Ж.Дювернуа, Этюд фа мажор	А.Лешгорн, Этюд ля мажор
А.Жилинскис, Этюд соль мажор	А.Лешгорн, Этюд ля мажор
Д.Кабалевский, Этюд ля минор	Ш.Майер, Этюд до мажор
Д.Кабалевский, Этюд ля мажор	Ш.Майер, Этюд соль мажор
Д.Кабалевский, Этюд фа мажор	Ш.Майер, Этюд до мажор
Т.Лак, Этюд ля минор	Ш.Майер, Этюд соль минор
Т.Лак, Этюд ре мажор	Т.Хренников, Этюд ми минор
Т.Лак, Этюд ля минор	Т.Хренников, Этюд си-бемоль мажор
Л.Лапутин, Ручеёк (этюд)	К.Черни, Школа беглости
Ф.Лекуппэ, Этюд си-бемоль мажор	К.Черни, Этюд до мажор
Ф.Лекуппэ, Этюд ре мажор	К.Черни, Этюд до мажор
А.Лемуан, Этюд ре мажор	К.Черни, Этюд соль мажор
А.Лемуан, Этюд соль мажор	К.Черни, Этюд фа мажор
А.Лемуан, Этюд фа мажор	В.Шебалин, Этюд си-бемоль минор
А.Лемуан, Этюд до мажор	Л.Шитте, 25 лёгких этюдов
А.Лемуан, Этюд ля мажор	Р.Щедрин, Этюд до минор

IV. Рекомендации к выполнению самостоятельной работы по следующим темам (34 ч):

Работа над музыкальными произведениями различных стилей и жанров.

1. Этапы работы (ознакомление, детальная работа, исполнение произведения в целом).

2. Музыкальные средства выразительности.

Цель: формирование ПК 1.4, ОК 2, ОК 5, ОК 8; умение

демонстрировать способы, приемы инструментальной деятельности в области дополнительного образования детей; самостоятельно работать над инструментальным репертуаром, направленным на профессиональную деятельность; знание теоретических и прикладных аспектов организации музыкальной деятельности в области инструментальной подготовки, технических и художественных приемов исполнения на музыкальном инструменте, основ работы над музыкально-педагогическим репертуаром для детей дошкольного и школьного возраста.

Содержание самостоятельной работы студента

Изучаемые понятия.

Полифония (от греческого «поли» — «много», «фон» — «звук») — вид многоголосной музыки, в котором одновременно звучат несколько самостоятельных равноценных мелодий. Существует несколько типов полифонического изложения: **подголосочная полифония**, основанная на свободном варьировании основного напева разными голосами. Этот вид полифонии часто используется в русской народной песне. **Имитационная полифония**, где основная тема звучит сначала в одном голосе, потом появляется в других голосах с изменениями. На «имитации» основан выразительный прием «переключки» голосов в хоре. Форма, в которой тема повторяется без изменений, называется **канон**. На основе имитационного изложения развилась классическая имитационная полифония Баха. **Контрастно-тематическая полифония** - тип полифонического изложения с одновременным звучанием разных мелодий. Своим творчеством Бах завершает большую эпоху в истории музыкальной культуры, связанную с развитием полифонии.

Стретта - (ит. stretta - сжатие, теснота) представляет собой специфический разработочный прием в полифонии. В стретте время как бы сжимается и голоса накладываются друг на друга. Преждевременное вступление тем, как бы перебивающее изложение, несет в себе высокий заряд активности. Тема должна привлечь к себе внимание, поэтому в стретте принято выделять начало каждого нового проведения.

Важную роль в драматургии фуги играет **интермедия** (лат. intermedia -находящийся посередине). По композиционному значению интермедии бывают: а) связующие, б) разделительные, в) самостоятельные. Разделительная интермедия может выполнять функцию эмоциональной разрядки после высокой степени напряженности развития формы, либо роль затишья перед бурей. В этом случае от ее исполнителя требуется умение играть эмоционально, отстраненно, созерцательно.

Противосложение (лат. contrasubjectum, от contra - против, и subjićio - подкладывать) в музыке - голос, сопутствующий другому голосу, в разнотемной или имитационной полифонии. Главное свойство противосложения - эстетическая ценность и техническая самостоятельность по отношению к основному голосу.

Вариационная форма, или вариации, тема с вариациями, вариационный цикл, — музыкальная форма, состоящая из темы и её нескольких (не менее двух) изменённых воспроизведений (вариаций). Это одна из старейших музыкальных форм (известна с XIII века).

Рондо (от фр. rondeau — «круг», «движение по вертикали») — музыкальная форма, в которой неоднократно (не менее 3-х) проведения главной темы (рефрена) чередуются с отличающимися друг от друга эпизодами[1]. Является наиболее распространённой музыкальной формой с рефреном. В обобщённом виде схема формы такова[2]:

А — В — А — С — А — ... — А

Сонатная форма — музыкальная форма, состоящая из трёх основных разделов, где в первом разделе (экспозиции) противопоставляются главная и побочная партии, во втором (разработке) эти темы развиваются, в третьем (репризе) повторяется экспозиция с тональными (и, возможно, иными) изменениями.

Сонатная форма стала наиболее полным выражением идей европейского классицизма. В ней имеет место конфликтное сопоставление двух образов (главная партия и побочная партия), развитие конфликта в разработке и его результат в репризе и коде.

Сонатная форма чрезвычайно быстро достигла своих вершин (в позднем творчестве Гайдна, Моцарта, а впоследствии Бетховена). В творчестве Моцарта представлено огромное количество модификаций сонатной формы. Бетховен продолжил этот процесс и вывел его на новый уровень. В обобщённом виде схема формы такова (ГП — главная партия, ПП — побочная партия, СП — связующая партия, ЗП — заключительная партия; в квадратные скобки заключены разделы, которые в различных вариантах формы могут опускаться).

Средства музыкальной выразительности:

Мелодия - это основа любого музыкального произведения, его мысль, его душа. Без мелодии музыка немыслима. Мелодия может быть разной - плавной и отрывистой, весёлой и грустной.

Ритм — соотношения длительностей звуков (нот) в их последовательности. Ноты могут иметь различную длительность, вследствие чего между ними создаются определенные временные соотношения. Объединяясь в различных вариациях, длительности нот образуют различные ритмические фигуры, из которых складывается общий ритмический рисунок музыкального произведения. Этот ритмический рисунок и есть ритм.

Размер такта — число, обозначающее ёмкость такта, то есть количество и относительную длительность долей, которые он способен содержать. В нотах обозначается в виде дроби, располагающейся в начале произведения, сразу после ключа и «ключевых» знаков, на каждом нотоносце отдельно, и сохраняет значение до конца произведения или до установления нового размера. Числитель этой дроби показывает число основных долей в такте, а знаменатель — их относительную длительность.

Основные музыкальные размеры

Примеры:

Размер 2/2 состоит из двух долей, каждая из которых по длительности равна половинной ноте;

Размер 3/4 состоит из трёх долей, каждая из которых по длительности равна четвертной ноте;

Размер 4/4 состоит из четырёх долей, каждая из которых по длительности равна четвертной ноте;

Размер 7/8 состоит из семи долей, каждая из которых по длительности равна восьмой ноте;

Размер С эквивалентен 4/4;

Размер () эквивалентен 2/2 (Alla Breve)

Размер 4/1 состоит из 4 долей, каждая из которых по длительности равна целой ноте;

Примечание: дробная черта между цифрами на нотоносце не ставится.

Темп - скорость течения метрических счётных единиц музыки. Темп тесно связан с характером музыки. Основные Т. (в порядке возрастания): ларго, ленто, адажио (медленные), анданте, модерато (умеренные), аллегро, виваче (виво), престо (быстрые). Многие из этих терминов ранее определяли и общий характер музыки (например, аллегро — буквально "весело"); некоторые сохранили подобный смысл (например, ларго — "широко").

Некоторые музыкальные жанры имеют свои постоянные, определённые размеры, и поэтому они легко узнаваемы на слух: у вальса - три четверти, у быстрого марша - две четверти.

Лад — это взаимосвязь звуков, разных по высоте. Лад определяет характер мелодии, характер гармонии, сочетание звуков в полифонии.

Лад бывает мажорным и минорным. В мажорном ладе музыка получается веселой, бодрой, жизнерадостной. В минорном ладе музыка получается грустной, глубокой, задумчивой, печальной.

Для определения лада важно понятие звукоряда. Звукоряд – это звуки одного лада, которые представляют собой гамму. В звукоряде семь ступеней (звуков), которые различаются по высоте. Их принято обозначать римскими цифрами.

I ступень – тоника

II ступень – супертоника

III ступень – медианта

IV ступень – субдоминанта

V ступень – доминанта

VI ступень – субмедианта

VII ступень – нижний вводный тон.

Главными ступенями считают тонику – главную, основную ступень; доминанту – пятую ступень и В музыке существуют два контрастных лада - мажор и минор. Мажорная музыка воспринимается слушателями, как светлая, ясная, радостная, а минорная - как печальная и мечтательная.

Тёмбр — колористическая (обертоновая) окраска звука; одна из специфических характеристик музыкального звука (наряду с его высотой, громкостью и длительностью).

По тембрам дифференцируют (отличают друг от друга) звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на различных инструментах, разными голосами, или же на одном инструменте, но разными способами, штрихами и т. п.

Таблица музыкальных выразительных средств

Для представления конкретного образа исполняемого произведения и определения музыкальных выразительных средств используйте данную таблицу:

ЛАД	ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР	ТЕ МП	ПРИЕМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ	ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ	ЖАНР, СТИЛЬ	СКЛАД	РЕГИСТР	ИНТОНАЦИЯ

Например, в Марше Д.Шостаковича:

ЛАД	ТАКТОВЫЙ РАЗМЕР	ТЕ МП	ПРИЕМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ	ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ	ЖАНР, СТИЛЬ	СКЛАД	РЕГИСТР	ИНТОНАЦИЯ
мажор	C	allegretto	non legato, staccato, marcato, акценты	P, F, crescendo, diminuendo	танцевальный, пьеса	гомофонно - гармонический	средний	нисходящие, скачкообразные, диссонансные

Для определения музыкального образа, характера звучания используй словарь признаков характера звучания Ражникова В.Г.

1) РАДОСТНО	154) НЕЖНО	343) ГРОЗНО
2) празднично	155) ласково	344) трагично
3) приподнято	156) ласкающее	345) драматично
4) звонко	157) любовно	346) зловеще
5) звучно	158) с любовью	347) траурно
6) блестяще	159) радушно	348) мертвенно
7) искрясь	160) мягко	349) фатально
8) искрометно	161) благородно	350) апокалиптически
9) бодро	162) трогательно	351) эсхатологически
10) игриво	163) приветливо	352) СТРАСТНО
11) бойко	164) елеино	353) клокочущее
12) легко	165) деликатно	354) порывисто
13) проворно	166) любезно	355) бушующее
14) живо	167) почтительно	356) горячо
15) полетно	168) приятно	357) пылко
16) ослепительно	169) целомудренно	358) запальчиво
17) ловко	170) чисто	359) бурно
18) юрко	171) безропотно	360) кипуче
19) ярко	172) беззлобно	361) пламенно
20) лучисто	173) доверчиво	362) упоенно
21) лучезарно	174) лелея	363) ревностно
22) феерично	175) мило	364) стремительно
23) невесомо	176) сладостно	365) азартно
24) ТОРЖЕСТВЕННО	177) СПОКОЙНО	366) нетерпеливо
25) величественно	178) мирно	367) экзальтированно
26) триумфально	179) безмятежно	
27) победно	180) добродушно	
28) призывно		
29) величаво		
30) ликующе		
31) восторженно		

32) пышно	181) просто	368) буйно
33) помпезно	182) безыскусно	369) жгуче
34) шумно	183) наивно	370) с жаром
35) бравурно	184) непринужденно	371) огненно
36) грандиозно	185) светло	372) плазменно
37) значительно	186) блаженно	373) патетично
38) роскошно	187) неприхотливо	374) самозабвенно
39) эффектно	188) простодушно	375) фанатично
40) открыто	189) прозрачно	376) мятежно
41) церемонно	190) раскрепощено	377) накалено
42) жизнеутверждающе	191) раскованно	378) ВЗВОЛНОВАННО
43) озаренно	192) созерцательно	379) обеспокоенно
44) жизнерадостно	193) беззаботно	380) смятенно
45) ЭНЕРГИЧНО	194) доброжелательно	381) тревожно
46) мужественно	195) невозмутимо	382) щемящее
47) решительно	196) осветлено	383) трепеща
48) смело	197) покорно	384) лихорадочно
49) сильно	198) МУДРО	385) с отчаяньем
50) гордо	199) набожно	386) раскаявшись
51) уверенно	200) благоговейно	387) мятущее
52) крепко	201) религиозно	388) маясь
53) с достоинством	202) медитативно	389) надломлено
54) недоступно	203) исповедуя	390) изматывающее
55) настойчиво	204) благостно	391) РАЗДРАЖЕННО
56) неодолимо	205) эзотерично	392) рассерженно
57) непоколебимо	206) милосердно	
58) неукротимо	207) молитвенно	

59) неумолимо	208) праведно	393) негодующе
60) отважно	209) надмирно	394) резко
61) маршеобразно	210) освящено	395) невоздержанно
62) напористо	211) покаянно	396) грубо
63) независимо	212) смиренно	397) гневно
64) необратимо	213) умильно	398) яростно
65) непокорно	214) непогрешимо	399) бешено
66) самозабвенно	215) СОНЛИВО	400) жестоко
67) ВЛАСТНО	216) дремотно	401) сердито
68) авторитарно	217) изнемогая	402) иступленно
69) воинственно	218) вяло	403) неистово
70) сурово	219) обессилено	404) свирепо
71) твердо	220) лениво	405) дъявольски
72) круто	221) измождено	406) демонически
73) чеканно	222) расслабленно	407) изуверски
74) повелительно	223) размягчено	408) агрессивно
75) волево	224) безвольно	409) безудержно
76) угрожая	225) безжизненно	410) варварски
77) давяще	226) онемело	411) безжалостно
78) деспотично	227) АСКЕТИЧНО	412) дико
79) императивно	228) абстрактно	413) жестоко
80) магически	229) рационально	414) злостно
81) мессиански	230) рассудочно	415) истерично
82) могущественно	231) рефлексивно	416) нещадно
83) начальственно	232) бесчувственно	417) яро
84) незыблемо	233) искусственно	418) хищно
85) непреложно	234) придумано	419) страшно
86) непрекаемо		420) ужасно

87) неопровержимо	235) надуманно	421) беспощадно
88) неоспоримо	236) отстраненно	422) злобно
89) ораторски	237) механически	423) маниакально
90 царственно		424) лобово
	238) ТОМНО	425) люто
91)	239) изнеженно	426) невменяемо
СОСРЕДОТОЧЕННО	240) с желанием	427) остервенело
92) сдержанно	241) млея	428) сатанински
93) степенно	242)	
94) размеренно	сентиментально	429) С БРАВАДРЙ
95) обстоятельно	243) чувственно	430) бесшабашно
96) солидно	245) эротически	431) высокомерно
97) серьезно	246) экстатично	432) залихватски
98) строго	247) вожаденно	433) напыщенно
99) чинно	248)	434)
100) устойчиво	мелодраматически	нахохлившись
101) ШИРОКО	249) БЕСПЕЧНО	435) спесиво
102) масштабно	250) безразлично	436) хватко
103) размашисто	251) бесстрастно	437) хлестко
104) наполнено	252)	438) заносчиво
105) объемно	индифферентно	439) хамски
106) емко	253) отвлеченно	440) эксцентрично
107) пространно	254) равнодушно	441) хвастаясь
108) веско	255) опустошенно	442) чопорно
109) весомо	256) окаменело	443) амбициозно
110) космично	257) отрешенно	444) задиристо
111) огромно	258) отчужденно	445) напыщенно
112) громадно	259) рассеянно	446) напропалую
113) бесконечно	260) СУМРАЧНО	

114) безгранично	261) хмуро	447) ДЕРЗКО
115) беспредельно	262) пасмурно	448) бесцеремонно
116) набатно	263) завуалировано	449) беспардонно
117) МОНУМЕНТАЛЬНО	264) угрюмо	450) вызывающе
118) тяжело	265) мрачно	451) нахально
119) увесисто	266) скрыто	452) нагло
120) грузно	267) глухо	453) нескромно
121) громоздко	268) тоскливо	454) назойливо
122) массивно	269) приглушенно	455) навязчиво
123) мощно	270) блекло	456) неотвязно
124) неуклюже	271) расплывчато	457) развязно
125) угловато	272) маскируясь	458) распоясано
126) напряженно	273) насуплено	459) надоедливо
127) натружено	274) непроницаемо	460) расхлестано
128) тягуче	275) свинцово	461) фривольно
129) густо	276) РОБКО	462) беспутно
130) насыщенно	277) застенчиво	463) вероломно
131) могуче	278) смущенно	464) кичливо
132) натужно	279) стыдливо	465) несуразно
133) неловко	280) кротко	466) неприязненно
134) ПОЭТИЧНО	281) осторожно	467) с окаянством
135) возвышенно	282) стеснительно	
136) мечтательно	283) боязливо	499) ШУТЛИВО
137) одухотворенно	284) пугливо	500) хорохорясь
138) сердечно	285) растерянно	501) затейливо
139) задушевно	286) болезненно	502) ребячась
140) интимно	287) малодушно	503) насмешливо
141) трепетно	288) инфантильно	504) скерцозно

142) душевно	289) по-детски	505) пикантно
143) напевно		506) иронически
144) окрылено	290) СТРАННО	507) саркастически
145) пленительно	291) таинственно	508) шутовски
146) пленительно	292) вкрадчиво	509) юродствуя
147) чутко	293) причудливо	510) пародируя
148) чарующе	295) загадочно	511) надменно
149) лирично	296) отстраненно	512) язвительно
150) вдохновенно	297) интригующе	513) хитро
151) невинно	298) иллюзорно	514) гротескно
152) неискушенно	299) иррационально	515) парадоксально
153) заморожено	300) призрачно	516) сардонически
468) ЭЛЕГАНТНО	301) скрытно	517) забавно
469) томно	302) экзотично	518) издевательски
470) изящно	303) замысловато	519) паясничая
471) галантно	304) затаенно	520) егозливо
472) утонченно	305) уединенно	521) суетливо
473) манерно	306) безотчетно	522) едко
474) грациозно	307) инфериально	523) колко
475) танцевально	308) мистически	524) шаловливо
476) жеманно	309) колдовски	525) шаржировано
477) щеголевато	310) лунатически	526) буффонно
478) изощренно	311) сомнамбулически	527) юмористически
479) ажурно	312) с наитием	528) взбалмошно
480) деликатно	313) обворожено	529) ершисто
481) изысканно	314) неявно	530) мазурничая
482) искусно	315) пустынно	531) каверзно
483) искушенно	316) ЭЛЕГИЧНО	532)
484) капризно		

485) строптиво	317) задумчиво	легкомысленно
486) своенравно	318) безрадостно	533) лукаво
487) эфемерно	319) траурно	534) задиристо
488) экстравагантно	320) меланхолично	535)
489) прихотливо	321) пессимистично	кошунственно
490) пластично	322) понуро	536) ерничая
491) обворожительно	323) уныло	
492) рафинированно	324) грустно	
493) филигранно	325) печально	
494) хрупко	326) жалобно	
495) щепетильно	327) жалея	
496) вычурно	328) жалостливо	
497) изнеженно	329) тоскливо	
498) изломанно	330) горестно	
	331) скорбно	
	332) рыдающе	
	333) плача	
	334) тягостно	
	335) мученически	
	336) с болью	
	337) похоронно	
	338) страдальчески	
	339) сокрушенно	
	340) безутешно	
	341) безысходно	
	342) панихидно	

Например, в марше Д.Шостаковича (До мажор) характер музыки приподнятый, решительный, крепкий и уверенный.

