

Творческое объединение «Art elite.kz»



«Теория и практика
исполнительского искусства»

Сборник статей

Выпуск 1

Творческое объединение «Art elite.kz»

**«Теория и практика
исполнительского
искусства»**

Сборник статей

Выпуск 1

Петропавловск 2020

УДК 78
ББК 85.31
К63

Рецензенты:

Заместитель директора по учебной работе «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля» Рыжик Галина Леонидовна

И.О. зав. кафедрой «Музыкальные дисциплины» НАО СКУ имени М.Козыбаева «Мәдениет саласының үздігі», магистр педагогических наук, старший преподаватель Мухатаева Жанар Акангалиевна

«Теория и практика исполнительского искусства»: сборник статей.
Составители/Команок Ю.В., Хамзина А.С. - Петропавловск, 2020. – 125 с.

К63
ISBN 978-601-08-0097-7

В данном сборнике представлены методические разработки открытых уроков, внеклассных мероприятий, статьи в области фортепианной, домбровой, хоровой и вокальной музыки. Сборник предназначен для студентов музыкальных учебных заведений, преподавателей и широкого круга читателей, интересующихся проблемами исполнительского и педагогического искусства.

УДК 78
ББК 85.31
К63

ISBN 978-601-08-0097-7

© Команок Ю.В., 2020
© Хамзина А.С., 2020

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Преобразования, происходящие в системе образования Республики Казахстан, влияют на характер профессиональной деятельности педагога музыкального образования.

В эпоху кардинальных изменений государственной образовательной политики педагог не может стоять на месте, не совершенствуя себя, своё мастерство. Современный педагог должен стремиться к творческому, креативному подходу к овладению знаниями, умениями и навыками. Обращение педагога, в частности музыканта, к новым инновационным, креативным моделям преподавания, не только помогает совершенствовать своё педагогическое мастерство, но и даёт возможность применять полученные знания в процессе своей работы с детьми.

Новые достижения в системе музыкального образования Республики Казахстан происходят именно благодаря научно-методической деятельности педагогов. Решение задач, поставленных перед преподавателем невозможно без тщательного изучения своего предмета, создания ряда методических разработок и статей.

Объединение в один сборник работ преподавателей разных специальностей исполнительского искусства способствует выявлению актуальных проблем и задач, с которыми сталкивается современны преподаватель.

Творческое объединение «Art elite.kz», в преддверии Международного Дня музыки, объявило о проекте с изданием сборника статей: «Теория и практика исполнительского искусства». Целью сборника является объединение и поддержка творческой инициативы педагогов, концертмейстеров учреждений музыкального образования (школ, колледжей, ВУЗов) по вопросам изучения, обмена и распространения передового опыта и инновационных технологий в области музыкального исполнительства.

Сборник состоит из методических разработок преподавателей, разработок открытых уроков, сценариев внеклассных мероприятий. Составителями сборника являются преподаватели КГУ «Комплекс «Колледж искусств – специализированная школа-интернат для одаренных детей музыкально-эстетического профиля» Команок Юлия Васильевна и Хамзина Алтын Сериковна.

В проекте приняли участие 29 человек. Свои статьи предоставили не только преподаватели Комплекса, но и представители Северо-Казахстанской области, а также других городов Казахстана (г.Алматы, г.Кокшетау, г.Костаная).

В настоящее время, музыкальное образование Республики Казахстан, испытывает недостаток в методических пособиях. Ценность данного сборника в том, что свои работы представили действующие преподаватели, которые дали четкие рекомендации по актуальным вопросам развития фортепианного исполнительства. Это Команок Ю.В., Каспарова Л.А., Сапожникова Н.В., Сонурова Ш. А. Серикова Ю. В., Байкенова Р. Т., Бумбарь Т. Г., Искакова Ж. К., Юсупова Е. В., Коваль А.Е., Латышева Л.А.

Есть и работа Трофимовой А.В. для педагогов, ведущих уроки обязательного фортепиано.

Хамзина А.С. в своей работе раскрывает тему необходимости развития творческого потенциала и личностных возможностей ребёнка в процессе обучения и воспитания (на примере участия в конкурсах).

Для преподавателей хора будет интересна работа Олесиенок О.В., где затрагивается вопрос применения инновационных технологий и метода «битбокс» в работе с вокально – хоровым коллективом.

Концертмейстеров заинтересует материал, предоставленный Пахомовой М.В., Лапухиной Е.Б., которые на практике сталкиваются с вопросами развития исполнительского мастерства на отделении Духовых и ударных инструментов.

Урок является основной формой организации учебной и воспитательной работы. А урок в музыкальной школе – это особый вид деятельности, не похожий на уроки в общеобразовательной школе, т.к. это индивидуальное или групповое занятие учителя с учениками. Начинаящим педагогам будет интересно познакомиться с разработками открытых уроков. В сборнике их представили: Киселёва Л.В., Сапожникова Н.В., Вьюхова С.А. и Евдокимова Н.А. Несмотря на то, что они разные по тематике и методике их проведения, все они направлены на совершенствование теоретических и исполнительских навыков.

Раздел, посвященный внеклассной работе, знакомит со сценариями мероприятий, разработанными преподавателями Кадубинская С.Н., Олесиенок О.В., Асхатова Н.Р., Криворучик О. А., Васильева Е.В., Рачинская С.И., Ерзакова А.Г., Яворская Ю.В. Представленные разработки мероприятий должны обогатить копилку педагогов, завучей по воспитательной работе, педагогов – организаторов.

Часть I

Методические разработки

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА И ЛИЧНОСТНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ РЕБЁНКА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ УЧАСТИЯ В КОНКУРСАХ)

Хамзина А.С.,

зам. директора по профилю

КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск

Сегодня, как никогда, ключевыми качествами современной личности становятся творчество, креативность, умение отстаивать свои позиции и позиции своей страны, принимать нестандартные решения, быстро адаптироваться к условиям постоянно изменяющегося мира. Современная школа ищет новый контур понимания сути и назначения образования в целом. Должна ли она формировать у учащегося научную картину мира, или обеспечивать профессиональную квалификацию, или учить мыслить, или “готовить к жизни”? При этом исследователями все чаще подчеркивается та мысль, что все эти цели частичные по отношению к целостности человека, исчерпываемые рамками социальной адаптации, и равнодушие к творческому потенциалу личности. Поэтому потенциальные способности многих учеников остаются нереализованными.

Уникальность каждого человека не вызывает сомнений, но умение предьявить себя, рассматривать каждый момент жизни как акт творческий, позволяющий самореализоваться, для многих является проблемой. Так как люди чаще всего действуют по шаблону, заранее запрограммируемым нормам, что часто приводит к протесту против требований общества.

Таким образом, задача формирования творческого потенциала личности на различных этапах функционирования системы образования является своевременной. Способность к творчеству присуща каждому человеку. Важно вовремя увидеть эти способности в ребенке, вооружить его способом деятельности, дать ему в руки ключ, создать условия для выявления и расцвета его одаренности.

Рассмотрим сущность понятия «творчество». Это очень актуально в наши дни, так как престиж творчества во всем мире в последнее время сильно возрос.

Для развития творческих способностей необходимо знать не только структуру этих высших способностей к творчеству, но и самого ребенка. При этом нужно ориентироваться в диапазоне индивидуальных различий, одни из которых надо учитывать и адаптироваться к ним, другие воспитывать, а третьи развивать в направленной деятельности.