Алгоритм разучивания музыкального произведения

1. Определи тональность, размер, знаки, какие используются приёмы игры, динамика, темповые и характерные термины, подбери соответствующий образ.
2. Определи части, сколько их, каждая часть делится на предложения и фразы.
3. Определи, в какой руке идёт мелодическая линия, а в какой – аккомпанемент. Если это полифоническое произведение – разбери по голосам, найди главную тему, подголоски и т.д.
4. Точно просчитай и прохлопай ритм в трудных местах, таких как пунктирный ритм, несовпадение долей в каждой руке, синкопы, залигованные ноты.
5. Если существуют аккорды, определи какие это функции и их построение.
6. Просмотри аппликатуру и выясни её удобство, если её нет в нотах – лучше поставь свою, найди места, где есть поступенное движение вверх или вниз, движение по трезвучиям, скачки на октаву.
7. Начни разбор каждой рукой, со счётом вслух, в медленном темпе, соблюдай штрихи и аппликатуру. Контролируй качество звучания, внимательно слушай свою игру, осуществляй самоконтроль.
8. Приступай к соединению обеих рук по фразам, затем по предложениям, по частям и целиком, не забывая выполнять всё выученное ранее, точно выдерживая длительности и точно снимать руки на окончаниях фраз.
9. Когда текст будет играть уверенно - подключай динамику, эмоции, образность, работу с темпом.
10. Начинай учить наизусть и готовить к выступлению.

Приемы работы над многоголосием в полифонии:

1. исполни разные голоса различными штрихами (legato и non legato или staccato);
2. исполни все голоса р, прозрачно;
3. исполни голоса ровно при специально сосредоточенном внимании на одном из них;
4. исполни без одного голоса (этот голос представь себе внутренне или пой);
5. один голос играй в нужной октаве, другой – на одну октаву выше (или ниже);
6. выучи каждый голос на память.

Эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без чего исполнение теряет свое главное качество – ясность голосоведения.

Правила исполнения мелизмов в произведениях И.С.Баха:

1. исполняй мелизмы за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями);
2. все мелизмы начинай играть с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или перечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука);
3. вспомогательные звуки в мелизмах исполняй на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним.

Приемы технической работы над произведениями (пьеса, полифония, крупная форма):

1. при проработке звуковых линий применяй ритмические варианты из ровных мелких длительностей;
2. используй динамические варианты, например, игра ровным forte, изменение нюансировки;
3. играй с применением артикуляционных вариантов, например, игра non legato или staccato взамен legato;
4. используй фигурационные варианты, например, замена аккордового изложения арпеджио.

Критерии эффективности выполнения самостоятельной работы

1. Методический анализ музыкального произведения.
2. Изучение педагогического репертуара разных эпох, разных стилей.
3. Выбор технических приемов и способов овладения произведением:
 - грамотный разбор музыкального текста,
 - подбор аппликатуры,
 - репетиционная работа.
4. Исполнение произведения (самостоятельно выученное) текстуально верно, стилистически достоверно, технически и динамически правильно.

Виды контроля самостоятельной работы преподавателем:

1. Исполнение произведения на уроке.
2. Исполнение произведения на внеурочных мероприятиях.
3. Исполнение произведения на уроках и внеурочных мероприятиях во время педагогической практики.

Список рекомендуемой музыкальной литературы:

1. Крунтякова Т., Молокова Н. – Словарь иностранных музыкальных терминов.
2. Булучевский Ю., Фомин В. – Краткий музыкальный словарь для учащихся.
3. Михеева Л. – Музыкальный словарь в рассказах.
4. Мозель Л. – О природе и средствах музыки.
5. Келдыш Г.В. – Музыкальный энциклопедический словарь.
6. Келдыш Ю.В. – Музыкальная энциклопедия.

Список рекомендуемых произведений:

Пьесы

- А. Гречанинов. Мазурка.
- Р. Глиэр. Поэтические картинки, Романс, Ноктюрн.
- А. Бабаджанян. Мелодия.
- А. Фридендер. Три пьесы:
 1. Зёхре джан
 2. Жаворонок
 3. Мой конь
- Аз. Иванов. Родные поля
- Ф. Бахор. Марш игрушек
- А. Жилинский. Полька
- К. Караев. Задумчивость
- Ш. Тактатишвили. Мелодия
- А. Эшпай. Марийский плавный танец
- П. Лицит. Маленькая танцовщица
- А. Скуртэ. Ариетта
- Б. Чайковский. Воспоминание.
- Р. Глиэр. Русская песня. Соч. 34 № 15, Эскиз. Соч. 47 № 3

Полифонические произведения

- Бах И.С. нотная тетрадь А.М. Бах (по выбору)
- Кример И. Менуэт a-moll
- Корелли А. Сарабанда e-moll
- Моцарт. Менуэт d- moll, Буря d-moll
- Майкапар С. Канон
- Павлюченко С. Фугетта e-moll

- Перселл Г. Ария
- Русские народные песни:
«Дровосек», «Ночка тёмная».
- Арман Ж. Фугетта
- Бах И. С. Менуэт G-dur
Менуэт D-mol
Волынка D-dur
Полонез G-moll
- Гендель Г. Сарабанда F-dur
- Скарлатти Д. Ария

Произведения крупной формы

- Беркович И. Вариации «Во саду ли в огороде»
- Литкова И. Вариации «Савка и Гришка»
- Назарова Т. Вариации «Пойду ль я, выйду ль я»
- Рейнеке К. Соч. 136 Allegro moderato
- Беркович И. Вариации на тему груз. нар. песни, Сонatina G-dur
- Бетховен Л. Сонatina G-dur, ч. 1.2.
- Гедике А. Соч. 36, Сонatina C-dur
- Жилинский А. Сонatina G - dur
- Кабалевский Д. Соч. 51. Вариации F-dur
- Клементи М. Соч. 36. №1 Сонatina C-dur
- Любарский Н. Вариации G-moll
- Моцарт. Вариации на тему из оперы
«Волшебная флейта»

**V. Рекомендации к выполнению самостоятельной работы по следующим темам
(20 ч):**

Аkkомпанемент в профессиональной деятельности педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности.

1. Виды музыкальных фактур в аккомпанементе.
2. Особенности аккомпанемента детскому вокальному, хоровому исполнению.

Цель: формирование ПК 1.3., ПК 1.4., ОК 2, ОК 5, ОК 8; умение находить и использовать информацию, необходимую для подготовки к занятиям, демонстрировать способы, приемы инструментальной деятельности в области дополнительного образования детей, самостоятельно работать над инструментальным репертуаром, направленным на профессиональную деятельность; знание теоретических и прикладных аспектов организации музыкальной деятельности в области инструментальной подготовки, технических и художественных приемов исполнения на музыкальном инструменте, основ работы над музыкально-педагогическим репертуаром для детей дошкольного и школьного возраста.

Содержание самостоятельной работы студента

Изучаемые понятия.

Аккомпанемент означает музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой исполнителю вокальной партии и углубляющее художественное содержание произведения.

Фактура – это одна из сторон музыкальной формы, а точнее – конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение. Характер фактуры сопровождения связан с историческими особенностями ее становления. Каждому времени присущи свои каноны.

Монодическая фактура предполагает только горизонтальное измерение. Примерами могут служить григорианское пение и знаменный распев, где одноголосная ткань и фактура тождественны. Монодический склад и фактура легко принимают форму, промежуточную

между монодией и полифонией, - гетерофонное изложение, где унисонное пение в процессе исполнения усложняется мелодико – фактурными вариантами.

Сущность **полифонической фактуры** заключается в соотнесенности одновременно звучащих мелодических линий, самостоятельное развитие которых составляет логику музыкальной формы. Для нее типичны единство рисунка, отсутствие резких контрастов звучности, постоянное число голосов. Одним из свойств является текучесть, которая достигается стиранием цезур, разделяющих построения, незаметность переходов от одного голоса к другому.

Гармоническая фактура предполагает необычайное многообразие типов рассматриваемого вида. Например, аккордовая фактура многоритмична: в ней все голоса изложены звуками одинаковой длительности. А гомофонно – гармоническую фактуру отличает четкое разделение рисунков мелодии, баса и дополняющих голосов.

Существенна формообразующая роль фактуры. Фактура является важнейшим и преобразующим средством, она способна решительно изменять облик и суть музыкального образа.

Буквенная система обозначения нот:

C (читается «це») – До

D (Дэ) – Ре

E (е) – Ми

F (эф) – фа

G (гэ) – соль

A (а) – ля

B (бэ) – Си бемоль

H (ха) – си

Is- диэз

Es -бемоль

Dur - мажор

Moll – минор

Простые аккорды (на примере ноты C):

C - До-мажор (До – Ми - Соль)

Cm – До минор (До – Ми-бемоль – Соль)

Cdim – Трезвучие с уменьшенной квинтой (До – Ми – Соль-бемоль)

C+ - Трезвучие с увеличенной квинтой (До – Ми – Соль-бемоль)

C6 Трезвучие мажорное с добавленной секстой (До – Ми – Соль - Ля)

Cm6 - Трезвучие минорное с добавленной секстой (До – Ми – бемоль – Соль - Ля)

C7 – Доминантсептаккорд – (До – Ми – Соль - Си-бемоль)

C7maj – Септаккорд с мажорной терцией и большой септимой (До – Ми – Соль - Си)

Типы аккомпанементов

Выделяют девять общих видов аккомпанементов:

- 1) «гармоническая поддержка»;
- 2) «чередование баса и аккорда»;
- 3) «аккордовая пульсация»;
- 4) «гармонические фигуры»;
- 5) аккомпанемент смешанного типа;
- 6) аккомпанемент дублирует вокальную партию;
- 7) аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;
- 8) аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- 9) мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

Особенности аккомпанемента детскому вокальному, хоровому исполнению

№	Основные этапы работы	Приемы взаимодействия
---	-----------------------	-----------------------

1.	Подготовительный этап	<p>1) Предварительное зрительное прочтение нотного текста: фортепианного и хорового.</p> <p>2) Выявление музыкально-слухового представления.</p> <p>3) Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком партии аккомпанемента, партии хора.</p> <p>4) Выявление стилистических особенностей сочинения.</p> <p>5) Отработка эпизодов с различными элементами трудностей.</p> <p>6) Выучивание своей партии и знание партии хора.</p>
2.	Первичное исполнение музыкального произведения.	<p>1) Точно передать авторский музыкальный текст, создавая целостный художественный образ.</p> <p>2) Выбрать нужный темп.</p> <p>3) Верно распределить кульминации, агогику и др. музыкальные выразительные средства.</p> <p>4) «Адаптировать» нотный текст аккомпанемента и хоровой партии.</p>
3.	Разучивание хорового репертуара.	<p>1) Следить за жестами дирижера во время исполнения, понимать основы дирижерской техники: «ауфтакт», «точка», «снятие звука», жесты, изображающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки, соответствующие простым и сложным размерам. Следить за дыханием солистов и соблюдать темп и tessitura.</p> <p>2) Учитывать индивидуальные особенности дирижера.</p> <p>3) Использовать навык беглого чтения с листа.</p> <p>4) При прослушивании произведения без пения - совмещать хоровую партитуру с аккомпанементом в исполняемом произведении. Создать образец звучания для участников хора; преодолевать ударную молотчковую природу своего инструмента, подражая хоровому звучанию; использовать выразительные качества фортепиано (педаль, туше, артикуляционное разнообразие, звуковая мощь, широта диапазона); соблюдать цезуры, штрихи. Долгие заливочные ноты заменять мелкими; соблюдать ровную силу звучания всех 4-х голосов; правильно исполнять теноровую партию на октаву вверх; применять навык аранжировки – упрощать вокально-хоровое произведение до клавирно-целесообразного объема фактуры; подключать в хоровые паузы музыку сопровождения.</p> <p>5) Правильный выбор выразительных средств, учитывая динамические нюансы хора и фортепиано.</p> <p>6) Апробирование темпов. Исполнение целиком и в деталях.</p>
4.	Воплощение музыкально-исполнительского замысла.	<p>1) Удерживать дирижерские жесты в поле своего внимания, использовать периферийное зрение.</p> <p>2) В ключевые моменты темповых отклонений применять технику быстрых зрительных переключений – смотреть то на нотный текст, то на дирижера, контролировать при этом качество своего ансамбля с хоровым звучанием. Проникать в драматургию поэтического текста.</p>

Алгоритм работы над партией аккомпанемента

1. Предварительное зрительно прочитай нотный текст.
2. Мысленно представь музыкально-слуховой образ.
3. Первоначально разбери произведение, проиграй целиком.
4. Выяви стилистические особенности сочинения.
5. Отработай эпизоды с различными элементами трудностей.
6. Выучи свою партию и знай партию солиста.
7. Составление исполнительского плана.
8. Создай художественный образ музыкального произведения.
9. Постигай идейно-образное содержание сочинения.

10. Правильно определи темп.
11. Найди выразительные средства, создай представление о динамических нюансах.
12. Проработай и отшлифуй детали.
13. Репетиционно исполняй произведение.
14. Воплощай музыкально-исполнительский замысел.

Критерии самоконтроля самостоятельной работы

1. Исполнение верного нотного текста партии аккомпанемента.
 2. Игра и пение под собственный аккомпанемент всего произведения целиком.
- Соблюдение правил:
- инструментальное вступление, проигрыш и заключение исполняется громче, чем под пение;
 - перед вступлением голоса показать ауфтакт;
 - исполнение аккомпанемента должно звучать тише вокала;
 - динамический план должен соответствовать тексту песни.

Виды контроля самостоятельной работы преподавателем:

1. Исполнение вокального или хорового произведения (аккомпанемент и пение) на уроке музыкального инструмента (фортепиано).
2. Исполнение песни под собственный аккомпанемент на уроке и на мероприятиях внеурочного характера.
3. Исполнение и разучивание песни с учащимися на педагогической практике.

Методическая литература

1. Крючков, Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения/ Н.Крючков. _Москва., 1961.
2. Кубанцева, Е. Концертмейстерский класс/ Е. Кубанцева, Москва, 2002.
3. Люблинский, А. Теория и практика аккомпанемента/ А.Люблинский, Ленинград, 1972.
4. Шендерович, Е.В концертмейстерском классе/ Е.Шендерович, Москва, 1996.

Рекомендуемый список песен школьного репертуара

- Е.Рыбкин, «Скажи мне, реченька», «Светлая песенка», «Десять лет прошлого», «В Домском соборе», «Слон».
- А.Павлов, «Скажи мне, Россия», «У обелиска».
- А. Балбеков, «Уходит летняя пора», «Белый теплоход».
- В.Суходолов, «Я подарю тебе».
- А.Мищенко, «Вновь звучит гитара».
- В.Высоцкий, «Братские могилы»,
- Г.Гладков, «Песни о волшебниках»,
- Э.Колмановский, «Алеша», «Хотят ли русские войны».
- М. Ножкин, «Последний бой»
- А. Пахмутова, «Надежда».
- Г.Струве, «Школьный корабль».
- Г. Александров, «Гимн Российской Федерации».
- А.Арутюнов, «Осень».
- Е.Рыбкин, «Дождь идет».
- А.Аедоницкий, «Ты погоди».
- А.Городецкий, «Атланты».
- Т.Боровая, «Весенняя песенка».
- В.Иванников, «Самая хорошая».
- Е. Крылатов, «Крылатые качели».

- А.Островский, «Пусть всегда будет солнце».

Гармонизация мелодии

- А. Бабаджанян, «Королева красоты».
- А. Зацепин, «Есть только миг».
- А. Зацепин, «Этот мир».
- М. Albtrt, «Feelings».
- М.Иорданский, «Мы умеем чисто мыться».
- В.Витлин, «Метелица».
- В.Тиличеева, «Самолет».
- Т. Попатенко, «Птичка».

Упрощение фактуры

- Т. Попатенко, «Мы любим детский сад».
- В. Агофонников, «На лесной опушке».
- В.Тиличеева, «Поиграем».
- Н. Скребкова, «Тише-тише».
- М. Раухвергер, «Осень».

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ
«Виды и способы изучения музыкального произведения»
по дисциплине «Музыкальный инструмент (фортепиано)»
МДК 01.02. Подготовка педагога дополнительного образования в области
музыкальной деятельности



Методические пособие «Виды и способы изучения музыкального произведения» для студентов в процессе изучения темы «Музыкальный инструмент (фортепиано)» МДК 01.02. Подготовка педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности

Составители:

Волобуева И.Г., Войченко И.Ю., преподаватели фортепиано

ОГАПОУ «Старооскольский педагогический колледж

Данный материал является частью учебного методического комплекса профессионального модуля ПМ.01. «Преподавание в области музыкальной деятельности», МДК 01.02 «Подготовка педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности» по специальности 050148 Педагог дополнительного образования в области музыкальной деятельности соответствии требованиям к дисциплине «Музыкальный инструмент (фортепиано)».

Методическое пособие «Виды и способы изучения музыкального произведения» предназначено для использования на практических занятиях и для самостоятельной работы студентов по данной дисциплине, закрепления и совершенствования полученных на уроке знаний, умений и навыков, приобретения профессиональных компетенций.

В методическом пособии представлены теоретический материал по истории возникновения и художественно-исполнительские возможности фортепиано, дано описание устройства инструмента «фортепиано»; правилах знакомства с клавиатурой, посадки за инструментом и постановки рук, исполнительских штрихов. В методическом пособии представлены эффективные методы чтения нот с листа, видах и способах работы над аккомпанементом, о назначении и принципах подбора аппликатуры, алгоритме работы над гаммами, арпеджио и аккордами; формах и методах работы над этюдом, полифонией и крупной формой.

Данный сборник включает такие разделы:

- 1. Введение.**
- 2 История возникновения и художественно-исполнительские возможности фортепиано**
 - 2.1. Художественно-исполнительские возможности клавикорда**
 - 2.2. Художественно-исполнительские возможности клавесина**

2.3. Художественно-исполнительские возможности рояля

3. . Формирование начальных навыков игры на инструменте

3.1 Посадка за инструментом, постановка исполнительского аппарата.

Знакомство с клавиатурой

3.2 Особенности звукоизвлечения

4.Чтение нот с листа

5. Эскизное разучивание музыкального произведения

6. Развитие исполнительской техники

6.1 Основные технические формулы (гаммы, арпеджио, аккорды).