Существует множество различных определений понятия творчества. Большой энциклопедический словарь дает такое обобщенное определение: «Творчество – это деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека, т.к. всегда предполагает творца – субъекта творческой деятельности».

Творчество – это решение творческих задач. При этом творческую задачу мы определяем так. Это ситуация, возникающая в любом виде деятельности или в повседневной жизни, которая осознается человеком как проблема, требующая для своего решения поиска новых методов и приемов, создания какого-то нового принципа действия, технологии.

Творческий потенциал представляет собой сложное понятие, которое включает в себя компоненты, представляющие собой знания, умения, способности и стремления личности преобразовать (улучшить) окружающий мир в различных сферах деятельности в рамках общечеловеческих норм морали и нравственности. Проявившийся в той или иной сфере деятельности “творческий потенциал” представляет собой “творческие способности” личности в конкретном виде деятельности. Сам термин “творческий потенциал” часто может употребляться как синоним “творческая личность”, “одаренная личность”. Ценность творчества, его функции, заключаются не только в результативной стороне, но и в самом процессе творчества.

Это понятие интегративно включает в себя следующие личностные характеристики: освоенные обучающимися межпредметные понятия и универсальные учебные действия (регулятивные, познавательные, коммуникативные); навыки организации учебного сотрудничества с педагогами и сверстниками; владение навыками учебно-исследовательской, проектной и социальной деятельности; готовность и способность обучающихся к саморазвитию и личностному самоопределению; сформированность их мотивации к обучению и целенаправленной познавательной деятельности, системы значимых социальных и межличностных отношений.

Говоря о мотивационной готовности школьников к развитию творческих способностей, следует также иметь в виду потребность в достижении успехов, соответствующие самооценка и уровень притязаний. Потребность достижения успехов у ребенка, безусловно, должна доминировать над боязнью неудачи. В учении, общении и практической деятельности, связанной с испытаниями способностей, в ситуациях, предполагающих соревнование с другими детьми, дети должны проявлять как можно меньше тревожности. Важно, чтобы их самооценка была адекватной, а уровень притязаний был соответствующим реальным возможностям, имеющимся у ребенка.

Единого мнения в вопросе определения и содержания понятия «творческий потенциал», на данный момент не существует. Однако многие ученые и исследователи

данной проблемы сходятся в одном: способностью к творческой деятельности обладает абсолютно каждый человек. И задача педагогического сообщества найти такие ресурсы и возможности, при которых будет обеспечено формирование творческого потенциала каждого ребенка.

Каким образом можно обеспечить достижение поставленной перед нами цели? Если психологи обладают набором психолого-педагогических технологий по развитию творческой активности, самосознания, рефлексии и т.п., то у педагогов возникает вопрос, с помощью какого инструментария они могут решить поставленную перед ними задачу развития творческого потенциала личности?

При занятиях творческой деятельностью развиваются творческие способности. Основное требование к деятельности, развивающей способности – творческий характер деятельности. Термин «способности», несмотря на его давнее и широкое применение в психологии, определяется в литературе неоднозначно. Ученые-психологи, исследуя природу творчества, предлагают называть творческими те способности, которые соответствуют творческой деятельности.

Лучший способ для учителя воспитывать творчество в детях – самому быть творческой личностью.

Сегодня в процесс обучения и воспитания широко внедряется практика проведения разнообразных конкурсов, которые не только поддерживают и развивают интерес к изучаемым предметам, что и без того самоценно, но и стимулируют познавательную активность, инициативность, самостоятельность учащихся при подготовке. Участие в исполнительских конкурсах помогает ребенку формировать свой уникальный творческий мир. Учащийся получает возможность расширить свой исполнительский репертуар, ведь для участия в конкурсе часто требуется изучение новых произведений, не входящих в программу. Конкурсы объединяют учеников и преподавателей, побуждают их к сотрудничеству, предоставляя широкие возможности для личностно ориентированного обучения, проектной деятельности.

Конкурсы – это не только показатель успешности ребенка, но и внешняя экспертиза, которая дает объективную оценку деятельности педагога. Когда школьник участвует в конкурсах, его неизбежно оценивают со стороны, такая оценка характеризует не только работу педагога, но и образовательного учреждения в целом.

Конкурсы в системе специализированных школ являются самой массовой формой работы с одаренными и высокомотивированными учащимися.

Возможности, предоставляемые конкурсами, – это, прежде всего, возможность получить новые знания, выходящие за рамки программы. Подготовка к участию сказывается весьма положительно в плане углубления знаний по предмету. Успешное выступление на конкурсе требует хорошего исполнительского уровня, коммуникабельности, способности ориентироваться в незнакомой обстановке и быстро оценивать новую информацию, умения сконцентрироваться на выполнении поставленной задачи, готовности оперативно принимать решения в стрессовой

ситуации. Все перечисленные качества являются ключевыми условиями конкурентоспособности молодого человека на рынке труда.

Проведение конкурсов способствует выявлению и развитию интеллектуальных и творческих способностей учащихся, расширению репертуара, кругозора, развитию мотивации к изучению предметов, повышению уровня учебных достижений, самоутверждению учащихся. Происходит социальная адаптация детей во время проведения конкурсов, общения со сверстниками. У детей появляется самоуважение, желание стать успешнее, лучше учиться, а у педагогов - стремление лучше работать, применять новые приемы на уроках и во внеклассной деятельности. У родителей повышается уважение к школе, доверие к ней. Они активнее участвуют в школьных мероприятиях и конкурсах.

Цель конкурсов – дать импульс к саморазвитию и творческому поиску, в котором рождается подлинный интерес к науке и познанию. Участие в них способствует расширению кругозора и интеллектуальному росту учащихся, помогает профессиональному самоопределению. Удовольствие от выполнения заданий и радость победы лауреата и участника могут «зажечь путеводную звезду» и привести к развитию исследовательских качеств личности, так необходимых современному человеку.

Интернет - конкурсы – также великолепный элемент информатизации образовательного процесса. Они предоставляют широкие возможности приобщения к культуре использования телекоммуникационных технологий в образовании, позволяют выявлять наиболее талантливых и творческих учащихся из «глубинки» с целью их дальнейшей педагогической поддержки и продвижения. Еще одним преимуществом дистанционных конкурсов является то, что участвовать в них могут все дети, причем как группами, так и индивидуально. Подведение итогов и определение победителей происходит в каждой возрастной группе либо по сумме баллов, набранных конкурсантами по всем номинациям, либо по каждой номинации отдельно среди всех участников. Ещё одним плюсом дистанционных конкурсов является быстрое получение результатов.

Технология проведения конкурсов не стоит на месте. Каждый год меняются темы, варьируются требования, появляются новые этапы. На сегодняшний день спектр видов образовательных конкурсов довольно широк.

Основная сложность, которая возникает при организации и проведении дистанционных конкурсов – недостаток технического обеспечения: слабое насыщение компьютерного парка учебных учреждений и индивидуальных пользователей; недостаточное развитие и нестабильность телекоммуникационных сетей; недостаточная компьютерная грамотность и информационная культура. Также представляет проблему глубоко укоренившееся в учреждении образования положение, при котором педагог служит основным источником информации для ребят, пассивно усваивающих знания. Особенно это заметно в консервативных учебных заведениях, где преподаватели просто боятся каких-либо нововведений. А в дистанционном конкурсе роль и место учителя

меняются. Педагоги выполняют роль координаторов, помощников, готовят детей, проводят отборочные туры, то есть сопровождают учащихся по их индивидуальному образовательному маршруту.

В наше беспокойное время, связанное с пандемией, которая охватила практически весь мир, дистанционные конкурсы – это возможность кратковременного творчества, максимального взлёта фантазии. С помощью дистанционных конкурсов образование ребенка выходит за рамки кирпичных стен своего дома и становится открытым.

При подготовке детей к участию в конкурсах педагогу необходимо осуществлять лично ориентированный и индивидуальный подход: рассматривать в системе психологические особенности участника, его личностные особенности, во взаимосвязи с разными методами, формами, средствами. Необходимым условием учебно-творческой деятельности, направленной на развитие творческих способностей и нестандартного мышления учащихся, выступает создание развивающей, образовательно-воспитательной среды в учреждениях образования.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ КЛАССА ФОРТЕПИАНО В УСЛОВИЯХ ДИСТАНЦИОННОГО ОБУЧЕНИЯ

Команок Ю.В.

Преподаватель фортепиано, концертмейстер

*КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

Пандемия коронавируса, начавшаяся весной 2020 года, способствовала изменениям в системе образования во всем мире. В течение короткого времени все образовательные учреждения, учащиеся и преподаватели были вынуждены перестроиться на новую для них дистанционную форму обучения. Дистанционная форма обучения, естественно, коснулась и профессионального музыкального образования. Сотни музыкальных школ, колледжей и вузов изменили форму работы.

Вместо встреч в стенах учебных заведений, занятия стали проходить на платформах WhatsApp, Zoom, Skype, ВК, а само занятие получило название Онлайн-урок. Форматы онлайн-уроков сохранились, как и при обычном обучении: групповые уроки и индивидуальные. Групповые уроки стали проходить в форме уроков-видеоконференций на базе платформ Sova, Skype, а индивидуальные – в форме онлайн-общения педагога и ученика с помощью различных популярных мессенджеров.

Таким образом, при подключенном интернете, дистанционное обучение, в сложившейся ситуации стало доступным и интересным.

Если говорить об изменениях в процессе обучения игры на фортепиано, то они, несомненно произошли. Это коснулось и самой подготовки к уроку и формы урока и проверки домашнего задания и качества обучения. При традиционной форме урока подготовка к занятиям у педагога занимала гораздо меньше времени и сил. Перед началом урока необходимо подготовить ноутбук (компьютер), в котором хранятся программы учащихся, телефон, через который, в большинстве своём будет идти связь с учащимся, и, конечно же, инструмент. На последнем необходимо остановиться особенно. Многие преподаватели столкнулись с проблемой – отсутствие фортепиано дома. Стали невозможны показы, объяснения моментов звукоизвлечения, педализации, звуковедения в произведении. Если учащиеся более старшего возраста уже имеют хоть и не большой, но всё-таки запас знаний, то младшие школьники столкнулись с большой трудностью и недопониманием. Большинство информации на уроке учащийся получает путём непосредственного прикосновения педагога к рукам, плечам, всему аппарату ученика, а также через копирования движений преподавателя за инструментом. К сожалению, данный путь передачи информации без инструмента, на расстоянии оказался невозможен. Единственный способ - это словесные объяснения.

Традиционный урок имеет продолжительность 40 минут, урок онлайн 20 минут. За отведённое время мы должны проверить домашнее задание, проработать новый материал, закрепить его и выдать новое задание. Конечно же, за 20 минут это сделать невозможно. Одна проверка гамм в старших классах может занимать до 20 минут времени урока. Если проверять гаммы в онлайн режиме, то на работу над оставшейся частью программы времени не будет вовсе. Поэтому преподаватели просят высылать домашнее задание заранее, перед уроком.

Необходимо особо сказать о программах учащихся колледжа и старших классов ДМШ. Произведения этих учащихся отличаются большими объёмами и исполнить их за отведённое время урока невозможно. Здесь, опять же, на выручку приходит процесс пересылания видео записей учеником преподавателю, дальнейших их просмотров и отсылки обратного видео, уже с анализом и комментариями исполнения.

Таким образом, длительность рабочего дня преподавателя возрастает весьма значительно, при большом классе учащихся, и может длиться весь день, до позднего вечера.

Иногда провести какой-либо вид работы на уроке невозможно без присутствия третьих лиц, а именно, если необходимо заснять игру рук видом сверху, для того, чтобы проверить аппликатуру, подмену пальцев, движение кисти. Самому ученику это невозможно заснять, так же, как и преподавателю. Здесь необходим временный оператор, который заснимет весь процесс исполнения.

При дистанционной форме обучения нельзя недооценить помощь родителей. Именно они являются «переводчиками» с языка преподавателей специального класса (у малышей) и именно они способны контролировать систематичность занятий самоподготовки в любом возрасте. Если же родители находятся на работе или же просто

не контролируют, не помогают в процессе постижения языка музыки своему ребёнку, то исполнительский уровень учащегося резко падает. Но, следует отметить, что роль родителей важна на всех этапах, независимо от формы обучения.

Рассуждая о дистанционном обучении, необходимо понимать, что музыкальные учебные заведения находятся в других, особых условиях, чем учащиеся простых школ. Практическая работа показывает, что ни одна из ранее указанных интернет платформ не способна полноценно работать и решать задачи, стоящие перед музыкантом-исполнителем. Интернет зависает, подаёт звук и изображение в разном времени. Сопоставить картинку и звук становится невозможным. Кроме того, никакой гаджет, никакой микрофон, к сожалению, не способен передать всю звуковую палитру фортепиано. Никакие суперэкраны телефонов, планшетов, ноутбуков не могут заменить присутствие преподавателя рядом. Только находясь в непосредственной близости с учеником, преподаватель может увидеть-услышать-мгновенно среагировать на какое-либо неточное исполнение или зажатие в аппарате.

Основная работа при начальном обучении-это постановка аппарата будущего пианиста. К сожалению, при дистанционном обучении эта работа полноценно осуществлена быть не может. Невозможно через экран поставить руку ребёнку, невозможно показать ему ощущения в мышцах, невозможно научить звуковедению и педализации. Именно поэтому дистанционный процесс обучения игре на фортепиано является очень ограниченным.

Несмотря на все трудности, мы получаем колоссальный опыт новой формы работы. Теперь, даже если ученик по каким-либо объективным причинам не сможет прийти на урок, преподаватель всегда сможет проверить готовность ученика к уроку, научившись пользоваться новыми технологиями. Кроме того, одним из важных плюсов при переходе на онлайн обучение является то, что все преподаватели класса фортепиано смогли услышать на каких инструментах играют дети, порекомендовать настройщиков, урегулировать посадку за инструментом в домашних условиях.

Конечно, вид онлайн обучения, явление временное и вынужденное. Несмотря на все сложности механизма, наша задача, как преподавателей, сохранить интерес учащихся к нашему виду искусства, помочь им адаптироваться в новых условиях и, хоть и мелкими шажками, но всё же идти вперёд и продолжать расти как исполнителям.

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ФАНТАЗИИ КАК ОДИН ИЗ ЭТАПОВ В РАБОТЕ НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Каспарова Л.А.