6.2 Особенности работы над этюдами

7. Работа над музыкальными произведениями различных стилей и жанров

7.1 Особенности работы над произведением жанра полифонии

7.2 Особенности работы над произведением жанра крупной формы

8. Аккомпанемент в профессиональной деятельности педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности

8.1 Виды музыкальных фактур

в аккомпанементе

8.2 Особенности работы над партией фортепиано в аккомпанементе

9.О назначении и принципах подбора аппликатуры

10. Рекомендуемая литература

1. Введение

Методическое пособие «Сборник учебно-методического материала по дисциплине «Музыкальный инструмент (фортепиано)» создано для успешной реализации программы данной дисциплины и предназначено для студентов специальности 050148. Педагогика дополнительного образования в области музыкальной деятельности, направлена на освоение профессиональных знаний, формирование профессиональных компетенций, необходимых будущему специалисту – педагогу дополнительного образования в области музыкальной деятельности.

Методическая разработка позволит решать следующие задачи:

- находить и использовать информацию, необходимую для подготовки к занятиям, освоить теоретический и практический материал;
 - освоить терминологию курса;
 - демонстрировать способы, приемы инструментальной деятельности в области дополнительного образования детей;
 - самостоятельно работать над инструментальным репертуаром, направленным на профессиональную деятельность;
- знания:

- теоретические и прикладные аспекты организации музыкальной деятельности в области инструментальной подготовки;
 - технические и художественные приемы исполнения на музыкальном инструменте;
 - основы работы над музыкально-педагогическим репертуаром для детей дошкольного и школьного возраста;
- принципы организации самостоятельной работы учащихся над инструментальным произведением.

- расширить кругозор студента через самостоятельную работу по предмету.

Результатами использования методического пособия «Сборник учебно-методического материала по дисциплине «Музыкальный инструмент (фортепиано)» должны стать такие показатели студента, как:

- профессиональная теоретическая грамотность;
- владение исполнительскими навыками на фортепиано;
- творческий подход к порученной работе;

- успешность и активность на практических занятиях и в самостоятельной работе.

2 История возникновения и художественно-исполнительские возможности фортепиано

2.1. Художественно-исполнительские возможности клавикорда



Перевести это название можно так - «клавишеструнный». До появления клавикорда клавиатура была только у органа, она могла вызвать ассоциации лишь с трубами, но никак не со струнами. И вот возник инструмент, в котором клавиши управляли струнами.

Будем считать клавикорд первым клавишеструнным - это был действительно замечательный инструмент, чрезвычайно простой и в то же время обладающий нежным серебристым звучанием. Несколько столетий он услаждал слух

людей самых разных сословий. Потом появился клавесин, еще позже - фортепиано, а клавикорд все еще выдерживал конкуренцию, и многие предпочитали слушать его, а не новые инструменты, настолько завораживающими были звуки этого клавишеструнного.

Его устройство было очень простым. К каждой клавише на противоположном от музыканта конце крепился вертикально стоящий латунный стержень - тангент. Верхний конец тангента был чуть расплюснен. Когда музыкант нажимал клавишу, тангент поднимался, ударял струну снизу и оставался прижатым к ней все время, пока клавиша была нажата. Стоило музыканту отнять палец, как тангент своим весом опускал дальний конец клавиши, и она принимала первоначальное положение.

Все струны клавикорда поначалу были совершенно одинаковыми. Даже настраивались одинаково, что, конечно, очень облегчало настройку. А разные звуки от разных клавиш получались вот как. Тангент, извлекая звук, одновременно делил струну на две части - звучащую и незвучащую. Звучащая часть, естественно, оставалась свободной, а незвучащая приглушалась. Соотношение этих частей при нажатии разных клавиш было неодинаковым, поэтому и звуки получались разными по высоте: чем короче звучащая часть, тем выше звук.

Тангент клавикорда вставлен в задний конец клавиши. Струна располагается над тангентом. Если нажать клавишу, тангент поднимается и ударяет струну.

На первых клавикордах устанавливались латунные струны, и только много позже появились в этих инструментах струны стальные.

Внешне клавикорд представлял собой поначалу все тот же невысокий ящик, который во время игры музыкант ставил на колени. Потом клавикорд стал настольным - при игре его устанавливали на столе или на специальной подставке. А еще позже инструмент обрел и собственные ножки. Но до самого последнего времени существования клавикорда можно было встретить инструменты очень разных размеров. Самые маленькие были величиной с книгу. Они обладали диапазоном в одну октаву, и этого хватало для несложных мелодий. А большие комнатные инструменты имели обширный диапазон - до четырех с половиной октав.

От последующих струнно-клавишных инструментов клавикорд отличался главным образом своим звучанием, которого не было потом уже ни в каком другом инструменте. Но еще одно отличие можно считать весьма существенным: музыкант не терял связи со струной уже после того, как клавиша была нажата. Ни клавесин, ни фортепиано такой возможности музыканту не предоставляют. А в клавикорде после нажатия клавиши можно было еще и чуть покачать ее, отчего тангент скользил по звучащей струне, придавая ее голосу

вибрирующий оттенок. Можно было ослабить нажим и вновь нажать сильнее - от этого тоже менялся характер звучания.

2.2. Художественно-исполнительские возможности клавесина



В Италии его называли чембало, в Германии — флюгель, в Англии — арпсихорд, а во Франции — клавесин, и это последнее название стало наиболее общим для всех инструментов подобного типа.

Клавесин появился немногим позже клавикорда. Его прямым предком был цимбал — трехугольный ящик со струнами, на котором играли еще древнеассирийские музыканты.

На близком к струнам конце клавиши закрепили специальный язычок; он-то и щипывал струну, когда музыкант нажимал клавиши.

Так родился первый клавишно-струнный инструмент, названный в честь своего «прародителя» клавицимбалом.

По сравнению с клавикордом механика клавесина была несколько сложнее.

Первое отличие клавесина от клавикорда заключалось в том, что струны в нем были разной длины и каждая настраивалась в определенном тоне. Это, естественно, усложняло настройку инструмента. Таков, например, уже один из самых ранних дошедших до нас инструментов, датированный 1521 годом.

Второе важнейшее отличие клавесина от клавикорда состояло в механизме звукоизвлечения. Тангент клавикорда, как мы помним, был жестко скреплен с клавишей; в клавесине звукоизвлекающее устройство было сконструировано иначе. Соединенный с клавишей деревянный стерженек сверху был расщеплен наподобие вилочки. Сюда и вставлялся язычок, щипком приводивший в колебание струну.

Для язычка сначала использовался необычный материал. Его предоставляли в распоряжение клавесинных мастеров... птицы. Причем среди пернатых особое внимание мастеров привлекли вороны; язычки, сделанные из их перьев, оказались наиболее «музыкальными» и долговечными. В течение нескольких веков они использовались в клавесине, пока на смену им не пришли язычки из кожи и металла. Клавесин и его собратья так прежде и назывались — «перышковые» инструменты.

Особой сочностью отличался звук кожного язычка. Меняя материал, используемый для язычков, мастера стремились не только разнообразить тембр клавесина, но и увеличить силу его звука. Дело в том, что хотя клавесин звучал в целом громче клавикорда, но все же его звуковой «потолок» тоже был весьма ограничен. Чтобы увеличить объем звучания клавесина, инструментальные мастера пытались использовать все средства. Так, например, стали применяться удвоенные, утроенные струны для каждого тона, настраивавшиеся в унисон или в октаву.

В XVII веке, когда начался расцвет клавесинного искусства, строились уже весьма совершенные инструменты — с несколькими клавиатурами, располагаемыми наподобие органных, террасообразно. Первая клавиатура давала обычное звучание. Вторая позволяла удваивать басы или дисканты. В некоторых клавесинах существовала третья клавиатура для передачи особой тембровой окраски (воспроизведения лютневого звучания).

Роскошным постепенно становился и внешний вид инструмента. Расписанные искусными живописцами корпуса отделялись тонкой резьбой, инкрустировались слоновой костью.

Несмотря на такое многообразие внешних форм инструмента, основных типов клавесина было всего два: с вертикальным направлением струн и с горизонтальным. Первый был прототипом пианино, второй, крыловидный, — рояля.

2.3. Художественно-исполнительские возможности рояля



Что же могло представить композиторам и исполнителям начала XIX века то фортепиано, которое пришло из XVIII века?

Естественно, что пианистам того времени прежде всего хотелось извлекать из инструментов больше звука вообще, и более выпуклые динамические нюансы в частности. Хотелось им иметь в инструментах и более сочный, полный и мягкий тон, вместо не удовлетворявшего их жидкого и сравнительно слабого звука с звенящим, "проволочным" тембром.

Развивающаяся виртуозность, быстрота в мелкой игровой технике требовали доведения подвижности и чувствительности механизма фортепиано до максимальных возможностей. Наконец, естественно желанием всех пользовавшихся новым инструментом было то, чтобы инструмент сохранял на длительный срок настройку его струн, качество звука, легкость и подвижность игрового механизма. Самое замечательное в фортепиано - это способность резонировать и динамический диапазон. Деревянный корпус и стальная рама (изобретенная позднее, в XIX веке, рама у фортепиано Кристофори была деревянной) позволяют инструменту достигать почти колокольного звучания на форте. Другое отличие фортепиано от его предшественников - это способность звучать не только тихо и громко, но и делать крещендо и диминуэндо, менять динамику внезапно или постепенно.

Рояль (фр. *royal* - королевский) — музыкальный инструмент, разновидность фортепиано, в котором струны, дека и механическая часть расположены горизонтально, в результате чего рояль имеет крыловидную форму и более громоздок, чем пианино, где механика расположена вертикально. Однако рояль звучит лучше и громче, чем пианино. Рояль состоит из корпуса (ящика), в котором над резонансной декой натянуты металлические



Рояль – что значит королевский

струны, звучащие при ударе молоточками, приводимыми в движение клавишами. Посредством трех педальей можно усиливать (правая) или ослаблять (левая) звук (следует заметить, что левая педаль используется не столько для ослабления, сколько для изменения окраски звука во время игры, создавая тем самым дополнительные нюансы). А средняя дает красочности шедевр.

По разнообразию и красоте звука и способности передачи тончайших намерений и индивидуальности исполнителя — рояль один из наиболее совершенных музыкальных инструментов.

Вопросы для самоконтроля по теме «История возникновения и художественно-исполнительские возможности инструментов»

1. Какой инструмент можно считать первым клавишеструнником ?
2. Каким звучанием обладал клавикорд?
3. Чем клавикорд отличался от других инструментов
4. Каких размеров были клавикорды?
5. Какое основное отличие клавесина от клавикорда?
6. Какой материал использовался клавесинными мастерами?
7. Особое внимание мастеров привлекли какие птицы?
8. Для изготовления язычка клавесинные мастера использовали другие материалы?
9. В каком веке появился рояль?
10. Какая способность появилась у рояля?

11. В чем отличие фортепиано от его предшественник?

3. . Формирование начальных навыков игры на инструменте

3.1 Посадка за инструментом, постановка исполнительского аппарата. Знакомство с клавиатурой

Посадка за инструментом предполагает непринужденность, отсутствие напряженности спины, но в то же время и организованность, подтянутость корпуса; удобное ощущение плечевых суставов, шеи, непржатые к телу локти; опору ног.



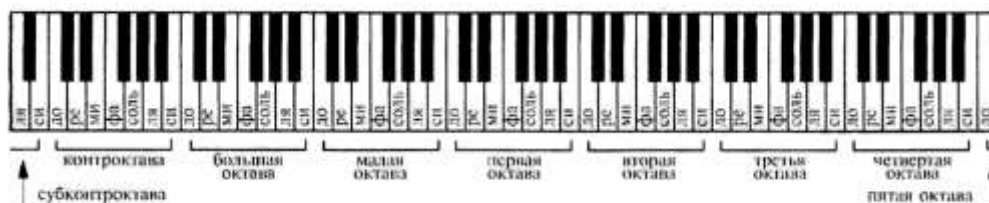
Необходимое положение свода кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов запястья, немного ниже расположенным кистевым суставом. Следует при этом и пятого пальцев.



Оно будет наиболее благоприятным, если положить закругленный второй, третий и четвертый пальцы на три черные клавиши, а первый и пятый на соседние.

Фортепианная клавиатура состоит из 85—88 белых и черных клавиш, которые служат для извлечения различных по высоте звуков. Фортепианная клавиатура состоит из клавиш белых и черных. Если, нажимая подряд клавиши, двигаться слева направо, то звуки, извлекаемые при этом, будут повышаться (справа налево — понижаться). Клавиши на фортепиано сгруппированы в одинаковые отрезки — по семь белых и по пять черных клавиш (всего двенадцать).

Расстояние между двумя ближайшими одноименными клавишами называется **октавой**. Первым звуком октавы принято считать звук *до*. Весь звукоряд фортепиано делится на 7—7¼ октав. Каждая октава имеет свое название (субконтроктава, контроктава, большая, малая, первая, вторая, третья, четвертая).



Белые клавиши соответствуют основным названиям звуков: *до*, *ре*, *ми*, *фа*, *соль*, *ля*, *си*. Каждая восьмая белая клавиша повторяет звучание первой, но на другой высоте, и имеет одинаковое с ней название.

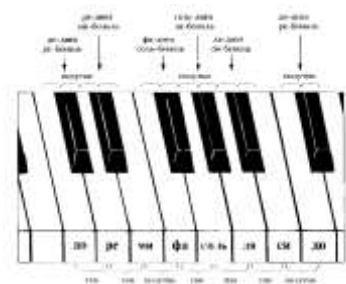
Черные клавиши соответствуют полутоновым изменениям основных звуков и имеют производные названия.

Черная клавиша, расположенная полутоном выше белой, имеет то же название, но с добавлением слова «диез». Черная клавиша, расположенная полутоном ниже белой, имеет то же название, но с добавлением слова «бемоль».

Каждая черная клавиша может иметь два названия, например, *до-диез* и *ре-бемоль*, хотя звучать будет один и тот же звук. Такое явление называется **энгармонизмом**.

Наименьшее расстояние по высоте между звуками — **полутон**, что соответствует расстоянию между звуками двух соседних клавиш. Два соседних полутона образуют **тон**. Между любыми соседними клавишами одна и та же разница в высоте звука, поэтому повышение звука на фортепиано происходит равномерно.

3.2 Особенности звукоизвлечения



Для точного выражения музыкальной мысли существуют различные приемы звукоизвлечения. Одним из наиболее распространенных способов является **легато** - плавный переход от одного звука к другому, звуки как бы "связываются". При таком способе исполнения палец не снимается с клавиши до тех пор, пока другой палец не нажмет следующую клавишу. В нотах легато обозначается дугообразной линией, называемой лигой.

При упражнениях в legato надо следить за положением руки (свободное состояние рвки, слегка закругленной в локте) и пальцев (слегка закругленных и расположенных близко к черным клавишам). Важную роль при этом играет положение корпуса играющего.

Отрывистое исполнение называется **стаккато**. При таком способе исполнения пальцы должны коротко и четко ударять по клавишам, как бы отскакивая от них. В нотах стаккато отмечается точками над нотами или под ними.

Когда нет обозначений легато и стаккато, следует играть **нон легато**. В этом случае клавиши нажимаются и освобождаются таким образом, чтобы не было ни плавного, ни отрывистого звучания.

Портаменто - способ певучего исполнения мелодии. Звуки извлекаются подобно нон легато - более связно, подчеркивая каждую ноту.

Выразительные возможности пианистической артикуляции не ограничиваются только legato, nonlegato, portato, staccato. Имеются всевозможные промежуточные формы туше – tenuto, mezzostaccato и др. Одни и те же артикуляционные обозначения могут в различных случаях по-разному исполняться. К примеру, staccato может быть длинным или коротким, острым или мягким, более легким и, наоборот, более тяжелым, nonlegato может быть выделенным, подчеркнутым или легковесным, мягким. В каждом случае требуется соответствующий прием игры.

Динамика - важный элемент выразительности. Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад. В результате правильно выстроенного динамического плана форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции.

В овладении **педальной нюансировкой** необходимо научиться самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация, суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Для овладения навыком верной посадки за инструментом, навыком исполнения нон легато и легато, навыком исполнения попевок и небольших пьес необходимо:

1. Изучи понятия исполнительского туше – legato, нон легато, стаккато, акценты, портаменто.

Изучи знаки динамической выразительности – forte, piano, mf, mp, ff, pp, crescendo, diminuendo.

2. Делай гимнастику и первые упражнения для посадки и постановки рук, например, «Маятник», «Поцелуй с карандашиком», «Парашют», «Краб» и др. (Сб. А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой»).

3. Играй каждой рукой отдельно 3 пальцем, затем вторым пальцем, затем 4 пальцем упражнения №1 – 15 из сборника А.Николаева «Фортепианная игра».

4. Играй каждой рукой по очереди квинты, взятые 1 и 5 пальцем одновременно. Исполнять каждой рукой по очереди упражнения 15 – 25 (А.Николаев «Фортепианная игра»), 1-17 (Е.Гнесина «Фортепианная азбука»).

Практические упражнения к изученной теме «Устройство фортепианной клавиатуры»:

Упражнения №1

1.Найдите на клавиатуре звуки *до, ре, ми, фа, соль, ля, си* и хорошо запомните расположение клавиш.

2.Нажмите на клавиатуре клавиши в следующем порядке: *соль, до, ля, ми, си, фа, ре*.

Упражнения №2

1.Найдите и нажмите клавишу «до» в разных местах клавиатуры.

2.От любой клавиши «до» нажмите подряд вверх и вниз семь белых клавиш, называя их.

3.Нажмите любую белую клавишу в разных местах клавиатуры, называя ее.

Упражнения №3

1.Найдите на клавиатуре следующие звуки: *до-диез, фа-диез, ля-бемоль, ми-бемоль, соль-диез, редиез, ля-диез, ре-бемоль, соль-бемоль, си-бемоль*.

2.Назовите каждую из перечисленных выше черных клавиш другим ее именем.

Упражнения №4

1.Нажмите подряд пять черных клавиш вверх от *до-диеза*, называя их как *диезы*.

2.Нажмите подряд пять черных клавиш вниз от *си-бемоля*, называя их как *бемоли*.

3.Назовите каждую черную клавишу по-разному.

4.Играйте тон и полутон от любой клавиши.

Упражнения №5

1.Нажмите все белые, а затем черные клавиши, входящие в первую октаву, называя их.

2.Нажмите все клавиши «до», указывая октаву.

3.Нажмите любую клавишу, назовите ее, укажите октаву, в которой она находится.

Упражнения №5

1.Найдите на клавиатуре следующие октавы: первую, четвертую, большую, третью, субконтроктаву, малую, вторую, контроктаву.

2.Найдите на клавиатуре следующие звуки в различных октавах:

соль — в первой, большой, четвертой; *ми-бемоль* — в малой, третьей, контроктаве; *фа-диез* — в третьей, первой, контроктаве; *ля* — в первой, малой, контроктаве; *си-бемоль* — в контроктаве, малой, третьей; *фа* — во второй, малой, четвертой; *до-диез* — в большой, первой, третьей; *ми* — в третьей, малой, контроктаве; *си* — в первой, большой, субконтроктаве; *ля-бемоль* — в большой, второй, малой; *ре* — в первой, четвертой, контроктаве.