*Преподаватель фортепиано,
КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

В чем заключается педагогическое мастерство в воспитании и обучении музыканта? Вероятно, в сочетании передачи своих знаний, отношения к музыке и умением раскрыть все лучшие качества в ученике.

Формы воздействия на ученика в процессе индивидуального воспитания многообразны. Начнем с эмоционального воздействия педагога на ученика. Педагог передает ученику свое отношение к музыке, к изучаемому произведению. Если то или иное произведение не трогает самого педагога или надоело ему, то всегда можно опасаться, что и в ученике педагог вызовет такое же к нему отношение. Эмоциональное влияние сказывается и в том, что с любимыми, близкими ему по своим склонностям учениками, педагог занимается с увлечением, а с остальными нередко лишь «по обязанности». Его безразличие нередко приводит к тому, что даже способные ученики постепенно «увядают». Чем более щедро педагог делится с учеником своими эмоциями, тем больше выигрывают от этого они оба.

Следующая форма воздействия – непосредственно процесс обучения. Передавая ученику знания и умения, педагог должен найти такую форму обучения, при которой оно оказало бы наиболее глубокое влияние на личность ученика, развивало бы его интеллект, пробуждало эмоции.

Психологи утверждают, что любые способности поддаются развитию. Развитие способностей зависит от среды, условий жизни и, в особенности, от влияния педагога и школы. Слух, ритм, память, поддаются развитию. Нужно воспитывать слух не только на уроках сольфеджио, а заниматься этим всегда. Нужно петь с листа, аккомпанируя себе. Полезно упражняться в записи музыки. Хорошо также развивать «зрительный» слух, то есть стараться слышать музыку, глядя в ноты. Но можно ли пробудить и развить исполнительскую инициативу, творческое отношение к искусству, самостоятельность в работе? Само собой, понятно, что лучшие результаты в развитии самостоятельности учащегося получит тот педагог, который занимательнее и живее построит процесс занятий и в чьем классе заниматься интересно. Чтобы пробудить инициативу, развить творческую фантазию, надо заинтересовать. Ребенок, которому заниматься на фортепиано скучно, выполняет задания без желания и занимается, только боясь родительских напоминаний. Ждать проявления самостоятельности от такого ученика безнадежно. В таких случаях педагог еще изобретательнее должен строить урок с акцентом на самостоятельность учащегося. Например, контроль над домашними занятиями ученика. Как известно, домашние занятия ребенка должны входить неотъемлемой частью в расписание его дня. В процессе обучения большую роль играет хорошо налаженная домашняя работа школьника. Успех ее зависит от целенаправленности урока. Если педагог ставит на уроке определенные конкретные задачи, понятные учащемуся, объясняет и показывает способ их достижения, тут же на уроке добивается частичного выполнения, - то можно с уверенностью сказать, что в большинстве случаев домашняя работа ученика будет плодотворна. Необходимо учить преодолевать не только конкретную трудность в каждом отдельном месте

произведения, но и добиться того, чтобы ученик мог легко справиться с подобными трудностями и в любой другой пьесе. Это значит, что нужно нацеливать на освоение, образно говоря, типовых трудностей, иными словами, прививать ученикам обобщенные умения. Ведь умение обобщать – важнейшее условие успешности всякой человеческой деятельности.

Как известно, в развитии самостоятельных навыков пианистической работы учащихся значительную роль играют все стороны формирования человеческой личности: характер, воля, интерес, внимание, память и т.д. Чем самостоятельнее ученик, тем большему его может научить педагог. В этом случае у него увеличится запас времени на художественную отделку исполнения, отшлифовку деталей, выработку артистизма, работу над художественным образом.

Одно из основных мест в проблеме воспитания самостоятельности занимает вопрос пробуждения и раскрытия художественной индивидуальности, развитие музыкального мышления. Средства развития для этого многообразны. В них органично взаимосвязаны исполнительский показ, теоретический и исполнительский анализ, образно-словесное раскрытие характера трактовки, расшифровка авторских и редакторских ремарок в тексте и т.д.

Для развития образного мышления существует множество пьес программного характера, которые отличаются степенью конкретизации музыкальных образов. Одни пьесы имеют предельно конкретные наименования (например, «Ишак Насреддина», «Бабочки» Л.Атояна), к другим автором даны лишь самые общие «наводящие» указания в отношении музыкальной образности. Таковы многочисленные пьесы, названные «Размышление», «Шутка», «Прогулка» и т.п. Можно привести в пример и множество пьес, где лишь достаточно ясно обозначен характер образа или действия: «Первую утрату» Шумана, «Ласковую просьбу» Свиридова, «Жалобу» Гречанинова. Пьесы с подобными названиями очень важны и для стимулирования воображения учащихся, и для познания ими (что особенно ценно) на примере собственной исполнительской практики специфических особенностей музыки как вида искусства. Еще более развивают творческую фантазию такие пьесы как «Вальс», «Танец», «Мелодия» и т. п. В них нет указаний на образ, его надо понять проиграв, прослушав произведение. Именно подобные пьесы полезны для нахождения учащимися словесных определений музыкальных образов, чувств, настроений, так как не предлагают их, так сказать, «в готовом виде» (то есть в названии), но вместе с тем дают достаточно определенный объективный ориентир для пробуждения собственной фантазии учащегося.

Огромную пользу в развитии творческой фантазии могут оказать задания, связанные с «переводом» музыкального языка некоторых пьес, отражающих более или менее конкретные образы и явления, на язык других видов искусства. Например, рисунки на темы исполняемых пьес.

Оказывая влияние на художественное воображение ученика, педагог вместе с тем должен вырабатывать у него самостоятельность мышления, пробуждать его творческую

инициативу. Как уже было выше сказано, развитие художественного воображения ученика находится в прямой зависимости от метода работы педагога и от воспитания творческого внимания у учащегося.

Как правило, на уроках специального фортепиано, мы обучаем не абстрактному «прекрасному», а конкретному умению слушать и исполнять данное произведение. Мы учим играть на музыкальном инструменте. И, несмотря на то, что ребенок может получить «хорошую школу», т.е. научиться свободно владеть инструментом, его душа может оказаться безразлична к звукам музыки. Такие примеры нередки, и они ставят проблему: как превратить процесс чисто исполнительского обучения в процесс эстетический, ведь именно эстетическое восприятие вводит нас в область художественного переживания.

Никогда человека так глубоко и непосредственно не волнует красота окружающего мира, как в детстве. Никакому другому возрасту не свойственны та пылкая безграничная фантазия, яркая восприимчивость, которой обладает ребенок, подросток.

Замечательно говорил Г.Г. Нейгауз, требовавший выразительного исполнения простейших мелодий: «Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию – грустно, бодрю – бодро, торжественную – торжественно.» [1, с. 20]

Успешность и инициативность занятий целиком обусловлены интересом учащегося к музыке. А интерес – это залог всех успехов. Удастся горячо заинтересовать учеников, - и раскроются «залежи» душевных сил молодых пианистов, скорее будет развиваться их индивидуальность, инициатива, воображение, то есть те качества, которые и создают музыканта творческого, самобытного. Педагог должен все время «подогревать» интерес к делу у своих воспитанников и поощрением, и осуждением, и сравнением их игры с игрой товарищей или крупных исполнителей. Здесь хороши различные средства: посещение концертов, слушание записей, рассказы о великих музыкантах. Следует «заразить» ученика желанием самому сделать что-то большое. И важным условием победы педагога служит его увлеченность работой, что передается и ученику.