4.Чтение нот с листа

Чтение с листа - это исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, задуманной композитором без предварительного фрагментального проигрывания. Исполнение должно быть непрерывным с осмысленной фразировкой и с выполнением всех авторских указаний.

Правила чтения нот с листа

Обрати внимание на основные моменты:

- Ключевые знаки.
- Размер.
- С какой ноты начинается. Какая нота самая низкая, какая самая высокая.
- Какие длительности встречаются.
- Мелодия идет плавно, по гамме или скачками.

- Вначале без инструмента – назови ноты в правой, потом в левой руке.
- Простучи ритм со счетом вслух.
- Спой ноты, одновременно дирижируя.
- Сыграй ноты, желательнее в ритме.
- При чтении с листа темп должен быть спокойным и удобным.

Особое внимание следует уделять выработке навыков аккомпанемента с листа, которые приобретаются в результате систематической тренировки.

На первом этапе обучения следует выбирать произведения с более простым фортепианным аккомпанементом, небольшие по объему, написанные в медленном темпе, с небольшим количеством знаков альтерации, единым типом фортепианной фактуры, ясным и устойчивым ритмом.

Стремление сыграть сочинение без остановок, в темпе, по возможности приближающимся к нужному, часто становится причиной того, что исполняющим допускаются неточности в нотном тексте: убираются второстепенные голоса, пропускаются менее значительные ноты в аккордах. Поэтому фактура произведения озвучивается не полностью, некоторые трудные в техническом отношении места остаются пропущенными или неточно сыгранными. При чтении с листа музыкального сочинения очень важны навыки упрощения композиторского текста и отбор самого главного. Поэтому фактурные облегчения необходимы в практике аккомпаниаторства и в практике используются разнообразные упрощения нотного текста:

- преобразование или опускание подголосков и украшений;
- облегчение или перемещение аккордов;
- преобразование разложенных гармонических фигураций в основные гармонические функции;
- преобразование ритмически усложненных последовательностей на элементарную пульсацию.

Нельзя забывать, что любое облегчение допустимо лишь при условии сохранения идейно-образного смысла и содержания произведения, ритмической структуры вокальной партии, гармонической основы произведения.

Систематические тренировки чтения с листа помогают будущему учителю музыки в школе пополнять свой репертуар новыми сочинениями, расширять музыкальный кругозор. Для этой работы следует отводить специальное время не только на каждом уроке аккомпанемента, но самостоятельно и систематически.

Одно из главных условий, обеспечивающих правильное протекание процесса чтения музыки с листа, заключено в мысленном (нередко говорят — зрительном) опережении читающим того, что непосредственно играет нм в данный момент. Имеется в виду явление, метко охарактеризованное М. Н. Бариновой, как «разведка глазами». В общих чертах схема процесса здесь такова: читающий окидывает взглядом некий отрезок музыкального текста («смотрит вперед»); видя ноты, он одновременно трансформирует их с помощью внутреннего слуха в адекватную звуковую картину;

затем, пользуясь более или менее отрегулированной у каждого музыканта-профессионала системой слухо-клавиатурных связей, воплощает элементы этой картины в цепи соответствующих движений. Проще говоря, берет те или иные клавиши инструмента. Именно так и расшифровывается известная формула: «вижу — слышу — играю». Примечательно при этом следующее: чем квалифицированнее и опытнее читающий с листа, чем более развит его внутренний слух, тем дальше он «засматривает» вперед при игре, тем объемнее мысленно воспринимаемые им «дозы» нотного текста, тем яснее и конкретнее, наконец, его внутреннеслуховые представления звуковысотных, ритмических и тембровых компонентов музыкальной речи. «У лип с высокоразвитым внутренним слухом,— пишет Б. М. Теплов в книге

«Психология музыкальных способностей», — имеет место... непосредственное «слышание глазами», превращение зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое восприятие. Сам нотный текст начинает переживаться слуховым образом. Иначе говоря, внутренний слух образованного музыканта характеризуется не просто яркостью музыкальных слуховых представлений, но своеобразным «сплавом» этих представлений со зрительными образами нотного текста. И когда такой «сплав» образовался, человек приобретает способность «слышать» читаемые глазами ноты...»

Чтение с листа дает иной раз примеры необыкновенной зрительно-слуховой «дальновидности». Современники Ф. Листа свидетельствовали, что великий пианист, исполняя незнакомые произведения, пробежал глазами нотный текст на восемь (!) тактов вперед. Нечто подобное имело место у С. В. Рахманинова, Ф. М. Блюменфельда, А. Б. Гольденвейзера. Иное можно видеть при неумелых действиях плохо читающих музыкантов. Дистанция между видимым в нотах и играемым на инструменте сокращается у них едва ли не до нуля. Хуже всего, что при этом, как правило, выпадает среднее и принципиально важное звено ранее упоминавшейся трехчленной формулы «вижу — слышу — играю». Другими словами, зрительное восприятие нотного текста вызывает у таких музыкантов не более чем элементарный двигательный импульс, стимулирует чисто механическое «взятие» соответствующей клавиши инструмента. Отсутствие при чтении музыкального произведения постоянной и достаточно глубокой «разведки» глазами и внутренним слухом (как минимум, на один-два такта вперед) ведет к тому, что игра становится формальной, аэмоциональной, превращается в удручающе монотонное «переступанье» с одних клавиш на другие.

Второе существенное положение теории и практики чтения музыки с листа выражается в требовании неотрывности взгляда играющего от нотного текста. Только при этом условии может быть обеспечено плавное, непрерывное, логичное развертывание звукового «действия». Неотрывность от текста взгляда читающего музыку тесно связана с умением играть не глядя на руки.

или, как говорят, «вслепую» — умением, исключительно важным при чтении с листа. Неспособность музыканта на ощупь ориентироваться в клавиатурной «топографии» фортепиано ведет к тому, что, отыскивая пальцами требуемые комбинации и сочетания звуков, он встает перед необходимостью чуть ли не ежесекундно обращать свой взгляд на руки и на клавиши. Отрываясь глазами от нотных строчек, читающий, естественно, легко теряет тот фрагмент текста, который исполняется им в данный момент; теряет, частично или полностью, зрительно-слуховой контроль над музыкальным материалом. Отсюда — задержки, запинки, разного рода игровой «брак». Любые метания глаз при чтении с листа нежелательны, и чем их меньше, тем лучше. Иное дело, что не каждый учащийся-музыкант настолько искусен в пианистической практике, чтобы непрерывно пользоваться только лишь «слепым» методом игры, тем более имея дело со сложными по фактуре произведениями. Опыт показывает, что такого рода учащихся следует во всяком случае отучать от непрерывных кивков головой (сверху вниз и обратно).

Наконец, третье условие, способствующее улучшению процесса прочитывания музыки, может быть сформулировано следующим образом: ориентироваться при игре по графическим абрисам нотной записи, по контурным очертаниям нотных структур. Схватывая с единого взгляда общую конфигурацию мелодических рисунков, направленность их движения в звуковом пространстве, узнавая в тексте различные аккордовые стереотипы (трезвучия, доминантсептаккорды, их обращения и т.д.) по их характерному внешнему облику, квалифицированный «чтец» не испытывает необходимости в абсолютной расшифровке каждого звука на нотоносце. Так, уточнив нижний звук какой-либо

сложной аккордовой вертикали, он без особого труда разгадает остальные по относительному расстоянию между ними, или, другими словами, воспримет аккордовую вертикаль как единую и цельную «звуковую картину». В итоге будет получен реальный выигрыш в скорости и, главное, *качестве* прочитывании музыки, поскольку отпадает необходимость в трудоемкой и кропотливой процедуре «опознания» каждой отдельной ноты.

Заметим в этой связи, что практика работы в классе выявляет важную закономерность: если учащийся возьмет за правило фиксировать и отмечать для себя в новом нотном материале уже известные ему из прошлого опыта типовые формулы фортепианной фактуры, как-то: гаммы, арпеджио разных видов, тремоло, альбертиевы басы и т.д., это значительно упростит его задачу. Умение распознать в незнакомом знакомое, опереться при случае на стандартную инструментальную фигурацию ведет к тому, что разгружается внимание играющего (фактор первостепенной важности!); пианист в этом случае читает как бы «сквозь ноты», к тому же легко выходит из аппликатурных затруднений, используя в привычных фактурных ситуациях ранее освоенные, налаженные, прочно автоматизированные последования пальцев. Короче, «что касается читки с листа, ясно, что, приучив глаз и руку ко всевозможным комбинациям, воспроизводишь их с легкостью, не смущаясь ими...» (А. Буасье. «Уроки Листа*»).

Таковы некоторые основные положения, способные рационализировать чтение музыки с листа, заложить фундамент теории и практики этого процесса.

В заключение несколько дополнительных советов и рекомендации, выведенных из практики опытных мастеров чтения музыки, а также из специальных наблюдений.

1. Читая за фортепиано новое и достаточно сложное произведение, учащемуся нет необходимости с пунктуальной тщательностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста. Принцип, которого придерживаются в подобной ситуации квалифицированные музыканты, таков: минимум нот — максимум музыки. Текстуальным сокращениям и облегчениям подлежат в первую очередь фоновые гармонические звукообразования (фигурационные орнаменты, аккордовые комплексы и т.д.); напротив, мелодические рисунки, равно как и басы, требуют к себе особо бережного отношения.

2. Усилия играющего при чтении музыки должны быть направлены в первую очередь на опознание в нотном тексте и последующее воспроизведение более или менее законченных, структурно завершенных музыкальных мыслей. Так же как трудно было бы признать удовлетворительным произнесение литературного текста, при котором отдельные буквы не объединялись бы читающим в слова, а слова в предложения, точно так же не выдерживает критики и чтение музыки, если следующие друг за другом звуки не организованы согласно правилам музыкального «синтаксиса», не выступают в виде определенных смысловых единиц мотивов, фраз, предложений и т.д. Только игра «по фразам», свидетельствует художественная практика, способна сообщить процессу чтения осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску; напротив, характерное для малоопытных музыкантов и плохих «чтецов» педантичное, сугубо механическое «вышагивание» от ноты к ноте, от клавиши к клавише — свидетельство глубокого непонимания важнейших закономерностей прочитывания музыкального текста.

3. Прежде чем читать музыку непосредственно за инструментом, следует по возможности ознакомиться с ней посредством мысленного прочтения, проиграть ее *а уме*, — учит опыт, накопленный в соответствующей деятельности. Так, еще Р. Шуман советовал молодому музыканту: «Если тебе предлагают сыграть с листа незнакомое сочинение, то сначала пробеги его глазами». Образцы подобного рода методических наставлений нетрудно умножить. Рекомендую ученикам читать музыку глазами до игры, Л. Н. Оборин ссылаясь при этом на собственную практику: «...Если я

посмотрю текст, то после мне легче воспроизводить его на фортепиано, легче читать ноты, потому что я вижу фразировку, вижу соотношения голосов, знаки препинания. И когда садишься за фортепиано, уже легче работать...» Такова же и позиция Я. И. Зака. Берясь за новое для него произведение, он поначалу имел дело только с нотами, без рояля, т. е. не сразу начинал играть это произведение. И пояснял почему:

«Для музыканта слышать до конца, до предела звучание это главное. Если есть какие-нибудь темные места, я стараюсь услышать их возможно ярче*.

Мысленный просмотр и ознакомление с новым музыкальным материалом освобождая на время читающего от реальных игровых действий, дают ему возможность* целиком сконцентрироваться на содержании музыки, ее форме и строении, ее интонационных, гармонических и ритмических свойствах. Прочтывание нотного текста в уме (или, как говорят, «про себя») способствует выработке соответствующих внутренних музыкально-слуховых представлений, которые служат в дальнейшем надежной опорой при игре. Опытным путем подтверждено, что вслед за предварительным мысленным обзором произведения оно читается за инструментом значительно легче и точнее; заметно уменьшается число ошибок и игровых погрешностей, исполнение делается более свободным, уверенным, художественно убедительным.

5. Эскизное разучивание музыкального произведения

произведение до стадии художественной завершенности и публичного показа, — часть произведений, включаемых в план (ученика), сможет быть пройдена в эскизном порядке для ознакомления, что также приносит немалую пользу.

А. Ямпольский

Эскизное разучивание произведения — одна из специфических форм деятельности в арсенале музыканта (как учащегося, так и сложившегося мастера). Овладение материалом не доводится в этом случае до высоких ступеней завершенности, концертно-исполнительской законченности; работа приостанавливается несколько ранее. Последним, заключительным рубежом этой работы служит этап, на котором музыкант охватывает в общем и целом образно-поэтический замысел произведения, получает художественно-достоверное, неискаженное представление о нем и как исполнитель оказывается в состоянии убедительно (хотя, может быть, и не с полной технической отшлифованностью) Воплотить этот замысел на инструменте. «...После того как учащийся извлек нужные для него умения и знания (заранее «запланированные» педагогом)... разобрался в тексте, правильно и со смыслом играет нотный материал, работа над произведением прекращается», — писал Л. А. Баренбойм, определяя эскизное разучивание как *особую* форму учебной деятельности. Тем самым она может быть охарактеризована как *промежуточная* между чтением с листа и доскональным освоением произведения.

Приверженцами эскизного освоения учебного репертуара издавна выступали многие выдающиеся музыканты-исполнители и педагоги. А. Буасье, например, писала под впечатлением встреч с молодым Листом: «Он не одобряет мелочного доучивания пьес, считая, что достаточно уловить общий характер произведения...» Эскизную форму работы с учащимися широко использовал в дореволюционную пору профессор Московской консерватории П. А. Пабст. В своих воспоминаниях его ученица А. П. Островская говорит: «Пабст не любил долго задерживать ученика на одном произведении, он давал возможность проходить и знакомиться с большим количеством пьес, находя, что доделывать их учащийся сможет сам, когда это ему понадобится*. Приблизительно так же действовали, как известно, коллеги и младшие современники Пабста — К. А. Кипп¹ в Москве и Г. Н. Беклемишев (ученик В. И. Сафонова) в Киеве. Аналогичным свидетельством, но хронологически более приближенным к нашим дням, может послужить рассказ воспитанницы Г. Г. Нейгауза

Б. Кременштейн: «...После нескольких уроков Генрих Густавович давал молодому исполнителю свободу действий... до «самого последнего» этапа не доходил. Генрих Густавович сознательно не хотел доучивать пьесу вместе с учеником, «до блеска начищая» каждый выразительный штрих, каждый намеченный оттенок». Нетрудно заметить, что описанию в данном случае подлежит как раз то, что может быть названо, с большей или меньшей условностью, педагогическим «эскизом». По убеждению видного представителя ленинградской фортепианной школы П. А. Серебрякова. работа ученика над произведением никак не должна «приводить к уменьшению общего количества пройденных пьес». В отличие от Л. В. Николаева, считавшего, что «полезнее выучить один этюд так, чтобы он шел блестяще, чем десять выучить хорошо», Серебряков требовал «один этюд выучить блестяще, и десять — хорошо»* (Н. М. Растопчина).

Закономерны вопросы: чем же привлекала эскизная форма работы мастеров педагогики? В чем усматривались ее особые, специфические преимущества? Чем конкретно способен обогатить этот вид деятельности учебно-педагогический процесс, какие перспективы сулит он учащемуся-музыканту?

Сокращая сроки работы над произведением, эскизная форма занятий учащегося ведет к существенному увеличению количества прорабатываемого им музыкального материала, к заметному численному приросту того, что познается и осваивается им в ходе учебной деятельности. В игровую практику вовлекается значительно больший и разнообразный по составу учебно-педагогический репертуар, нежели это могло бы иметь место при «подтягивании» каждого музыкально-исполнительского «эскиза» до уровня скрупулезно «отработанной», законченной во всех деталях и частностях, до блеска отполированной звуковой картины. Тем самым эскизная форма работы над произведением, равно как и чтение с листа, полной мерой реализует один из центральных принципов развивающего обучения, тот, что требует использования значительного по объему музыкального материала в учебно-педагогической практике.

Заметим, что именно здесь, в возможности обращаться ко «многому» и «разному», причина внимания к эскизной форме занятий выдающихся мастеров музыкального преподавания, убежденных, что ученик должен стремиться по возможности расширить список освоенных произведений, должен узнать и исполнительски опробовать как можно больше произведений, поскольку его первоочередная задача обладать широким музыкальным кругозором.

Ограничение лимитов времени работы над произведением, имеющее место при эскизной форме занятий, означает по существу убыстрение темпов прохождения музыкального материала. Ускоряется само протекание учебно-педагогического процесса; учащийся встает перед необходимостью усвоения определенной информации в сжатые, уплотненные сроки. Последнее же, как справедливо отмечал Л. В. Занков, ведет к непрерывному обогащению учащихся все новыми и новыми знаниями, к отказу от топтания на месте, от однообразного повторения ранее пройденного. Тем самым эскизная форма занятий способствует воплощению в жизнь дидактического принципа развивающего обучения в музыке, утверждающего необходимость повышения темпов работы над учебным репертуаром, интенсивного и безостановочного продвижения учащегося вперед. Нетрудно обнаружить, что по ряду признаков эскизное разучивание, как форма внутриклассной учебной работы, заметно сближается с чтением музыки с листа. В рамках каждого из названных видов деятельности учащийся постигает значительное число различных музыкальных явлений, причем делает это быстро и оперативно. В обоих случаях музыкально-образовательный процесс пронизан одними и теми же принципами развивающего обучения. В то же время между эскизным освоением репертуара и чтением с листа существует и определенная разница. В отличие от однократного,

эпизодичного ознакомления с новой музыкой, чем является чтение, эскизное разучивание произведения открывает возможности для значительно более серьезной и основательной его проработки¹. Учащийся в этом случае не ограничивается единичным, по необходимости беглым ознакомлением с художественным обликом того или иного произведения; проигрывая это произведение многократно, в течение определенного периода времени, он значительно глубже постигает его интонационно-выразительную сущность, его конструктивно-композиционные особенности, в конечном счете его эмоционально-образное содержание. Даже не доведя свое исполнение до уровня окончательной технической завершенности — уровня «концертной готовности», он тем не менее полной мерой вбирает в себя основные творческие идеи автора, проникает в глубины его художественно-поэтического замысла. Тем самым музыкальное мышление учащегося, работающего в эскизной манере, вовлекается в весьма сложную по

структуре, широко разветвленную аналитико-синтетическую деятельность.

Сказанное позволяет заключить: занятия на инструменте, строящиеся по принципу создания исполнительских «эскизов», имеют все основания быть причисленными к наиболее результативным способам общемузыкального развития учащегося (и. что особо важно, развития музыкально-интеллектуального). Наряду с чтением с листа эти занятия способны приносить особенно весомые результаты в тех ситуациях, когда расширение художественного кругозора, пополнение музыкально-слухового опыта, формирование основ профессионального мышления у обучающихся музыке выдвигаются в качестве *первоочередных* педагогических задач. (Сказанное, естественно, ни в малейшей степени не умаляет значения эскизных форм музицирования, этого надежного средства обогащения общей профессиональной эрудиции, для всех занимающихся музыкой, как учеников, так и сложившихся специалистов.)