На успешность самостоятельных творческих попыток учащегося заметно влияют многие психологические предпосылки. Важно, например, создавать в классе во время урока такую обстановку, которая бы помогла эмоциональному раскрытию ученика. Создать спокойную, доброжелательную творческую атмосферу исканий, размышлений, помочь ученику избавиться от внутренней скованности, вялости, поднять его настроение. На уроке желательно чаще ставить вопросы, заставляя побольше сравнивать, анализировать, искать, заставляя ученика самого оценивать результаты своих действий.

Список литературы:

1. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры». изд. «Музыка» М. 1982г. Вопросы методики начального музыкального образования.

2. Д.Благой Роль детских фортепианных пьес в художественном развитии учащихся. Изд. «Музыка», М.1981г. Вопросы фортепианной педагогики.
3. А.Б. Гольденвейзер О музыкальном воспитании и обучении детей. Изд. «Музыка», М. 1967г.
4. Б. Кременштейн Педагогика Нейгауза. Изд. «Музыка», М. 1984г. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства.
5. М. Фейгин. Выявление и развитие индивидуальности ученика в фортепианном классе. Изд. «Музыка», М. 1961г.

РАБОТА В КЛАССЕ «ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО»

Трофимова А. В.

*Преподаватель фортепиано, концертмейстер
КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

Предмет «обязательное фортепиано» играет важную роль в процессе воспитания учащихся ДМШ и ДШИ, так как владение исполнительскими навыками на фортепиано помогает учащимся познакомиться с мировой классической музыкой, расширяет художественный кругозор, развивает весь комплекс музыкальных способностей. Также способствует развитию слуховой, осязательной и зрительной ориентации, совершенствованию физических данных по ходу организации пианистического аппарата и приобретения аппликатурных навыков. Преподаватель обязан выполнять функцию просветителя, в определённой мере владея основами узкой специализации профилирующего инструмента ученика. А ученик должен осознавать, что игра на фортепиано хорошо развивает слух, чувство тембральной окраски (отличной от его инструмента), способствует расширению музыкального кругозора, помогает в овладении смежных дисциплин (сольфеджио, гармония, хор).

Руководствуясь наработками музыкантов-методистов (Г.Нейгауз, А.Алексеев, К.Игумнов, А.Артоболевская, Г.Жолымбетова, Т.Юдовина-Гальперина, Л.Баренбойм) и опираясь на свой собственный практический опыт, могу отметить, что основными составляющими при работе в классе «обязательного фортепиано» являются:

- знание специфических свойств фортепианного звука;
- процесс звукоизвлечения и технические приемы в работе над звуком;
- развитие слуха, воспитание слухового контроля;
- ощущение горизонтального движения и развития музыки;
- связь с жанрово-образной сферой произведения.

Свойства фортепианного звука

Особенности фортепианного звука определяются самой конструкцией рояля.

Первое – точная фиксация звука по высоте, что заставляет педагога работать над развитием интонационного слуха ученика, над выработкой мышечного ощущения

интервалики.

Второе - неизбежность затухания звука.

Важнейшая педагогическая задача – научить вести слухом каждый звук на всем протяжении мелодии, помочь ученику сформировать представление о непрерывности мелодической линии.

Третье свойство фортепианного звука состоит в том, что после его взятия мы не можем на него воздействовать. Осознание этого свойства фортепианного звука важно потому, что нередко играющий не умеет снять с мышц напряжение, что ведет к усталости и неправильным двигательным ощущениям ученика.

Четвертое свойство фортепианного звука состоит в том, что изменить его тембровую окраску пианист может, лишь изменяя его громкость. Сильный удар порождает звук богатый обертонами, он более резок и блестящ, при слабом ударе обертонов в звуке меньше, он кажется мягким и тёмным.

Пятым свойством фортепианного звука является его нейтральность, то есть отсутствие характерности, его абстрактность. В то же время фортепиано обладает подражательным эффектом и может симитировать любой другой музыкальный инструмент.

Наконец, влияет на окраску звука и педаль. Достаточно сравнить звучность любого тона, взятого на правой или левой педали.

Осознавая эти закономерности фортепианного звука, в своей работе я уделяю внимание развитию тембрового и динамического слуха ученика, стараюсь воспитывать у него чуткость и потребность в многокрасочности звучания, о чём речь пойдёт несколько позже.

Контакт с клавиатурой

Фортепианная игра - прежде всего искусство фортепианных приёмов. На каждый звук существует свой приём, способ погружения пальца в клавишу, либо грубый и жёсткий, либо плавный и мягкий.

Контакт с клавиатурой – наиболее важная часть техники звукоизвлечения, так как от качества навыков, его составляющих, во многом зависит непосредственно качество звука и результат исполнения произведения в целом. Развитие навыков весовой игры, навыка физической филировки звука, навыка игры цепкими и сильными пальцами при раскрепощённых мышцах рук – такая задача стоит перед преподавателем «обязательного фортепиано». Здесь можно посоветовать обратиться к брошюре А.Шмидт-Шкловской «О воспитании пианистических навыков», работе Смирновой Т.И. «Фортепиано-интенсивный курс» и ряду других известных источников. Отдельно отмечу, что красивого певучего звука можно добиться только при полной свободе и отсутствии мышечных зажимов. Вопросами свободы игрового аппарата в разное время занимались известные музыканты-методисты А.Артоболевская, Г.Жолымбетова, Т.Юдовина-Гальперина. Упражнения, помогающие снять мышечные зажимы, одинаковые в методике преподавания игры на любом музыкальном инструменте.

Приведу некоторые из них:

- поднять руки вверх и в расслабленном состоянии уронить их, слегка наклонившись вперёд;
- освободить от напряжений мышцы шеи лёгкими поворотами головы;
- кистевые и круговые вращения рук;
- проминание пальцев с опорой на предмет (висячий мост);
- потряхивание расслабленных рук и т.д.

Важно ощущать клавишу, осознавать зависимость между силой нажатия и силой звука. Этот момент соприкосновения пальцев с клавишей очень важен, так как именно в это время извлекается звук, что очень актуально для всех обучающихся игре на фортепиано, потому что при игре на других инструментах этой зависимости между силой нажатия и силой воспроизводимого звука в такой степени не наблюдается. У баянистов интенсивность звука зависит от работы меха, у домбристов, шертеристов и балалаечников – от качества тремолирования, у струнников – от интенсивности и амплитуды работы смычком, у духовиков – от дыхания.

В результате непонимания этой специфики фортепианного звукоизвлечения учащиеся все усилия сосредотачивают на клавише, так как хотят выразить напряженность эмоций напряжением мышц и судорожно прижимают клавишу до дна после её взятия. Этот недостаток наиболее часто встречается у баянистов, потому что процесс звукоизвлечения на баяне требует гораздо более лёгкого прикосновения, чем на фортепиано. От изменения силы атаки звук на баяне не меняется, а динамическая градация зависит, в основном, от интенсивности движения меха. И результатом этого, при игре на фортепиано, где требуется более активное и опёртое прикосновение к клавише, становится излишнее давление в неё. Это не только вредно с технической стороны, но и затрудняет музыкальное формирование, так как учащийся перестаёт ощущать движение вперёд во фразе. Поэтому, основной сложностью является необходимость достижения мягкого, певучего и глубокого звука при отсутствии излишнего давления на клавишу. Г.Коган в своей книге «Работа пианиста» пишет: «...работа над звуком есть, прежде всего, работа над его качеством, а первый план... занимает выработка одного из качеств звука - его певучести».

Опираясь на различные работы пианистов-методистов (А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой», В.Макаров «Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе»), приведу некоторые приёмы для получения певучего звука:

- держать пальцы ближе к клавишам;
- играть подушечкой, мясистой частью пальца;
- стремиться к полному контакту, «срастанию» с клавиатурой;
- ощущать клавишу «до дна», но не давить на неё, особенно после взятия;
- кисть – гибкая, упругая, наподобие «рессоры»;
- после извлечения звука – состояние «повисания» и «эластичной опорности» в

кончиках пальцев.

Таким образом, процесс адаптации учащихся-инструменталистов в классе фортепиано должен начинаться с уяснения ими природы фортепианного звукоизвлечения. Очень полезно объяснить ученику и показать устройство фортепиано: при ударе по клавише приходит в движение молоточек и ударяет по струне. Так сразу обнаруживается естественность игры «по клавишам», а с помощью клавиш - по струнам. Можно рекомендовать ряд упражнений, которые помогли бы конкретизировать теоретические представления о способах звукоизвлечения на фортепиано. Например: предложить, взяв клавишу, дослушать её до полного затухания и только потом взять следующую, таким образом на практике осмысляя характер стационарной части фортепианного звука. И, наоборот, можно предложить ученику нажать какую-либо клавишу и с силой давить на неё, слушая, становится ли от этого звук ярче. Также помогает проведение аналогий с любым физическим действием, например, ходьбой, основным условием которой является, прежде всего, естественность.

Развитие музыкального слуха

Главенствующая роль слуха в музыкальной деятельности неоспорима: музыкальное искусство - есть звуковое искусство, то есть искусство, обращённое к слуху. Первой заповедью в музыкальном «кодексе» Роберт Шуман писал: «Развитие слуха - это самое важное. Старайся с юных лет распознавать тональности и отдельные звуки. Колокол, оконное стекло, кукушка, - прислушайся, какие звуки они издают». Этой позиции придерживались такие выдающиеся деятели в области фортепианного искусства и педагогики, как А.Г. Рубинштейн, Ф.М. Blumenфельд, К.Н. Игумнов, Н.И. Голубовская, Г.Г. Нейгауз, их ученики и последователи.

От самого первого контакта с клавиатурой до игры в дальнейшем этюдов и пьес, работа над развитием моторики не должна протекать механически, необходимо фиксировать сознание ребёнка на физиологических особенностях движений пальцев и руки. Только нацеленность на художественный (пусть поначалу очень простой) звуковой результат, постоянное апеллирование к фантазии ребёнка, к его эмоциям приведут к естественному развитию музыкальности.

В музыкальной педагогике воспитание слуховых качеств учащегося является одной из главных задач, нужно идти от слуха, а не наоборот. Для того, чтобы воспроизвести красивый, сочный, мягкий, глубокий звук на инструменте, сначала его нужно услышать в голове. А зная, какой звук ты хочешь воспроизвести, ты знаешь ощущения, которые испытываешь при игре. Именно так расшифровывается известная формула: «вижу – слышу – играю».

Приступая к работе над упражнениями, необходимо следить за качеством звучания. Нужно уметь направлять внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. Воспитание «слышащих» пальцев, способных предчувствовать соотношение между тонами – одна из главных задач обучения игре на фортепиано. Если ухо не слышит звук до конца, то палец ставится

пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берётся как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. В результате фраза становится разорванной, а исполнение статичным. При этом неважно, что звуки практически не прерываются. Если ухо не слышит и не «ведёт» звук, то и пальцы не получают необходимой команды мозга. В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего легато, цельности

Подробнее остановимся на двух видах слуха, которые наиболее полно можно развить только при обучении игре на фортепиано: гармоническом и тембро-динамическом.

Гармонический слух - способность слышать гармонические созвучия (аккордовые сочетания). Взять несколько звуков одновременно можно не на всех инструментах. К ним относятся фортепиано, баян, аккордеон.

Вот некоторые методы, развивающие слух гармонически:

1. Разбираем с учеником тональный план, анализируем. Сразу отмечаем основные трезвучия лада – TSDT. Прослушиваем гармоническую основу.

2. Проигрываем произведение в замедленном темпе, вслушиваемся в смену гармоний.

3. Играем аккорды с динамическим выделением какого-либо звука в столбе (например, верхнего, для ведения мелодии, либо нижнего – чтобы лучше прослушивалась гармоническая основа). «...Одним из средств окраски аккорда является тонкая градуировка силы звуков, входящих в него: одни могут слегка или более рельефно выделяться, другие, наоборот, приглушаться, браться... неглубоким прикосновением к клавише...» (Г.Коган).

4. Подбираем знакомые несложные мелодии с гармоническим сопровождением.

Тембро-динамический слух. Колоссальные возможности динамики, огромный диапазон, педали, позволяющие создавать разнообразные эффекты – всё это даёт основание говорить о тембро-динамической возможности игры на фортепиано.

Для развития тембро-динамического слуха при работе с учениками пользуюсь следующими приёмами:

- Проводим сравнительный анализ. Предлагаю ученику на своём инструменте (домбра, скрипка, кобыз и т.д.) попытаться изобразить звучание любого другого музыкального инструмента (как правило, это не очень удаётся) и сравнить с возможностями фортепиано. Затем прошу сыграть очень громко (fff) или очень тихо (ppp) и сравнить с динамикой на фортепиано (у фортепиано динамика богаче).

- Находим художественное описание звука. Подбираем соответствующие прилагательные. Звуки фортепиано могут быть «яркими»-«тусклыми», «грубыми» «нежными», «резкими»-«приятными» и т.д. Затем ищем именно этот звук на инструменте.

- Предлагаю мысленно «оркестровать» какую-либо фразу или предложение,

представить звучание того или иного оркестрового инструмента. Здесь приходится сталкиваться со следующим: ученикам отделения «Казахских народных инструментов» иногда трудно представить звучание инструментов симфонического оркестра, а ученикам - духовикам и струнникам - звучание инструментов казахского оркестра.

Очень эффективным и интересным упражнением является «оркестровка для смешанного состава», когда раскладываем мелодию между «несочетаемыми», на первый взгляд, инструментами (например, труба-домбра, шертер-скрипка и т.д.).

- Работаем с оттенками, учимся погружаться в гармонию звуков, искать тончайшие нюансы в игре. Слушаем звучание в разных регистрах.

При такой форме работы слух ученика, как правило, «включается» и исполнение постепенно начинает превращаться в более осмысленное и осознанное.

Таким образом, если первым требованием в работе пианиста является постановка и решение звуковых задач, то вторым будет тщательный слуховой контроль, позволяющий осознать, что «не выходит» и надлежит исправить и улучшить в дальнейшем. Слуховой контроль – это умение слушать и слышать своё исполнение, корректировать звучание в зависимости от рояля, акустики, случайностей.