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

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

Недостаточная распространенность рассматриваемого способа обучения музыкальному исполнительству объясняется и тем, что отнюдь не все педагогические практики осведомлены о его специфических преимуществах, о тех благоприятных перспективах, которые он сулит формирующемуся интеллекту учащегося. Факт едва ли не парадоксальный: мало кто из преподающих музыку не слышит в принципе об исполнительских «эскизах» и их проверенной способности содействовать повышению профессиональной эрудиции, становлению художественного сознания обучающихся. Однако практика свидетельствует: мало кто действительно реально, полной мерой отдает себе отчет в целесообразности этой формы педагогической деятельности и, соответственно, использует ее в работе с учениками.

Возможно, положение было бы иным, если бы существовала удовлетворительно разработанная и известная широким кругам педагогов *методика* эскизной работы над музыкальным произведением. Но ее пока что нет. Специалистами уже обращалось внимание на то, что «важные обязанности педагога»,

касающиеся эскизного

ознакомлены с музыкой как части классной работы, мало освещены в методической литературе. «Педагоги часто задают вопросы: какого рода музыкальный материал лучше всего давать ученикам для ознакомления? До какого уровня доводить эту работу? Какова при этом роль педагога?»¹.

Поставленные вопросы действительно ждут ответа. Речь идет, по сути, об основах методики эскизного освоения музыкального материала. Поэтому очертим и конкретизируем эти основы.

6. Развитие исполнительской техники

6.1 Основные технические формулы (гаммы, арпеджио, аккорды).

Техника — это общее понятие, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, legato и различные виды staccato а также динамические оттенки.

Гаммы — поступенное восходящее или сходящее движение звуков лада. Звуки в гамме называются ступенями. В мажорной и минорной гамме семь ступеней. Гаммы придуманы для совершенства владения музыкальным произведением.

Арпеджио - звуки аккорда, взятые поочередно в разных последовательных комбинациях. Поэтому сначала следует разучить аккорды. Игра аккордов даст знание верной аппликатуры и поможет охватить позицию, по которым строятся арпеджио.

Аккорды - это соединение трех или более тонов, которые звучат одновременно; расстояния (или интервалы) между отдельными тонами аккорда подчинены определенной закономерности.

Трезвучие строится от нижней ноты, которая называется основным тоном, последовательным соединением двух терций. Интервал терция бывает большой и малой и составляет 1,5 и 2 тона. В зависимости от того, из каких терций состоит аккорд и



определяется его вид.

Мажорное трезвучие состоит из большой, потом малой терции (б3+м3), обозначается в буквенном написании большой латинской буквой (C, D, E, F и т.д.).



Минорное трезвучие — из малой, а потом большой терции (м3+б3), обозначается большой латинской буквой с маленькой буквой «m» (минор) (Cm, Dm, Em и т.д.)



В современной фортепианной педагогике различают следующие виды фактуры: Гаммообразные последовательные мелодические фигурации.

Арпеджио.

Октавы.

Аккорды.

Треми, тремоло.

Двойные ноты.

Скачки.

Мелизмы.

Подвижность, гибкость, ловкость пальцев и рук называется техникой игры на фортепиано. Для развития этих качеств существуют специальные упражнения. Каждое такое упражнение предназначено для овладения каким-нибудь конкретно техническим приемом, например, на развитие беглости пальцев в одной позиции или на двойные ноты.

Методические пояснения работы над основными техническими формулами (гаммами, аккордами и арпеджио).

Гаммы.

Наиболее универсальными упражнениями являются гаммы, аккорды и арпеджио.

Изучение гамм, аккордов и арпеджио ¹ имеет не только теоретический, но и практический интерес.

В различных видах гаммы, аккорды и арпеджио часто встречаются в фортепианных произведениях, начиная с самых простых пьес.

Работа над этим материалом очень полезна в смысле приобретения разнообразных пианистических навыков — хорошего легато, умения вести ровную мелодическую линию и так далее. При регулярных занятиях гаммами, аккордами и арпеджио пальцы, кисть и вся рука постепенно становятся подвижными и гибкими, кончики пальцев лучше начинают чувствовать клавиатуру; качество звучания улучшается, развивается пальцевая беглость.

Алгоритм работы над гаммами

1. Изучайте гаммы в соответствии с порядком практического их расположения в таблице

2. Выучите гамму отдельно каждой рукой в медленном темпе, следя за ровностью звучания.

3. Применяйте аппликатуру, указанную в таблице. Правильно выученная аппликатура является важнейшей предпосылкой для овладения техникой игры гамм. Аппликатура в таблице гамм арпеджио и аккордов проставлена сверху нот для правой руки и снизу нот для левой руки.

4. Играйте правой рукой гамму, как написано, левой играйте на октаву ниже.

5. Когда аппликатура освоена уверенно, переходите к усвоению гамм двумя руками.

6. Следующий этап – усвоение гамм на 3-4 октавы.

7. Играйте гаммы двумя руками параллельно и в расходящемся движении, постепенно наращивая темп.

8. В процессе работы над гаммами необходим слуховой контроль; следите, чтобы звук переходил в следующий, звук легато, чтобы гамма игралась ясным, певучим звуком. Для этого необходимо, чтобы рука двигалась плавно, без толчков; особенного внимания требует момент подкладывания первого пальца; повороты кисти при этом должны быть мягкими и гибкими.

8. *Хроматическая* гамма строится по полутонам. В нее входят все 12 звуков октавы. Играйте хроматическую гамму от любой ноты

9. Исполняйте хроматическую гамму следующей аппlikатурой: 3 п- на черные клавиши, 1-2п. – на белые.

Аккорды.

Аккорд - это созвучие, совместное звучание нескольких (не менее 3) звуков, разных по высоте, названию и извлекаемых, как правило, одновременно. Аккорды из трех звуков называются трезвучиями.

Изучение аккордов нужно начинать с трезвучий и их обращений, следуя указаниям касающихся гамм.

Алгоритм работы над аккордами

1. Изучайте аккорды в соответствии с порядком практического их расположения в таблице

2. Выучите аккорды отдельно каждой рукой в медленном темпе, следя за ровностью звучания.

3. Применяйте аппликатуру, указанную в таблице. Правильно выученная аппликатура является важнейшей предпосылкой для овладения техникой игры аккордов. Аппликатура в таблице гамм арпеджио и аккордов проставлена сверху нот для правой руки и снизу нот для левой руки.

4. Играйте правой рукой аккорды, как написано, левой играйте на октаву ниже.

5. Когда аппликатура освоена уверенно, переходите к усвоению аккордов двумя руками.

6. Следующий этап – усвоение аккордов на 3-4 октавы;

7. Играя аккорды, следите за плавным переносом руки;

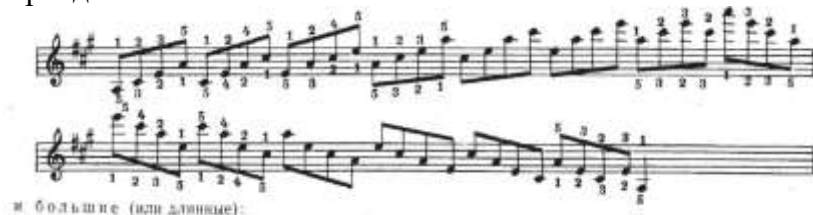
8. Берите аккорды глубоко, с хорошей опорой в кончиках пальцев. Все звуки аккорда должны звучать одновременно. Снимайте руку с клавиатуры спокойно.

9. После овладения первоначальными навыками исполнения можете переходить к разучиванию четырехзвучных аккордов, образующихся путем удвоения одного из звуков трезвучия.

Арпеджио.

Арпеджио – аккорды, звуки которых исполняются не одновременно, а поочередно, обычно от нижнего к верхнему.

Арпеджио бывают малые и большие:



Алгоритм работы над арпеджио

1. Изучайте арпеджио в соответствии с порядком практического их расположения в таблице

2. Выучите арпеджио отдельно каждой рукой в медленном темпе, следя за ровностью звучания.

3. Применяйте аппликатуру, указанную в таблице. Правильно выученная аппликатура является важнейшей предпосылкой для овладения техникой игры арпеджио. Аппликатура в таблице гамм арпеджио и аккордов проставлена сверху нот для правой руки и снизу нот для левой руки. Аппликатура четырехзвучных аккордов та же, что и малых арпеджио

4. Играйте правой рукой арпеджио, как написано, левой играйте на октаву ниже.

5. Когда аппликатура освоена уверенно, переходите к усвоению арпеджио двумя руками.

6. Следующий этап – усвоение арпеджио на 3-4 октавы;

7. Помогайте себе мягким поворотом руки, плавно переходя с пальца на палец по звукам арпеджио. Кисть сохраняет все время необходимую гибкость.

8. В *больших* арпеджио подкладывание первого пальца создает известное затруднение, так как первый палец должен взять легато отдаленную клавишу. При этом повороте избегайте резких движений локтя и кисти.

9. Большие арпеджио изучайте после малых.

10. Помните, что певучая манера игры является необходимым условием для

хорошего исполнения арпеджио.

6.2 Особенности работы над этюдами

Для развития нескольких приемов композиторы специально стали сочинять небольшие пьесы – этюды, основанные на каком-либо виде пианистической техники. Среди этюдов можно встретить непритязательные, чисто инструктивные пьесы (например, этюды К. Черни и М. Клементи.) к жанру этюда относятся и блестящие концертные сочинения, настоящие шедевры фортепианной музыки (например, этюда Ф. Листа, А. Скрябина, К. Дебюсси, С. Рахманинова, С. Прокофьева).

Многолетний опыт показал, что начиная с первых дней обучения игре на фортепиано необходимо уделять внимание систематической работе над этюдами. Она не может ограничиться только элементарными задачами выполнения нотного текста и технически чистой игрой в быстром темпе.

К качеству фразировки, нюансировки и звучания в этюдах предъявляются не меньшие требования, чем при работе над художественным произведением.

Если в техническом инструктивном этюде на первый план выступают задачи, связанные с овладением тем или иным пианистическим приёмом, то это не значит, что его можно рассматривать вне звукового образа и характера произведения. Образные представления помогают лучшему овладению техническим приемом. Тщательная работа над этюдами должна подготовить учащегося выполнению более сложных художественных задач. Необходимо определить характер этюда и добиться соответствующего исполнения. Только тщательная работа над этюдом приносит пользу, подготавливая учащегося к более сложным задачам исполнения художественных произведений.

Не менее важную роль играет выбор этюдов для каждого ученика. Учитывается постепенное и последовательное развитие и накопление у него разнообразных исполнительских навыков. Поэтому важно изучать этюды различного типа и характера на разные виды техники.

Невозможно включить в работу над этюдами примеры, представляющие все виды и варианты фактурных рисунков, полезных и доступных учащимся. В разделе этюдов чаще всего используются преимущественно образцы, рассчитанные на развитие пальцевой беглости, дающие навыки исполнения коротких, гаммообразных и ступенчатых пассажей, трелей, секвенционного движения однотипных групп шестнадцатых и других построений, встречающихся в пьесах, сонатинах и вариациях, аккомпанементах песен. По мере необходимости нужные этюды можно выбирать из разных сборников. Работая над этюдом, следует определить: цель данного задания, как построен этюд по форме и развитию материала, каков общий характер звуковых образов.

Надо определить ясный и четкий план работы над этюдом, указав, как и в какой последовательности необходимо разучивать отдельные трудные места и весь этюд в целом. После предварительного ознакомления с заданием можно приступить к разбору текста, проигрывая его в самом медленном темпе и соблюдая при этом максимальную точность в выполнении нотной записи. В процессе работы постепенно запоминается строение этюда, детали текста, аппликатуру, штрихи, динамические оттенки.

1. При знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора текста, произведи разбор технический – выясни характерные особенности его фактуры.

2. Выучи текст каждой рукой отдельно, затем соедини руки.

3. Над преодолением технических трудностей применяй всевозможные способы:

проигрывание в различных темпах, вычленение, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных его построений в другие тональности, специальные упражнения. Играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур.

4. Исполни партию другой руки, содержащей сопровождение. Левая рука выполняет роль дирижера.

Когда текст разобран и в основном усвоен, лучше всего этюд по небольшим отрывкам запоминать на память. Весьма полезно проигрывать текст отдельно каждой рукой, особое внимание, уделяя наиболее трудным местам. Крайне важно при этом добиваться нужного качества звучания, развивая умение, вслушиваться в отдельные голоса, составляющие музыкальную ткань произведения.

Первая стадия работы должна привести к уверенному исполнению этюда в медленном и затем в среднем темпе с соблюдением требуемой звучности и всех авторских указаний. Направляя внимание на звуковой результат своих действий важно постепенно приспосабливать свои движения к выполнению намеченной цели.

Выученный таким образом этюд следует в дальнейшем играть в более подвижном темпе, не допуская, чрезмерной быстроты, приводящей к неточному выполнению текста и скованности движений.

После того как этюд хорошо выучен, можно приступить к техническому совершенствованию его исполнения путём каких-либо дополнительных упражнений в различных вариантах.

1. Полезно, например, варьировать звуковые задания, проигрывая этюд *piano* или, наоборот, более ярким звуком (но без чрезмерного форсирования).

2. Дополнительным упражнением ко многим этюдам, построенным на однотипных фигурациях, может служить проигрывание таких пассажей в виде секвенций в разных тональностях.

Примечание: на данном этапе обучения не следует особенно увлекаться фактурными ритмическими вариантами текста, хотя в некоторых случаях это может принести и несомненную пользу.

7. Работа над музыкальными произведениями различных стилей и жанров

7.1 Особенности работы над произведением жанра полифонии

Музыкальное развитие студента, формирование его профессиональных компетенций предполагает воспитание способности слышать и воспринимать как отдельные элементы фортепианной ткани (горизонталь), так и единое целое (вертикаль). В этом смысле огромное значение придается полифонической музыке. С элементами контрастной, подголосочной и имитационной полифонии необходимо знакомиться уже с первого года обучения на инструменте. Эти виды изложения часто встречаются в репертуаре 2-3 года обучения не в самостоятельном виде, а в различных сочетаниях.

Особая роль принадлежит кантиленой полифонии. К ним относятся полифонические обработки для фортепиано народных песен, несложные кантиленные произведения Баха и отечественных композиторов. Эти полифонические пьесы способствуют вслушиванию в голосоведение, вызывают яркую эмоциональную реакцию на музыку, имеют неоценимое значение в музыкальном и пианистическом воспитании.

Полифонические обработки отечественного музыкального фольклора (*подголосочная полифония*) написаны в большинстве в куплетно- вариационной форме. Певучая мелодия при повторении обрастает подголосками, «хоровым» аккордовым сопровождением, красочными перебросками в разные регистры. В работе над этими произведениями приобретаются навыки кантиленной полифонической игры, владения эпизодическим двухголосием в партии отдельных рук, контрастными артикуляционными штрихами, слышанием и целостным ощущением всей формы. Подголосочная ткань в таких произведениях часто соединяется с имитациями, обогащается более плотной аккордово-хоровой фактурой.

С *контрастным* голосоведением соприкасаются главным образом при изучении полифонических произведений И.-С. Баха. Прежде всего это пьесы из «Нотной тетради А.-М. Бах». В двухголосном изложении легко прослушивается голосоведение

благодаря тому, что верхний голос интонационно выразительный, пластичный и певучий, нижний отдален от него в регистровом отношении и более самостоятелен по ритмическому рисунку. Ясность членения коротких фраз помогает чувствовать мелодическое дыхание в каждом из голосов.

Следующий этап- изучение **имитационной полифонии** (инвенции, фугетты, маленькие фуги). В отличие от контрастного двухголосия здесь каждый голос обладает интонационно- выразительной образностью. Уже при работе над легчайшими образцами такой музыки слуховой анализ направлен на раскрытие структурной и выразительной стороны тематического материала. Разделив пьесу на большие отрезки (чаще всего 3-х частной структуры), следует приступить к разъяснению музыкального смысла и синтаксиса темы и противосложения в каждом разделе, а также интермедий. Сначала нужно определить месторасположение темы и ее характер, затем выразительно проинтонировать ее с помощью артикуляции и динамики в основном темпе. То же самое относится и к противосложению.

Известно, что уже в маленьких фугеттах тема сначала появляется в одноголосном изложении. Важно выработать у себя внутреннюю настройку на основной темп в исполнении темы, при этом исходя из ощущения характера, жанра. В раскрытии интонационной образности темы главная роль принадлежит артикуляции. Тонко найденные артикуляционные штрихи помогают раскрыть выразительное богатство голосоведения в произведениях Баха, особенно в редакциях Бузони, Ландсгофа.

Выразительные особенности штрихов следует рассматривать по горизонтали и по вертикали. В интонировании *горизонтالي* следует придерживаться известных правил: «восьмушки» (мелкие длительности тяготеют к слиянию, крупные - к разъединению) и «фанфары» (меньшие интервалы тяготеют к слиянию, большие - к расчленению). В артикуляции *вертикали* двухголосной ткани обычно каждый голос оттеняется разными штрихами, например, восьмые в одном голосе - раздельно, шестнадцатые в другом голосе - слитно.

Одним из характерных свойств баховских тем является ямбическая структура (проведение темы начинается со слабой доли). Паузу перед началом темы в этом случае следует ощущать как вдох. Пианистический прием при исполнении - небольшой подъем руки с последующим ее погружением в клавиатуру. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении кантиленных прелюдий.

В «Маленьких прелюдиях» тема не всегда выражена четким мелодическим построением, часто она состоит из нескольких звеньев. Важно услышать мягкие окончания этих звеньев. Если тема основана на аккордовых звуках, полезно сыграть ее аккордами, обратив внимание на смену гармонии, тяготение неустойчивых гармоний в устойчивые. В двухголосной ткани нужно обратить внимание на прием противоположного движения голосов (если есть).

В исполнении произведений Баха большая роль отводится динамике. Построения плотной фактуры с большой динамикой оттеняются прозрачными интермедиями. Двухголосие в одной руке также нужно исполнить на разном динамическом уровне. В целом в полифонических произведениях Баха следует избегать «волнообразной» динамики.

Таким образом, изучение полифонических произведений является непревзойденной школой слуховой подготовки к работе над фортепианными произведениями самых разных жанров.

Вопросы для самоконтроля

1. С какой целью полифонические произведения включены в программу предмета «Музыкальный инструмент фортепиано» в ФГОС нового поколения?
2. Назвать существующие типы полифонического изложения.
3. Привести примеры подголосочной полифонии.
4. Привести примеры контрастной полифонии.

5. Привести примеры имитационной полифонии.
6. Какими выразительными средствами передается характер темы в произведениях полифонического склада?
7. Разъяснить суть «правила восьмушки» и «правила фанфары» (артикуляция горизонтали).
8. Что такое «ямбическая структура» в строении тем полифонических произведений Баха?
9. Основные принципы использования динамики в полифоническом жанре.
10. Каким образом достигается ощущение объемности в фактуре 2-х и 3-х-голосной полифонии?
11. Употребление педали в полифонических произведениях (1-4 год обучения)

7.2 Особенности работы над произведением жанра крупной формы

Работа над произведениями крупной формы имеет особое значение. Уже в третьем классе музыкальной школы учащиеся на материале сонатин подготавливаются к изучению сонат венских классиков. Сонатные аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена служат основой для формирования масштабного мышления.

Задачи, стоящие при разучивании сонатного аллегро – познание структурной и процессуально – динамической сторон музыкальной формы, моментов соподчиненности формообразующих средств с целостным развитием музыкальной мысли. Возникающие при этом основные недостатки:

- потеря ощущения сквозного развития по горизонтали;
- темпоритмическая неустойчивость;
- технические погрешности;
- неоправданная динамическая и агогическая нюансировка.

В начале работы осмысливается трехчастная структура сонатного аллегро (экспозиция, разработка, реприза), затем постепенно вырисовываются образные характеристики основных партий (главная, связующая, побочная, заключительная), а также сложные связи, проходящие в их тематическом материале. Этим обуславливается контрастность и единство образного строя произведений, их развитие.

Контрастность может быть жанровой, интонационной, ритмической, ладотональной, фактурной. Контрастность как основную движущую силу развития сонатной формы необходимо выявить уже на первых стадиях работы над произведением. Сначала определяется контрастность между большими частями формы, затем – контрастность на близких отрезках произведения. Здесь необходима быстрая слуховая реакция на смену образных состояний, перестройка на новые приемы звукоизвлечения. Но в целом должна сохраняться линия сквозного развития музыкального материала.

Явления образной контрастности обязательно проявляются при сопоставлении главной и побочной партий. Однако в них выступают и черты единства, особенно интонационного. Развитые побочные партии иногда являются моментом наивысшего эмоционального напряжения.

В разработках материал экспозиций обновляется, происходят ладотональные и фактурные преобразования основных партий. Нужно выяснить, **что** и **как** преобразуется здесь, что нового появилось в музыке.

Реприза в основном воспроизводит материал экспозиции, главная и побочная партии в ней тонально изменены. Единая тональность всех партий здесь закрепляет слуховое ощущение единства формы. Часто динамизация репризы достигается за счет измененной динамики в основных темах.

Решающее значение для передачи единства сонатной формы в исполнении имеет ощущение ритмической пульсации, определение его единицы. Часто единица

ритмической пульсации определяется уже в начале произведения. Передача пульсации дополняется «слышанием» протяженных, более крупных построений, представляя собой как бы «дирижерское» управление ритмом. Это является фундаментом темповой устойчивости произведения. Иногда ученик неточно слышит основной темп в медленных, кантленных эпизодах. Здесь надо определить темп по фрагменту с ясно пульсирующей ритмической единицей. Шаткость темпа также наблюдается в эпизодах смены фактуры, ритмического рисунка или резкого сопоставления. Самостоятельная работа студентов над произведениями крупной формы сложна, но ее необходимо проделывать систематически, так как этот вид деятельности положительно сказывается на музыкально- исполнительском развитии. Особенно полезно проводить такую работу со следующим репертуаром: сонатины Клементи, Кулау. Дюссекса, Диабелли, Мелартина, а также отечественных композиторов.

Опыт концертного исполнения произведений крупной формы особенно ценен для развития музыкального мышления, поскольку он имеет практический характер. Игровая практика дает как бы ощущение знания материала «изнутри». Структура музыкальной речи (мелодика, гармония, метроритм, фактура и т.д.) при этом наполняется реальным смыслом, что создает оптимальные условия для протекания музыкально - интеллектуальной деятельности ученика. Музыкальный интеллект получает возможность всестороннего, гармонического развития, а это является одной из ведущих педагогических задач в деятельности преподавателя фортепиано при реализации задач, поставленных ФГОС 3.

Вопросы для самоконтроля

1. Что такое «крупная форма»?
2. Каких композиторов можно отнести к венским классикам?
3. Какой частью циклической крупной формы является сонатное аллегро?
4. Назвать части, составляющие разделы сонатного аллегро.
5. Какая разновидность сонатно- симфонического цикла является самой распространенной в фортепианной литературе?
6. Чем отличается соната от сонатины?
7. В каких тональных соотношениях состоят главная, связующая, побочная и заключительная партии в экспозиции сонатного аллегро?
8. В каких тональных соотношениях состоят главная, связующая, побочная и заключительная партии в репризе сонатного аллегро?
9. В чем заключается образно- смысловое значение разработки в сонатном аллегро?

8. Аккомпанемент в профессиональной деятельности педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности

8.1 Виды музыкальных фактур в аккомпанементе

Аккомпанемент, как и любой другой вид творческой деятельности, осуществляется в том случае, если он подкреплён целым комплексом специальных знаний и умений. Так, для работы будущему учителю музыки в школе необходимо владение основами теории и практики аккомпанемента, достаточное развитие музыкальных способностей, сформированность навыков и умений аккомпанирования, эмоциональность и волевые качества.

Творческая деятельность по дисциплине «аккомпанемент» включает рабочий процесс и выступление на сцене (экзамен, внеурочное мероприятие) и перед публикой (в школе на практике).

Рабочий процесс делится на этапы. Первый этап – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа. Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Второй этап – индивидуальная работа над партией аккомпанемента,

включающая: разучивание фортепианной партии, отработку технических трудностей, применение различных пианистических приемов, правильное исполнение мелизмов, соблюдение «люфтов», подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, «держание» темпа (не исключая агогики), точную фразировку, выразительность динамики, профессиональное туше. Третий этап – работа над партией вокала – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, наличие интуиции, знание вокальной партии и умение координировать пение под собственный аккомпанемент. Четвертый этап – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком, создание музыкального исполнительского образа.

Концертное исполнение, исполнение на практике или на экзамене – итог и кульминационный момент всей проделанной работы над музыкальным произведением. Его главная цель – раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при качественной культуре исполнения сочинения.

Виды фактуры аккомпанемента

Фактура – это одна из сторон музыкальной формы, а точнее – конкретное оформление музыкальной ткани, музыкальное изложение. Характер фактуры сопровождения связан с историческими особенностями ее становления. Каждому времени присущи свои каноны.

Монодическая фактура предполагает только горизонтальное измерение. Примерами могут служить григорианское пение и знаменный распев, где одnogолосная ткань и фактура тождественны. Монодический склад и фактура легко принимают форму, промежуточную между монодией и полифонией, – гетерофонное изложение, где унисонное пение в процессе исполнения усложняется мелодико – фактурными вариантами.

Сущность полифонической фактуры заключается в соотнесенности одновременно звучащих мелодических линий, самостоятельное развитие которых составляет логику музыкальной формы. Для нее типичны единство рисунка, отсутствие резких контрастов звучности, постоянное число голосов. Одним из свойств является текучесть, которая достигается стиранием цезур, разделяющих построения, незаметность переходов от одного голоса к другому.

Гармоническая фактура предполагает необычайное многообразие типов рассматриваемого вида. Например, аккордовая фактура много ритмична: в ней все голоса изложены звуками одинаковой длительности. А гомофонно – гармоническую фактуру отличает четкое разделение рисунков мелодии, баса и дополняющих голосов.

Существенна формообразующая роль фактуры. Это выражается в том, что сохранение данного рисунка фактуры способствует слитности построения, а его смена – расчлененности. Фактура является важнейшим и преобразующим средством, она способна решительно изменять облик и суть музыкального образа.

Типы аккомпанементов

Сегодня выделяют девять общих видов аккомпанементов:

- 10) «гармоническая поддержка»;
- 11) «чередование баса и аккорда»;
- 12) «аккордовая пульсация»;
- 13) «гармонические фигурации»;
- 14) аккомпанемент смешанного типа;
- 15) аккомпанемент дублирует вокальную партию;
- 16) аккомпанемент содержит небольшие отклонения от вокальной партии;
- 17) аккомпанемент включает отдельные звуки вокальной партии;
- 18) мелодия вокальной партии не входит в аккомпанемент.

Для создания выразительного образного строя исполняющему необходимо иметь представление о творческом пути композитора, его эстетических взглядах. Очень важно знать стили и жанры, в которых работал автор, черты его письма, ясно представлять суть рассматриваемого и характер фактуры.

8.2 Особенности работы над партией фортепиано в аккомпанементе

Работе над фортепианной партией аккомпанемента основывается на всестороннем анализе музыкального произведения. Анализ необходим для выявления стилистических особенностей и технических трудностей сочинения. Он способствует усвоению нотного и литературного текста, помогает исполняющему составить исполнительский план произведения и найти необходимые выразительные средства.

Начальный этап работы – это прочтение нотного текста с помощью внутреннего слуха, т.е. зрительный обзор, помогающий установить тональный план, фактуру изложения аккомпанемента, темп, музыкальную форму, диапазон вокальной партии. Такой анализ помогает осознать идейный смысл произведения и отметить особенности его литературного текста.

Существенной частью работы является воспроизведение нотного текста на фортепиано. На этом этапе намечаются элементы фразировки и кульминации сочинения, создаются представления о темпе и динамике. Сначала необходимо проиграть произведение целиком, а потом уже учить его по частям. Часто особую трудность представляют технические места и мелизмы, поэтому правильный выбор аппликатуры позволит исполнить партию аккомпанемента ровно и связно. Большое значение имеет педализация, за которой постоянно нужно следить.

В период разучивания фортепианной партии следует выявить эпизоды, требующие дополнительной работы. Во-первых, это касается различных пассажей с мелкой техникой и видов арпеджио. Во-вторых, следует быть внимательным при исполнении украшений, обращая внимание на авторские указания. В-третьих, исполняющему нужно отметить для себя наиболее трудные моменты с аккордовой техникой. Целесообразно поиграть отдельно по два – три аккорда, соединяя их один за другим. Именно в этом случае уделяется внимание умелому использованию исполняющим педали, во избежание либо «грязи», либо «грохота». В-четвертых, значительную трудность представляет игра разнообразными интервалами, от секунды и далее, в зависимости от размера рук. Иногда необходимо поработать над «освобождением» рук, цепкостью и упругостью кончиков пальцев. В других случаях исполняющему разумно поработать отдельно с каждым голосом, проигрывая сначала мелодию верхнего голоса, а потом нижнего. В-пятых, существенным моментом являются скачки на большие расстояния и редко встречающиеся в аккомпанементе перекрещивания рук.

Процесс работы над партией аккомпанемента можно условно разделить на несколько этапов.

15. Предварительное зрительное прочтение нотного текста.
16. Музыкально-слуховое представление.
17. Первоначальный разбор произведения, проигрывание целиком.
18. Выявление стилистических особенностей сочинения.
19. Отработка эпизодов с различными элементами трудностей.
20. Выучивание своей партии и знание партии солиста.
21. Составление исполнительского плана.
22. Создание художественного образа музыкального произведения.
23. Постигание идейно-образного содержания сочинения.
24. Правильное определение темпа.
25. Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.
26. Проработка и отшлифовка деталей.
27. Репетиционное исполнение произведения.
28. Воплощение музыкально-исполнительского замысла.

2.5. Подбор мелодии по слуху и транспонирование мелодии и аккомпанемента.

Навыки подбора по слуху имеют большое значение для работы будущего учителя музыки в школе. На первых порах обучения рекомендуется подбирать самые элементарные и легкие мелодии. Студент должен стараться подбирать мелодии популярных и знакомых песен по возможности с самым простым аккомпанементом. Здесь полезно применить различные упражнения, помогающие развитию навыков подбора по слуху, свободы игры, внутреннего слуха:

- умение продолжить начатую мелодическую линию;
- пропевание с последующей игрой на фортепиано ранее прослушанной мелодии;
- попытка сделать вариации на заданную тему;
- попытка сочинить вступление или заключение к песням, попевкам и т.д.

Транспонирование, в процессе которого все звуки переносятся вверх или вниз на определенный интервал, позволяет исполняющему исполнить музыкальное произведение в удобной для него тесситуре. Будущий учитель музыки должен уметь транспонировать партию сопровождения, имея перед собой нотный текст сочинения в оригинальной тональности.

Процесс транспонирования должен проходить поэтапно и включать следующие моменты:

- 1) Проигрывание музыкального произведения в основной тональности или зрительный обзор;
- 2) Определение исполнительских особенностей и трудностей в партии сопровождения;
- 3) Выявление трудноисполняемых мест в вокальной партии с точки зрения тесситуры, а также дикционных и ритмических трудностей;
- 4) Уточнение темпа, агогики, динамических нюансов;
- 5) Конкретизация музыкального образа;
- 6) Корректирование деталей.

9.О назначении и принципах подбора аппликатуры

Г.Нейгауз о принципах аппликатуры

Говоря об аппликатуре, важно установить её верховный художественно верный принцип. Всё остальное тогда естественно из него вытекает. А главный принцип заключается в следующем высказывании: наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом. Она же будет и самой красивой аппlikатурой.

(1) **Первый принцип** предполагает принцип физического удобства, удобства данной руки, подчиненный главному принципу. Удобство («устройство») музыкально-смысловое порой не только не совпадает с удобством физическим, двигательным, пальцевым, но даже противоречит ему. Тому масса примеров. Но часто «удобными» пальцами невозможно передать требуемую композитором фразировку. Пример из 32-х вариаций Бетховена – последняя вариация перед кодой, где встречается гамма в до-миноре, расписанная не обыкновенными удобными пальцами, а физически менее «удобными» пальцами – 2–3, 2–3, 2–3 и т.д.



Гораздо удобнее в физическом смысле было бы играть эту гамму общепринятой аппликатурой для гамм:



Но первоначальная аппликатура взята потому, так как этого требовала фразировка автора.

Вторым принципом можно считать гибкость, «диалектичность», изменчивость («вариантность») аппликатуры в связи с духом, характером, фортепианным стилем данного автора.

Небольшой пример из личного опыта Г.Нейгауза: «Я никогда не играю хроматическую гамму у Бетховена всеми пятью пальцами (по схеме – от ноты СИ пять пальцев, три пальца, четыре пальца и т.д.), зато у Листа постоянно прибегаю к этой аппликатуре». (2) Аналогичный пример отсутствия пятипальцевой аппликатуры у Моцарта, Гайдна, вплоть до Шопена. Но у Листа, например, в заключительной партии в Испанской рапсодии играть обыкновенной гаммовой аппликатурой без пятого пальца немыслимо. Эта аппликатура Листа:



(1 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982, с.157.)

(2 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982. С.158.)

Ведь в искусстве, говорит Нейгауз, нет мелочей, всё подчинено законам красоты вплоть до последней детали.

Третий принцип подчинён двум первым. Это принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с её индивидуальными особенностями. Всякий знает, что рука, которая с трудом берет четырёх звучный аккорд до-минора, совершенно по-другому будет «устраиваться» на клавиатуре, чем большая:



Другая же рука, как, например, у С.Рихтера свободно возьмет дуодециму или такой аккорд, как у Рахманинова ор.39 №2:



Пианист, обладающий даже самой небольшой и неудобной рукой, всегда сможет соблюдать первый и второй принципы аппликатуры, если он понимает музыку и имеет хорошую пианистическую культуру. Но соблюдать он их будет, пользуясь своими личными индивидуальными средствами, воплощая, таким образом, третий принцип.

Нейгауз пишет, что все опытные пианисты умеют при случае заменить одну аппликатуру другой. «Но выучивать надо, как правило, одну, твердо установленную, наилучшую из возможных. Ведь надо пользоваться на деле и мышечной памятью, которая, как давно известно, во всяком физическом труде играет огромную роль. Пианист,- пишет Нейгауз, пользуется двумя родами памяти – музыкальной (духовной) и мышечной (телесной). Первая, конечно, во много раз важнее, это хозяин и организатор, но без второй тоже не обойтись, это верный слуга – исполнитель, облегчающий работухозяина».(3)

При этом очень важно помнить, что нельзя заучивать механически, без участия головы и слуха. «Голова» - хозяин не должна помнить хуже, чем пальцы, не должна спать, когда пальцы – слуги что-то делают. Бывает и наоборот, хозяин крепкий, но слуга не исправен, не выполняет приказа хозяина. Разграничить функции хозяина и работника, определить, кто же виноват в происшедшей аварии, не всегда легко, но всегда возможно. Так считает Нейгауз.(3 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982. с.163.)

А вот несколько упражнений в работе над хроматической гаммой. Нейгауз приводит ко всем известным 6 вариантам аппликатуры еще два:

1) первым и вторым пальцами:



2) только тремя верхними пальцами:



Для овладения glissando всеми пальцами в хроматической гамме Нейгауз предлагает следующие упражнения:



И в более широких, а также в очень широких расположениях:



Аппликатурный приём glissando очень необходим для многих случаев.

Мало того, его изучение особенно усиливает физическое ощущение legato. Это прекрасное ощущение, без которого не может обойтись ни один пианист, пишет Нейгауз.

В заключение методического сообщения об аппликатуре Нейгауз говорит, что самая лучшая аппликатура для него - это уртекст И.С.Баха, и 12 этюдов К.Дебюсси, где кроме «голых» нот ничего нет!(4) Пианист, знающий музыку, себя и фортепиано, считает мастер, легко сумеет подобрать нужную для него аппликатуру. Это результат хорошей школы, опыта и инстинкта.

Е. Либерман об аппликатуре в технической работе

В этой книге Е. Либерман пишет, что выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе, что аппликатуру нужно сознательно выбирать. Во время первого проигрывания пьесы или этюда многим не до аппликатуры. Во время занятий в медленном темпе – тоже. Так заучивается неверная, порой «варварская» аппликатура. И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу, обнаруживается ее непригодность. Начинается переучивание пальцев – работа, отбирающая немало нервной энергии и времени (4 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982. С.171.)

Аппликатуру нужно выбирать в начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо изучить редакционные и особенно авторские указания. Но не следует слепо, бездумно заучивать все то, что написано в нотах. Встречаются (и нередко!) неудачные, неудобные и антихудожественные (противоречащие художественному смыслу музыки!) аппликатуры.

Либерман приводит принципы аппликатуры Г.Нейгауза, о которых говорилось в вышесказанной главе. К этому мастер прибавляет несколько своих советов.

1) Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой – то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой. Затем соединить его с предыдущим и с последующим отрывками. Если аппликатура удовлетворяет, записать ее.

2) В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся значительно реже.

В этом примере верхний вариант аппликатуры предпочтительней:



Однако это правило имеет немало исключений, диктуемых особенностями музыки. Аппликатура должна соответствовать характеру музыки.

3) Учащиеся должны овладевать аппликатурной дисциплиной. Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но, несмотря на это нарушают их. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой «слабого» 4-го «сильным» 3-м пальцем в арпеджио:



Подобные случаи встречаются и в аккомпанементах. Учащиеся также неохотно употребляют 5-й палец в басах на черных клавишах, боясь не попасть на него. Это заблуждение. Пианисты знают, что на черные клавиши попадать легче, чем на белые, если ставить палец поперек черной клавиши: (смотри рис.)



В аппликатурных вопросах нет несуществующих мелочей. Очень часто от кажущейся «мелочи» зависит удобство или неудобство аппликатуры, ее соответствие или несоответствие характеру музыки.