Жанрово-образная сфера

Работа над музыкальным произведением является основой процесса обучения игре на фортепиано. Так как стиль определённого композитора в целом требует определённой окраски звука (*forte* Бетховена – это не *forte* Шопена, а *piano* Скарлатти отлично от *piano* Моцарта), соответственно для каждого конкретного стиля есть свои закономерности в приёмах звукоизвлечения. Знакомство с любым произведением начинаю не с анализа нотного текста, а, прежде всего, с вводной беседы, в которой рассказываю о биографии композитора и времени, в которое он жил. Стараюсь выстраивать общение с учеником в форме диалога, привлекая его к активному сотрудничеству. При домашней подготовке обязательно прошу прочитать о композиторе (знать хотя бы основные направления работы), жанре произведения (например, если название «Фламенко», то никто не расскажет о характере танца лучше, чем сам танец) и послушать/посмотреть записи, связанные с этой информацией (благо, это стало доступно благодаря интернету).

На начальном этапе обучения даю больше пьес, имеющих явную жанровую принадлежность (вальс, полька, марш, мазурка), а также программных произведений (имеющих конкретное название). По мере своего индивидуального развития учащийся активизирует творческое воображение, учится вникать в сущность музыкальных образов и всё более ярко их воплощать в собственном исполнении. Приучается самостоятельно трактовать произведение, учитывая его жанровые и стилистические особенности.

Методы и приёмы работы

Известные педагоги-музыканты России (Л.Николаев, Г.Нейгауз, С.Фейнберг, Я.Зак), а также казахстанские исполнители-практики (Е.Коган, А.Досаева,

Ж.Аубакирова, А.Исакова, В.Тebенихин, Г.Пестов) считают, что чем больше используется различных методов и приёмов в обучении, тем эффективнее результаты в воспитании высокопрофессиональных эрудированных специалистов.

Чаще всего я использую два наиболее эффективных метода, успешно применяемых мной на практике.

Метод позитивного показа

Прежде чем приступать к разбору нотного текста, знакоблю ученика с музыкой, проигрываю произведение целиком. Главной целью позитивного показа на фортепиано является создание цельного представления о художественном образе произведения. Конечно же, исполнение в классе, для ученика, обязано быть таким же ярким, увлекательным, эмоциональным, как и на большой сцене. Произведение должно вызвать положительную реакцию учащегося, то есть должно «понравиться», вызвать желание самому исполнить это произведение. Не оставить равнодушным. Ещё И.С.Бах считал этот метод наиболее целесообразным в процессе занятий с учениками. Он «...начинал с практического показа за инструментом, не отягощая юные умы большим количеством правил...». «...Великий мастер не любил абстрактных объяснений, пустого теоретизирования и предпочитал всему этому наглядный показ» (Н.А. Копчевский). Позднее методу показа отдавали предпочтение Ф.Лист, А.Корто, Л.Николаев, К.Игумнов, Г.Нейгауз и многие другие. Данный педагогический приём сразу же погружает ученика в атмосферу высокой художественности, побуждает его к самостоятельным звуковым поискам, воспитывает в нём глубокую и полную внутреннюю сосредоточенность, словом, ведёт его от слухового ощущения к движению, а не наоборот. В дальнейшем, когда уже идёт кропотливая работа над текстом, также постоянно показываю, как, на мой взгляд, должно звучать то или иное место в произведении. Предлагаю ученику попытаться повторить, а затем самостоятельно выбрать и использовать различные приёмы звукоизвлечения, наиболее, на его взгляд, соответствующие раскрытию художественного образа произведения в целом.

Метод словесной информации

Метод словесной информации содержит всякого рода характеристики, обобщения, указания, комментарии и тому подобное. Преподаватель помогает ученику сформировать определённые понятия и умозаключения, учит выражать свои мысли и чувства в словах. Основной акцент делается на теоретическую часть обучения.

Остановлюсь подробнее на трёх методах:

- метод концентрации внимания. Намеренно акцентирую внимание ученика на какой-либо конкретной детали с целью лучшего запоминания;

- метод подсказа, наводящих вопросов. Цель вопроса - натолкнуть ученика на размышление, необходимое для ответа. Например, если ученик сомневается, какое должно быть звучание, можно спросить: «Звук мягкий или жёсткий?.. Мягкий светлый или тёмный?.. Мягкий светлый с грустью или жизнеутверждающий?..» и т.д. Наводящие вопросы педагога и ответы ученика являются одним из путей обучения методам

самостоятельной работы. Также этот метод может быть хорошим вспомогательным средством для развития навыков слухового анализа музыки;

- метод сравнения, объяснения и обобщения помогает закрепить ранее выученное и осознать не только теоретические сведения, но и более сложные для обобщения слуховые впечатления. Этот метод наиболее актуален на уроках «обязательного фортепиано», так как обучение проходит исключительно в сравнении специфики звучания фортепиано со спецификой профилирующего инструмента ученика. Часто прошу сравнить несколько вариантов исполнения музыкальной фразы и объяснить, какое исполнение больше понравилось и почему; или сказать, что не понравилось. Этот метод работы заставляет учащегося думать и делать выводы в результате услышанного, работать своими ушами, а не слепо подчиняться требованию педагога.

Таким образом, в основе работы в классе «Обязательного фортепиано» лежат два основополагающих принципа обучения. Это принцип индивидуализации методов работы с детьми, отличающимися разным уровнем врождённых и развивающихся способностей и принцип комплексного развития музыкальных и двигательных способностей ребёнка с учётом специфики профилирующего инструмента.

При таком подходе к обучению уже достаточно скоро способный ученик многое сможет почувствовать и воспроизвести самостоятельно при определённой корректировке со стороны педагога. Малоспособный ученик будет в работе менее самостоятельным, однако, это не должно сказаться на его заинтересованности к обучению. Заинтересованность, скорее всего, возникает у ученика – в ходе урока и в ходе занятий вообще – в том случае, когда благодаря указаниям и помощи педагога у него всё время что-то получается, «выходит». Прогресс на своём уровне должен быть у учеников с разной степенью одарённости.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. -Москва, «Государственное музыкальное издательство»,1961г. – 272с.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. -Москва, «Советский композитор»,1987г.-104с.
3. Баренбойм Л., Перунова Н.Путь к музыке. Книжка с нотами для начинающих обучаться игре на фортепиано. -Ленинград, «Советский композитор», 1989г.-168с.
4. Вопросы фортепианной педагогики. Ред. В.Натансона, вып.2. -Москва, «Музыка»,1967г.-240с.
5. Жолымбетова А. «Маленький пианист». Школа игры на фортепиано на основе казахских народных песен и кюев. Вступительная статья. -Алматы,1993г.-52с.
6. «Как научить играть на рояле» сост. Грохотов С.В. – Москва, ИД Классика-XXI,2006г.-220с.
7. Коган, Г. Работа пианиста. / Г.Коган. – М.: «Классика XXI», 2004. - 203 с.
8. Копчевский, Н.А. Иоганн Себастьян Бах (исторические свидетельства и аналитические данные об исполнительских и педагогических принципах). / Вопросы музыкальной педагогики. Вып.1 / Редактор-составитель В. А. Натансон. – М.: Музыка, 1979. – С. 85 –106.
9. Любомудрова Н.А.Методика обучения игре на фортепиано. -Москва, «Музыка»,1983 г.-198с.
10. Макаров В. Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе. -Харьков, 1997г.-120с.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ КЛАРНЕТА

Пахомова М.В.