Вот некоторые примеры небольших, но важных аппликатурных «разночтений»:



В сонате №3 Бетховена арпеджио legato переходит на гребне динамической волны в нисходящий гаммаобразный

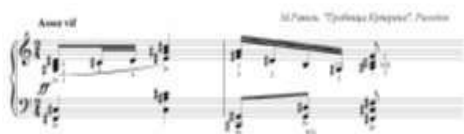
пассажа staccato. Здесь 4-й палец на звуке Ми отрицательно сказывается на звучании Фадиеза, взятого 3-м пальцем в нисходящей гамме. Этот Фа диез «проваливается» в общем движении низвергающихся звуков.

А вот в нижеследующем примере Бетховена в связующей партии «Авроры» верхняя аппликатура предпочтительнее (нижняя взята из редакции Ф. Лямонда), так как сочетание 1-го, 3-го, 5-го пальцев на мелодической вершине пассажа лучше, чем 3-го, 4-го, 5-го:



Очень внимательно следует относиться к аппликатуре аккордов, связанных с одноголосными последовательностями. Здесь в правой

руке в последнем аккорде на До-диез удобнее ставить 2-й палец, так как он только что был занят на соль-диез:



Особенно важно учитывать примеры с двойными нотами в полифонии. В тех случаях, когда пальцев для полного legato «не хватает», менее «удобными» пальцами следует играть более крупные длительности, как в этом примере:



Также нельзя играть случайными пальцами при исполнении отрывков на staccato. Игра такими пальцами становится корявой, одна рука мешает другой. Все это приводит к суетливости. В отрывках staccato надо выбирать аппликатуру, как и всюду.

Таким образом, учащемуся нужно внушить, что хорошая аппликатура – серьезная техническая работа. Умение найти ее приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

Г. Коган о значении аппликатуры

Подбирая аппликатуру, нельзя руководствоваться тем, насколько она удобна при медленной игре. Это еще не гарантирует ее пригодность при настоящем исполнении. Нужно обязательно прикинуть ее в быстром темпе.

Полезно также проиграть пассаж в обратном направлении, с конца к началу. Этот нередко иногда помогает нащупать скрытые пороки первоначальной игры.

Существует, в основном, два типа аппликатур: «трёхпалая», ведущая свое начало от Черни, и «пятипалая», идущая от Листа и его последователя Бузони. Нижеследующие примеры дают представление об этих типах аппликатур:



свое время «трёхпалая» аппликатура была оправданным шагом и сыграла полезную роль в пианистической практике. При тогдашних приемах игры – сочетании «легатности» с почти неподвижной рукой избавляло пианистов от некоторых неразрешимых проблем (подкладывание первого пальца

после пятого и четвертого)). В последующие десятилетия в пианистических приемах произошли значительные перемены: legato стало менее «связанным», его место частично заняло non legato, рука получила свободу движений, начал широко применяться «собирающий» бросок руки к пятому пальцу. В этих условиях

первый палец может не подкладываться, а перебрасываться через четвертый или пятый. Слабость последних пальцев компенсируется переносом в их сторону центра тяжести руки при помощи собирательного движения. Тогда приведенные выше примеры выглядят обоснованно и удобоисполнимо. А использование «трёхпалой» аппликатуры все более утрачивает свое разумное основание.

Насколько можно считать «пятипалую» аппликатуру более догматичной можно проследить по следующему примеру:



Впрочем, вопрос о сравнительных достоинствах этих двух аппликатурных систем нельзя считать окончательно решенным. Он продолжает вызывать споры в

среде педагогов. И вообще здесь нельзя опираться на одни лишь общие принципы, пусть даже и правильные. Многое тут зависит от строения руки и других индивидуальных особенностей исполнителя. Наконец, помимо технических соображений существуют еще и художественные требования, которым везде, где это, возможно, должно принадлежать решающее слово.

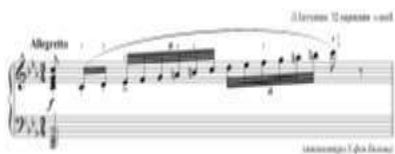
Коган из своей книги «У врат мастерства» цитирует, что неудобное может оказаться и предпочтительнее удобного, если оно точнее выражает, лучше доносит до аудитории намерения автора или исполнителя.

Характер эпизода, задуманная звучность могут продиктовать и оправдать совсем неожиданную, противоречащую всяким «правилам» аппликатуру – например игры одним пальцем у Листа:



Изобретательность в данной области, способность находить остроумные аппикатурные решения трудных звуковых или моторно-технических задач – одна из характерных примет пианистической одаренности и мастерства. Вот ещё один пример

такой изобретательности:



Хотелось бы, чтобы приведенные примеры послужили не эталоном для копирования, а стимулятором собственного мышления и творческой фантазии молодых исполнителей.

В. Листова об индивидуальных особенностях пальцев Чтобы уметь владеть игрой, нужно постигать природу пальцев. Они различны по своим возможностям. Особенно много внимания требует к себе первый палец, в котором мы должны воспитывать мягкость и подвижность суставов. Это должно войти в привычку, когда палец под ладонью даже в жизни. На привычке многое основано. Важно, чтобы первый палец не «уходил» с клавиатуры, когда играют другие пальцы. Играющий палец уводить с клавиатуры нельзя.

Рука – это аппарат, удивительный по своей природе. Во время исполнения она может быть и мягче и крепче. Когда мы играем на рояле, мы клавиатуру как бы «берем» пальцами. Кисть при этом свободна, она движется как будто на шарнирах. Пальцы у нас все разные. И «выравнивать» их мы можем только слухом, верным представлением о звуке.

Первый палец – земледелец, способный к тяжелой работе. Но наряду с этим он должен знать ощущение легкости и подвижности.

Второй палец – это рабочий. Он умелый, сильный, способный к разнообразной деятельности.

Третий занимает высшее положение в руке. Он выполняет организационные функции, олицетворяя собой конструктивные силы!

Четвертый не столь свободен и самостоятелен по своему строению. Он отзывается неохотно, но очень ценный при игре кантилены. Это певец руки, и по отношению к другим пальцам он представитель искусства.

Пятый – это олицетворение детства, так сказать баловень руки. Таким образом, пальцы для нас как члены общества. Они каждый требуют к себе особое внимание и ежедневной тренировки.

Для начинающих хорошо осваивать упражнения с середины клавиатуры, постепенно охватывая всю. Упражнения даются для организации руки. Самым обязательным комплексом упражнений являются гаммы, арпеджио, аккорды.

А. Алексеев о методике работы с учеником над аппlikатурой

Проблема аппlikатуры – одна из самых сложных в педагогике. В связи с быстрым развитием музыкальной литературы взгляды в этой области непрерывно менялись. Подвергаются критике и самые незыблемые принципы аппlikатуры. Возникают и новые предположения по рационализации существующих систем аппlikатур. Целесообразность выбора пальцев помогает осуществлять разнообразные художественные задачи, способствует преодолению многих пианистических трудностей. Нередко удачно найденная аппlikатура позволяет сэкономить немало времени и найти более короткий путь к достижению цели.

Необходимо с первых лет воспитывать у ученика сознательное отношение к аппlikатуре. Также важно бороться с невнимательным отношением к обозначенным в нотах пальцам. Но в тоже время обозначенная аппlikатура не всегда бывает удачной, а иногда и не подходит для ученика в силу каких-либо его индивидуальных особенностей.

Обозначая пальцы, не нужно выписывать их все подряд, а лишь те обозначать, в отношении которых может возникнуть неясность. Также хорошо приучать ученика самого подыскивать пальцы, наиболее рациональные в том или ином случае.

А для этого необходимо знакомить его с **основными аппlikатурными принципами**.

1) Аппlikатура должна подчиняться задачам художественной выразительности. Это - важнейший и основной аппlikатурный принцип.

2) Стремиться к естественной последовательности пальцев и приучать к этому с первых шагов обучения.

3) В секвенционных построениях и в большинстве случаев играть одинаковые группы одними и теми же пальцами. Это способствует большей скорости и прочности запоминания. И здесь не надо смущаться, что приходится использовать 1-й и 5-й пальцы на черных клавишах.

4) При подборе пальцев обращать внимание на то, чтобы рука по возможности находилась в естественно-собранном положении. Иногда сильное растяжение руки препятствует достижению необходимой гибкости, а сжатое состояние руки способствует извлечению более певучего звука.

Пример: Шуман «Дед Мороз», средняя часть:



И ещё пример: **Мазурка из «Детского альбома» П.Чайковского**, где встречающаяся в средней части быстрое соединение ре-диез (шестнадцатой) и терции до-ми (четверти) в левой руке значительно лучше удастся, если играть терцию не обычной аппlikатурой 1-3, а 4-1.



При выборе аппlikатуры следует руководствоваться также естественными особенностями пальцев. Большой палец – наиболее «тяжёлый» - его уместно применять для извлечения особенно насыщенных звуков.

Четвертый – там, где требуется некоторая утонченность звучания и т.д. Этот принцип аппlikатуры был разработан ещё пианистами – романтиками. Знакомить с этим принципом можно уже продвинутых учеников, так как использование его требует уже владение инструментом.

Большие трудности для учеников составляют места, требующие достижения максимальной связности при помощи пальцевого legato. В таких случаях используется подмена пальцев, придающая игре больше плавности.

Пример: Р.Шуман «Первая утрата» (5такт)



Пример: Черни – Гермер Этюд № 16 первая часть:

Пр.р. 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

Лев.р. 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 5

К соответствию аппlikатур надо стремиться и в параллельных движениях.

Н. Голубовская - советы по аппlikатуре молодому исполнителю

Мы ищем удобную и целесообразную аппlikатуру, удобную физически – для плавного незаторможенного движения руки – и удобную, т.е. целесообразную для выявления музыкальных событий.

Эти цели не всегда совпадают. Плавность движения может разрушить мотивное строение и т.п. Почему принято повторяющиеся ноты брать разными пальцами? Когда это целесообразно?

1. Когда нота повторяются очень быстро и невозможно сыграть их одним пальцем.

2. Когда повторяющиеся ноты имеют разное значение, разную активность.

Например, от пассивности слабого времени - к активному сильному. В других случаях подмена пальцев не только не нужна, но и нецелесообразна. Например, пульсирующий характер восьмых в первой части «Аппассионаты» осуществляется одним пальцем, вернее - рукой, кистью или предплечьем!

- Особенно бессмысленна практикующаяся в педагогических изданиях подмена пальцев в медленно повторяющихся мелодических нотах. Это не только бесцельно, но и вредно, так как рука лучше управляет мелодическим единством, чем разноречивость отдельных пальцев, который послушно соблюдается сбивым с толку ребенком.

- Ведя мелодию вокального характера, старайтесь обходиться без первого пальца. Наши предки не были так глупы, когда запрещали употребление первого пальца. Конечно, нам он необходим, но часто старые пианистические формулы имеют драгоценные плоды - первый палец едва заметно грубее остальных в силу иного строения, иного прикрепления к кисти, что заставляет при нажатии им клавиши включать предплечье, так как его естественное движение не вертикальное, а горизонтальное. Особенно это проявляется при подкладывании. Перенос через 4 и 5 пальцы тоньше, чем просто подкладка.

- Частое употребление первого пальца в мелодии «огрубляет» линию. Но мягче и плавнее звучит длинная мелодия без подкладывания пальцев («Баркарола» Чайковского). Частое подкладывание мельчит движение.

Старайтесь удлинять позицию.

- У Шопена пользуйтесь скольжением с черной клавиши на белую клавишу. Это надо делать умеючи, то есть без нажима и касаясь клавиши

подушечкой, а не концом ногтевой фаланги. Это целесообразно и ввиду особого характера звучания и потому, что оно увеличивает объем позиции, сокращая частое подкладывание первого пальца.

10. Рекомендуемая литература

1. Марк Зильберквит. «Рождение ф-но»
2. М. Зильберквит. «Рождение фортепиано» - М., Дет. лит.
3. А. Артоболевская. Уч. пособие «Первая встреча с музыкой»
4. Б.А. Поливода. Уч – метод. пособие «Школа игры на фортепиано»
5. А. Артоболевская. «Первая встреча с музыкой»
6. Е. И. Желнова. «Самоучитель игры на фортепиано» - М.: АС.
7. В.М. Катанский. Уч.- метод. пособие «Школа-самоучитель игры на ф-но»
8. Л. Мехель, О. Зиминая «Самоучитель игры на фортепиано» - М. Издательство Музыка
9. Г. Цыпин. «Обучение игре на фортепиано»
10. Т. Смирнова. «Методические рекомендации. Интенсивный курс по фортепиано»
11. А. Николаев «Фортепианная игра»

Разработка урока по МДК.01.02
Тема 1.2. Музыкальный инструмент (фортепиано)
Войченко И.Ю., преподавателя музыкального инструмента

Специальность «Педагогика дополнительного образования (в области музыкальной деятельности)», ПМ.01.02 Подготовка педагога доп. образования в области музыкальной деятельности.

Тема 1.2. Музыкальный инструмент (фортепиано).

Участники: студентка 21-М группы Максимова Мария, студентка 41-М группы Дырина Екатерина

Длительность: 45 минут (1 урок).

Место проведения: 120 ауд.

Тип урока: закрепление изученного.

Вид урока: практическое занятие.

Форма проведения: индивидуальное занятие.

Тема: «Особенности фразировки в произведениях разных жанров на уроке фортепиано (2 года обучения)».

Цель урока: закрепить особенности фразировки и возможности применения ее в изучаемых произведениях.

Обучающий компонент:

1.Обобщить знания о музыкальной фразе, фразировке, ее построении.

2. Обучать использованию разных способов фразирования.

3.Совершенствовать профессиональные исполнительские навыки - восприятие и воспроизведение мелодий напевно и выразительно,

- охват музыкальных фраз с динамическим соотношением звуков.

Развивающий компонент:

1. Расширять и закреплять исполнительские навыки с применением правил фразировки, которые будут способствовать высокохудожественному исполнению произведений разных жанров.

2.Демонстраций профессиональных компетенций педагога дополнительного образования в сотрудничестве студентов 2, 4 -го курсов.

- расширение музыкально-теоретических знаний о выразительности исполнения.

Воспитывающий компонент:

1. Пробуждать эмоционально-образное восприятие музыкальных произведений, воспитывать музыкальный вкус на основе освоения этюда. Пьесы, и полифонии.

2. Мотивировать на более высокий уровень исполнительства основе сопоставления техники игры и грамотного фразирования студентов 2, 4 курсов при исполнении пьес.

3. Мотивировать к самостоятельным занятиям, овладению техникой фразирования.

4. Методы, используемые в работе: метод сотрудничества, наглядный, сравнение, наблюдение; прием «попутного подсказа», прием «направляющих указаний», прием «поправочных остановок», прием подтекстовки, прием вокализации (сольфеджирования), изменения фактуры сопровождения мелодии практический метод: прослушивание, исполнение.

Формы работы: индивидуальная.

Ресурсное обеспечение:

Оборудование: фортепиано, компьютер

Методическое обеспечение: дидактический материал для студентов без музыкальной подготовки (Приложение), нотные пособия – А.Николаева «Фортепианная азбука», С.В.Грохотов «Как научить играть на рояле», Б.Поливоды «Хрестоматия. 125 новых пьес для фортепиано».

Прогнозируемый результат:

По итогам урока обучающийся должен освоить следующие профессиональные и общие компетенции:

1) В соответствии с профессиональной компетенцией ПК 1.4. Демонстрировать владение различными видами инструментального исполнения.

Показатели:

- студентка исполняет упражнения, этюд, пьесу и песню разными приемами звукоизвлечения (non legato, legato, staccato), используя динамические градации звуков в каждой музыкальной фразе,

2) ОК 2. Организовывать собственную деятельность, определять методы решения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество

Показатели:

- студентка верно определяет построение мелодической линии, добивается фразирования мелодии, используя средства музыкальной выразительности в изучаемых произведениях в процессе их анализа,

3) ОК 4 – Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

Показатели:

- студентка продолжает самостоятельно изучать дополнительную литературу о музыкальном искусстве, композиторах и фортепианном исполнительстве.

Этапы урока	Цель	Деятельность преподавателя	Деятельность студента	Результативность
I. Орг.момент	Психолого-педагогическая подготовка к уроку	Подготовка к уроку, план урока, дидактический материал	Подготовка нотного материала к уроку, презентация, подтекстовка	Готовность к уроку преподавателя и студента
II. Закрепление изучаемого материала	Гамма C-dur, трезвучия, арпеджио	Коррекция, анализ выполнения всех упражнений	Исполнение упражнений верной аппликатурой, соблюдая крещендо и диминуэндо	Формируемый навык исполнения технических упражнений с использованием динамической фразировки
III. Проверка домашнего задания (Е.Гнесина Этюд C dur)	1)Стабилизация формирования мелодического развития в музыкальных фразах	Коррекция выполнения всех мелодических линий на реальном слышимом legato	Выполнение плавного «переливания» одного звука в другой с их динамическим сопоставлением; с использованием подтекстовки	Согласованное распределение силы последовательных звуков в пассажах; соблюдение длительностей нот и точной артикуляции
IV.	Развитие навыка	Коррекция и	Исполнение	Готовность студента

Детальная работа над 1) А.Гедике - Ригодон	гармонического и динамического сопровождения мелодии	анализ партии левой руки в согласованности с гармоническим, динамическим построением фразы, показ изменения фактуры в л.р. как гармонической поддержки	сопровождения фактурой в аккомпанементе, делая движение к словым вершинам в фразах более выпукло	эффективно использовать приобретаемые навыки пюбора (варьирования фактуры) сопровождения к мелодии как поддержку ее фразирования
2) Г.Перселл - Ария	Придать музыкальным фразам надлежащую степень выпуклости нарастания и спада, необходимую долю выразительности оттенков, обратив внимание на характер тембра и интонаций	Коррекция и анализ использования тембральной окраски каждого голоса, Осознанного интонирования мотивов и их фразирования внутри фраз	Исполнение выразительно и осмысленно, используя прием вокализации и прием удвоения тембра одной из партий	Готовность самостоятельно работать над фразировкой в двухголосных несложных полифониях с использованием изученных приемов
V. Итог урока	Определение выполнения поставленной цели и задач	Анализ выполнения этапов урока	Самооценка	Выполнение всех этапов в соответствии с конспектом урока
VI. Рефлексия	Определение уровня сформированности и – самоанализ учебной деятельности	Вопросы для рефлексии	Самоанализ собственной деятельности на уроке	Мотивация и планирование студентом дальнейшей самостоятельной работы по теме урока
VII. Домашнее задание	Закрепить полученные и вновь изученные особенности фразирования	Методические рекомендации по выполнению д/з: исполнять гамму, трезвучии, арпеджио обычные и ломанные с использованием	Усвоение изучаемого материала с использованием новых приемов фразирования.	Стабилизация исполнительских навыков, развитие тембрального, гармонического и метро-ритмического слуха; совершенствование навыка самостоятельной работы

		<p>крещендо и диминуэндо; повторять этюд с использованием подтекстовки; отработать фразирование мелодии с измененной фактурой аккомпанемента в Ригодоне; в Арии использовать прием вокализации и удвоения тембра (одной из партий)</p>		
--	--	--	--	--

Слайд № 1

1. Организационный момент

Войченко И.Ю., Здравствуйте уважаемые гости, коллеги. Учебное занятие по дисциплине: «Музыкальный инструмент (фортепиано)» в рамках ПМ 01. Преподавание в области музыкальной деятельности, МДК 01.09 Подготовка педагога дополнительного образования в области музыкальной деятельности, специальности СПО в соответствии с ФГОС 44.02.03 «Педагогика дополнительного образования» углубленная подготовка.

Слайд № 2

Занятие проводится в системе индивидуального обучения со студенткой второго курса Максимовой Марией с участием студентки четвертого курса Дыриной Екатерины.

2. Тема и цель учебного занятия

Слайд № 3

Тема: «Особенности фразировки в произведениях разных жанров на уроке (2- го года обучения)».

Цель урока: закрепить особенности фразировки и возможности применения ее в изучаемых произведениях.

Чтобы реализовать цель, необходимо выполнить следующие задачи:

Слайд № 4

обучающие-

1.Обобщить знания о музыкальной фразе, фразировке, ее построении.

2. Обучать использованию разных способов фразирования.

3.Совершенствовать профессиональные исполнительские навыки - восприятие и воспроизведение мелодий напевно и выразительно,

- воспроизведение музыкальных фраз с динамическим соотношением звуков.

развивающие-

1. Расширять и закреплять исполнительские навыки с применением правил фразировки, которые будут способствовать высокохудожественному исполнению произведений разных жанров.

2.Демонстрация профессиональных компетенций педагога дополнительного образования в сотрудничестве студентов 2,4-го курсов.

- расширение музыкально-теоретических знаний о выразительности исполнения.

воспитательные-

1. Пробуждать эмоционально-образное восприятие музыкальных произведений, воспитывать музыкальный вкус на основе освоения этюда, пьесы, и пьесы полифонического характера.

2. Мотивировать на более высокий уровень исполнительства на основе сопоставления техники игры и грамотного фразирования студентов 2, 4 курсов при исполнении этюда и пьес.

4. Мотивировать к самостоятельным занятиям, овладению техникой фразирования.

Слайд № 5

В ходе занятия продолжается формирование профессиональных компетенций:

ПК.1.4. Демонстрация владения различными видами музыкальной деятельности в соответствии с программными требованиями.

Умения:

- находить и использовать информацию, необходимую для подготовки к занятиям;
- самостоятельно работать над инструментальным репертуаром, направленным на профессиональную деятельность;
- демонстрировать владение инструментальными навыками (фортепиано);
- исполнять фразы выразительно, в соответствии с логикой музыкальной мысли.

Знания:

- условия фразирования и способы работы над ним.
- Планируемый результат:

По итогам урока обучающаяся должна освоить следующие профессиональные и общие компетенции:

в соответствии с профессиональной компетенцией ПК 1.4.: демонстрировать владение различными видами инструментального исполнения.

Показатели:

- студентка исполняет упражнения, этюд, пьесу и песню разными приемами звукоизвлечения (*non legato*, *legato*, *staccato*), используя динамические градации звуков в каждой музыкальной фразе,

ОК 2: организовывать собственную деятельность, определять методы решения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество

Показатели:

- студентка верно определяет построение мелодической линии, добивается фразирования мелодии, используя средства музыкальной выразительности в изучаемых произведениях в процессе их анализа,

ОК 4: осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

Показатели:

- студентка продолжает самостоятельно изучать дополнительную литературу о музыкальном искусстве, композиторах и фортепианном исполнительстве.

Методы, используемые в работе: метод сотрудничества, наглядный, сравнение, наблюдение; прием «попутного подсказа», прием «направляющих указаний», прием «поправочных остановок», прием подтекстовки, прием вокализации (сольфеджирования), прием изменения фактуры сопровождения мелодии, практический метод: прослушивание, исполнение.

Слайд № 6

3. Актуализация знаний

Войченко И.Ю. Что такое фразировка?

Максимова М. Фразировка – средство музыкальной выразительности, представляющее собой художественно-смысловое выделение музыкальных фраз в процессе исполнения путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов.

Войченко И.Ю. Для чего вам нужно уметь ею пользоваться?

Максимова М. С целью выявления содержания, логики музыкальной мысли.

Также с помощью грамотного фразирования музыка становится выразительнее.

Войченко И.Ю. Вспомни и скажи, при каких условиях музыка будет выразительной?

Максимова М.

1. осознание строения фразы (деление на мотивы), ее динамику (начало, подъем, кульминацию, спад) независимо от инструмента;
2. владение средствами инструмента в достаточной степени, чтобы осуществить свое художественное намерение;
3. умение слушать себя, свое исполнение как бы со стороны и исправлять замеченные недостатки.
4. Закрепление изученного материала

Войченко И.Ю. На слайде представлен графический рисунок динамического развития и спада мелодии в связи с ее звуковысотным движением.

Как правило, самые высокие звуки мелодии чаще всего передают наибольший накал эмоций, подчеркнутый громким звучанием. В музыке это называется кульминацией. Кульминация подготавливается постепенным усилением общей звучности каждой предыдущей фразы. После кульминации музыка постепенно успокаивается и звучность ослабляется.

Интонационные точки музыкальной мысли, связанные с гармонической основой: смысловые центры-точки, к которым все тяготеет.... (см. рисунок энергетических подъемов, соответствующие дыхание руки в соответствии с графическим представлением).

Используя первичные правила фразировки, студентка Максимова Мария исполняет каждой рукой гамму, трезвучия, арпеджио C-dur.

Слайд № 7

В музыке, как в словесной речи, существуют известные законы фразировки:

1. Звуки, приходящиеся на сильные доли такта или ритма, должны быть исполнены сильнее звуков, находящихся на слабых долях.
2. Высокие звуки исполняются обыкновенно сильнее низких.
3. При подъеме мелодии вверх звуки надо усиливать, а при падении вниз их надо ослаблять.

Войченко И.Ю. Таким образом, наиболее сильным будет наиболее высокий и в то же время наиболее длительный звук, если он при этом еще приходится на самой сильной доле такта.

Движение мелодии во фразах неразрывно связано со сменой степени громкости – с динамикой. От того, насколько динамически ясно и выразительно будет исполнена (произнесена), фраза, зависит смысл исполняемой музыки.

По этим законам мы и работаем над фразировкой в изучаемых музыкальных произведениях.

Итак, домашнее задание у Маши было исполнять этюд по этим законам с целью более выразительного исполнения.

Максимова М. (садится за инструмент, исполняет Этюд D-dur Е.Гнесиной)

Войченко И.Ю. А теперь проанализируй свое исполнение.

Максимова М. Не во всех местах справилась технически.

Войченко И.Ю. От этого страдало и единство темпа и прерывалась логические нарастания и спады фразирования.

Один из эффективных приемов фразирования – это использование подтекстовки.

Студентка четвертого курса Дырина Екатерина в рамках разработки дипломного проекта предлагает тебе свой текст к этюду. Сейчас она покажет, как с помощью подтекстовки можно решить, метро-ритмические задачи, и «одухотворяя» речевые ритмизированные фразы сделает более выразительными.

Слайд № 8

Текст к этюду D-dur Е.Гнесиной

Прыгать на резинке я люблю ве-сной,
И по льду кататься на коньках зи-мой,
Прокатиться на ледянке с го-рки вниз, снег так чист!
И в ворота мяч забить, всех девчонок угостить,
Пры-гать на ска-ка-лке ло-вче всех....

Пусть приходит лето к нам,

Позовем играть всех мам,

Собирать цветы в са-ду.

Прыгать на резинке я люблю ве-сной,

И по льду кататься на коньках зи-мой,

Прокатиться на ледянке с го-рки вниз, снег так чист

Дырина Е. (садится за инструмент и исполняет Этюд D-dur Е.Гнесиной).

Дырина Е. Попробуй пропеть первые две фразы, повторяя за мной. (Максимова М. поет мелодию этюда со словами)

Дырина Е. А теперь попробуй сыграть то же самое с подтекстовкой, стараясь помогать интонационно, динамически подводя к вершинкам фраз и наоборот, затухая на спаде (Максимова М. исполняет первые фразы с подтекстовкой).

Дырина Е. анализирует исполнение Маши.

Войченко И.Ю. Общие свойства словесно-речевой и музыкальной интонации предопределяют, в частности, роль словесной речи как той первичной среды, где формируются простейшие навыки интонирования мелодической фразы.

Этим приемом проработай дома этюд, не забывая о динамическом плане между фразами.

5. Детальная работа над Ригодоном А.Гедике

Слайд № 9

Определение Ригодона

Войченко И.Ю. Какое было домашнее задание?

Максимова М.1) Рассказать, что такое Ригодон.

Ригодон - старинный французский танец, веселого характера, в скором движении. Обычно исполнялся парами.

2) Выполнить динамическое фразирование в каждой лиге, сделать кульминацию ярче.

Максимова М. исполняет Ригодон А.Гедике.

Войченко И.Ю. Анализ исполнения. Послушай Ригодон в исполнении Кати.

Дырина Е (исполняет Ригодон А.Гедике).

Войченко И.Ю. В чем разница твоего, Маша, и Катиного исполнения? (Анализ)

В крайних частях мелодия находится в правой руке, а сопровождение достаточно редкое, целыми нотами.

Слайд № 10

Цитата К.Игумнова

Тем не менее, надо видеть не только горизонталь, а советский пианист и педагог Константин Николаевич Игумнов писал: «необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодавлеющее, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер».

И в пении, и в речи звуковысотные отношения воспринимаются, прежде всего, как смысловое интонирование, а не «переключение» с одной высоты на другую. Последовательность звуков охватывается процессуально, оценивается как линейное движение.

Сейчас Катя покажет еще один прием работы над фразированием мелодии.

Дырина Е. В начале и заключении пьесы аккомпанемента квинты, которые в качестве приема можно разложить на ломаные арпеджио (как ты играла в До мажоре, показывает л.р. фрагмент). (Играет Ригодон А.Гедике с ломаным арпеджио в левой руке).

Войченко И.Ю. Теперь Маша попробует сделать тоже самое, уделяя внимание постепенности крещендо и диминуэндо, помогая левой рукой мелодии в правой.

Максимова М. исполняет Ригодон А.Гедике с ломаным арпеджио в левой руке).

Войченко И.Ю. Используя такой способ, как метод достижения наиболее осмысленного энергетического подъема и спада в каждой лиге в синхронизированном ритме продолжай работу дома.

(Обратить внимание на дыхание, цезуры.)

Слайд № 11

Войченко И.Ю. «Ария», которую написал замечательный старинный английский композитор Генри Пёрселл.

Мы помним, что одно из первых правил фразировки является полное осознание формы и построения музыкального произведения. В данной мелодии видны глазами, что она делится на две почти одинаковых половинки. Они чуть-чуть отличаются только окончаниями – кадансами. А соединенные вместе, они составляют музыкальную мысль – мелодию. Как называется форма мелодии из двух половинок?

Максимова М. Периодом.

Войченко И.Ю. В этом примере предложениями называются половинки, а все вместе – периодом. Мелодия звучит стройно, благодаря такому простому и четкому строению. Поэтому ее очень легко запомнить.

Маше было задано соединить Арию двумя руками.

Максимова М. исполняет Арию Г.Перселла.

Войченко И.Ю. В то далекое время, когда жил Г.Перселл, не принято было ставить в нотах лиги. То, что мы видим в примере, поставлено редактором. Но почему редактор поставил именно такие лиги - две маленькие, а затем большую, на два такта? Потому, что он знает, что предложение делится на фразы.

Третья фраза у Пёрселла оказалась в два раза больше двух предыдущих. Она собирает музыкальную мысль, не дает ей растечься, разболтаться. Ведь начальный мотив можно перемещать сколько угодно, до бесконечности. Можно, но не нужно.

(Войченко И. Ю. играет фрагменты и комментирует) Первое предложение заканчивается неустойчиво, на V ступени. Это еще не «точка», а как бы «запятая» или вопрос. Второе предложение уверенно приходит к тонике. «Точка». Ответ. Такую переключку двух предложений можно сравнить с рифмой в стихотворении.

Какой еще прием для работы над фразированием ты знаешь?

Максимова М. Прием вокализации. (Исполняет Арию Г. Перселла, 1-е предложение с сольфеджированием мелодии).

Войченко И. Ю. Именно выразительное пение способствует правильному интонированию мелодии на инструменте, воспитанию отношения к фортепиано как «поющему» инструменту. Этот кусочек - самая маленькая выразительная частица мелодии – мотив, в котором обязательно есть легкое ударение – акцент. Через пение формируется важное для пианиста ощущение дыхания.

Дырина Е. Я тебе расскажу 3 способа, которыми музыкант достигает правильной нюансировки фразы: 1) динамика, «наука о силах»; 2) тембр – то есть качество и окраска звука; 3) темп. К темпам, динамике и оттенкам мы должны присоединить ритм.

На данном этапе работы над арией уместно поговорить о тембрах. Приоритетный (верхний) голос – тема находится в каком регистре?

Максимова М. Выше среднего чаще всего.

Дырина Е. Верно. И на фоне нижнего голоса в малой и большой октавах он может быть недостаточно прочувствован, т.к. нижний регистр имеет более насыщенный тембр.

Поэтому с помощью приема дублирования мелодии (я буду играть мелодию арии на одном инструменте, а ты на другом параллельно) исполним арию.

Дырина Е., Максимова М. играют арию на двух инструментах.

Войченко И.Ю. попутно корректирует выразительность достижения интонационных вершин в каждом мотиве и фразе.

Войченко И. Ю. Этот прием дублирования мелодии или сопровождения ты можешь делать самостоятельно, но в разных октавах.

Маша, для того, чтобы достичь выразительности в каждой фразе, на что мы должны обратить внимание между фразами?

Максимова М. На движения руки. Должны быть снятия, как бы дыхание.

Войченко И. Ю. Верно. И когда произведение будет увереннее звучать в более подвижном темпе естественное, живое дыхание во фразировке, исходящее из стремления к вокальной выразительности, способствует правильной организации движений в игре, созданию ощущения «дышащей руки».

Слайд № 12

Советы по работе над фразировкой

Войченко И.Ю. И еще несколько советов по работе над фразировкой:

1. Когда вы работаете над мелодией и играете ее без сопровождения, поиграйте фразу самой удобной и простой аппликатурой, чтобы убрать дополнительные трудности. При таком исполнении вы скорее услышите верную интонацию фразы.

2. Поиграйте фразу в быстром темпе, тогда рука найдет самое экономное и естественное движение, сумеет охватить всю фразу целиком. Это особенно важно для медленной музыки: в медленном темпе руки часто начинают делать лишние движения, которые отрывают один звук от другого.

3. Поучите фразу от конца к началу, постепенно прибавляя по одной ноте: сыграйте последний звук, запомните его, это ваша цель. Потом сыграйте две последние ноты, заранее зная, куда они направлены. Потом три, и так далее, пока не сложите в одно целое всю фразу. Тогда вы, только прикоснувшись к первому звуку, уже будете чувствовать, куда он направлен и чем заканчивается фраза.

4. Пойте! Лучший пример для фразировки - ваше собственное дыхание.

5. Перед длинной фразой дыхание должно быть больше, а начинать ее нужно осторожнее, чтобы не растратить весь воздух на первые ноты. (Войченко И.Ю.дает памятку Максимова М. и Дыриной Е.)

Войченко И.Ю.

В этом русле нам еще предстоит работать, а Екатерине в скором на педагогической практике в музыкальной школе.

Войченко И.Ю.

Маша, почему тебе необходимо научиться грамотно фразировать музыкальное произведение?

Максимова М. Для того, чтобы наиболее выразительно и полно раскрыть содержание музыкального произведения, играть осмысленно и эмоционально.

Дырина Е. Тем самым в нашей педагогической деятельности любой репертуар может быть понятен и доступен детям.

Войченко И.Ю. Маша, понравилось ли тебе работать над фразировкой новыми приемами? Какими?

Максимова М. Да. Особенно способом дублирования мелодии и совместно с Катей.

Войченко И.Ю. Катя, а тебе понравилась ли вам такая форма работы с применением технологии сотрудничества?

Дырина Е. Мне понравилось, было интересно почувствовать себя в роли педагога. Я буду увереннее себя чувствовать в роли педагога на практике.

Итог занятия

Войченко И.Ю. Итак, вами выполнены несколько приемов работы над фразированием. Проанализируйте каждый из них?

Максимова М.

Дырина Е.

Войченко И.Ю. Таким образом, цель нашего занятия достигнута, вы в полной мере продемонстрировали особенности фразировки в упражнениях, этюде и пьесах.

Маша и Катя, возьмите листы самооценки, заполните их в соответствии с указанными критериями. Оцените свою работу. (заполняют лист самооценки, проговаривают вслух).

Слайд № 13

Рефлексия

Войченко И.Ю. С помощью таблицы, выявите знания и умения, которые тебе необходимы в работе над фразировкой музыкального произведения.

Знания, умения Музыкальный инструмент (фортепиано)		Оценка в баллах (1 –3)
1. Знание сущности понятия: - «фразировка» музыкальных произведений» и связанных с ней средств музыкальной выразительности; - жанр упражнений, этюда, пьесы, пьесы полифонического характера		
2. Навык определения построения мелодической линии, кульминационных вершин		
3. Умение анализировать нотный текст		
4. Умение изменить фактуру аккомпанемента		
5. Качество исполнения упражнений, этюда, пьес разными приемами звукоизвлечения (non legato, legato, staccato), используя динамические градации звуков в каждой музыкальной фразе		
6. Организация собственной деятельности, определение методов решения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество		
Итого		
Перевод баллов в отметку		
Оценка в баллах:		«5» от 14 до 18
1 балл – низкий уровень;		«4» от 9 до 14
2 балла – средний уровень;		«3» от 5 до 9
3 балла – высокий уровень.		«2» от 1 до 5

Войченко И.Ю. Над чем вам еще необходимо поработать, чтобы свободно владеть фразировкой музыкального произведения?

Максимова М. Я считаю, что мне необходимо лучше доучить нотный текст в Арии Г.Перселла, чтобы использовать прием вокализации и дублирования мелодии. Во всех музыкальных произведениях применить прием исполнения фраз с конца к началу. А в этюдах чаще применять прием подтекстовки, особенно если есть фактурные и технические трудности.

Дырина Е. Я считаю, что в любом жанре надо безукоризненно владеть текстом, больше петь за инструментом и помогать «дышащей» рукой между фразами и при движении к кульминациям.

Войченко И.Ю. В своей статье «О музыкальном исполнительстве» А. Гольденвейзер так выразил свою мысль: «Когда возникло музыкальное искусство, человек, прежде всего, исходил из того, что он делал своим голосом, - из пения и речи. Всякая музыка всегда была расчленена дыханием».

Не надо забывать об этом.

Войченко И.Ю. Домашнее задание Маше: работать над фразировкой репертуара всеми изученными приемами. (Оценка данного этапа работы)

И в заключение урока я хочу процитировать слова знаменитого русского музыканта А.Г.Рубинштейна: «Игра на фортепиано – движение пальцев; исполнение на фортепиано – движение души. Обычно мы слышим только первое». И продолжу эту мысль его же словами: «Не забывайте делать невозможное, чтобы достичь возможного.

Войченко И.Ю. Спасибо за работу на занятии!