*Преподаватель фортепиано, концертмейстер
КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

Исполнительская и творческая деятельность концертмейстера в классе одного из самых певучих и виртуозных инструментов из группы деревянных духовых инструментов подразумевает собой владение концертмейстером ряда навыков, способствующих наибольшему раскрытию музыкально образного содержания произведений, исполняемых творческим дуэтом солист-инструменталист – концертмейстер.

Будь то зрелый кларнетист или начинающий, концертмейстер необходим на начальном этапе работы - при выборе произведения. Партия кларнета представляет собой в отличие от фортепианной партии, однострочную, одноголосную запись. Отсюда и мелодическая линия партии кларнета порой бывает не такой насыщенной, как фортепианная партия. Чтобы заинтересовать учащегося-кларнетиста, первое проигрывание изучаемого произведения должен осуществить педагог, совместно с концертмейстером. Подобное исполнение наилучшим образом раскрывает всю красоту и музыкальность данного произведения.

Чтобы такое исполнение было профессиональным, на хорошем техническом и музыкальном уровне, концертмейстер должен обладать таким навыком, как чтение нотного текста с листа. Невозможно представить себе хорошего концертмейстера класса кларнета, который будет неумело читать с листа, не уметь предвидеть текст, динамику и темповые изменения на несколько тактов вперёд. Навык чтения нот должен развиваться систематически, иначе профессиональная игра концертмейстера просто невозможна.

Игра с духовыми инструментами имеет ярко выраженную специфику и затрагивает все параметры ансамбля – от синхронности исполнения до выработки сбалансированного звучания и эквивалентных штрихов. Концертмейстеру необходимо ознакомиться с особенностями звукообразования на данном инструменте, тембрального звучания инструмента, артикуляции, атаки звука и штрихов.

Поскольку кларнет духовой инструмент, то первое, на что нужно обратить внимание пианисту – это особенности дыхания кларнетиста. Дыхание духовиков, связанное с процессом звукоизвлечения, отличается от естественного укороченным вдохом и максимально долгим выдохом. Нужно принимать в расчет и динамический рисунок музыкальной фразы. Иногда новое дыхание берется для того, чтобы придать мотиву большую выразительность. Важным аспектом совместной деятельности

является умение правильно делить музыкальную речь на фразы и предложения. Необходимо следить за тем, чтобы кларнетист дослушивал фразу, дыхание брал по возможности перед слабым временем такта, а не на тактовой черте. Встречаются произведения, где дыхание проставлено и нет объективных указаний для его взятия (паузы, выдержанные звуки и т.д.). В таких случаях кларнетист берет его там, где считает нужным (а это в свою очередь зависит от его грамотности и музыкального вкуса). Задача концертмейстера в таких случаях - сделать момент перевода дыхания максимально незаметным. Можно использовать педаль или придерживать пальцами отдельные звуки и аккорды. Еще одна проблема, связанная с дыханием партнера-духовика - это выход из залигованных нот. В таких случаях дыхание берется за счет предыдущей длинной ноты. Взятие дыхания можно подготовить с помощью расширения мелких длительностей в партии фортепиано. Таким образом, дыхание должно быть проставлено в партии концертмейстера и отрепетировано заранее. В работе не только с кларнетом, но и любым другим духовым инструментом, важно чувствовать смену дыхания, уметь его предугадывать. Все перечисленные выше закономерности должен учитывать концертмейстер, поскольку единая фразировка, одинаковое мышление ансамблистов являются залогом успешной работы.

Говоря о тембральных особенностях кларнета, необходимо знать об особенностях звучания его регистров. Нижний регистр кларнета называется шалмей (шалюмо) и характеризуется как «темный», «мрачный», «драматический» тембр. Он заметно отличается от звучания других регистров кларнета. С постепенным переходом в верхний регистр, характерные для шалюмо свойства тонов постепенно утрачиваются. Звуки «соль», «соль-диез», «ля», «си-бемоль» звучат немного приглушенно, не столь ярко. Поэтому, при игре в ансамбле концертмейстер должен обращать внимание на довольно тусклое звучание кларнета в этом регистре, и не перекрывать его звучание. Звуки верхнего регистра - светлые, прозрачные, звонкие. Подобное разнообразие звуковой палитры кларнетиста требует и от пианиста владения разнообразными музыкально-изобразительными приемами. Virtuозные, блестящие пассажи кларнетиста, чередующиеся с нежнейшим, мягчайшим *pianissimo* будут ждать ответной поддержки у концертмейстера.

Еще одной важной особенностью ансамбля: кларнет-фортепиано является согласование штрихов. Главным средством артикуляции музыканта духовика является язык. Движения языка находятся в прямой зависимости от характера музыки. Для взятия тихого, спокойного звука необходимо осторожное прикосновение языка к трости. При игре *legato* язык должен находиться в спокойном состоянии, чтобы не нарушалась плавность движения звуков. При игре *staccato* между отдельными звуками возникают паузы, а при игре *legato* и *non legato* пауз быть не должно. Зная об особенностях исполнения штрихов на кларнете, пианисту будет гораздо проще достичь подобного звучания на фортепиано. Самым распространенным штрихом духовика является *detashe*. На фортепиано довольно сложно точно передать подобный штрих. Его можно

сравнить с «маркированным» legato. Общепринятое исполнение отрывистого звучания – *staccato*. В камерных произведениях концертмейстер должен отойти от привычного ему исполнения этого штриха. В ансамбле с кларнетом, у пианиста этот штрих должен быть приближен к *non legato*, но более короткому.

Кроме чтения нотного текста с листа, умения владеть разными приёмами звукоизвлечения, концертмейстер кларнетиста должен уметь хорошо транспонировать произведения в различные тональности, так как кларнет является транспонирующим инструментом. Исполнение партии кларнета на фортепиано требует транспонирования партии по отношению к основной тональности аккомпанемента фортепиано на один тон вверх. Кроме того, в транспорте нуждаются переложения произведений для таких инструментов как саксофон - альт, кларнет, саксофон-сопрано и т.д.

Должен ли опираться на что-то начинающий концертмейстер, если необходимо осуществить транспонирование произведения? Конечно, если есть время, то можно не спеша проиграть пьесу, в новой тональности, но если этого времени нет, то спасти ситуацию помогут теоретические знания и навыки концертмейстера. Сюда относится определение видов аккордов, интервалов скачков, пальцовки в гаммаобразных и арпеджированных пассажах.

Совместная работа над произведением подразумевает собой совместный поиск динамического звучания. Динамическая градация звучания кларнета довольно большая: от едва заметного *pianissimo* до массивного *fortissimo*. Поэтому и звуковой диапазон концертмейстера также должен быть очень богат. Нельзя всё время оставаться в тени, исполняя всю партию на *piano*, но и увлечение *forte* также недопустимо. Необходим хороший контроль ушей, улавливающих все динамические изменения солиста.

Ещё один момент, прорабатываемый на уроках это ансамблевая чуткость концертмейстера. Порой кларнетисты допускают при игре отступления в фразировке и ритме в сольных эпизодах. Концертмейстер не должен теряться в таких случаях, напротив, чувствовать солиста, следовать за ним. Основным условием такой работы будет удобство игры концертмейстера для солиста. Выработка данной чуткости партнёра входит в первейшую обязанность концертмейстера.

Работа концертмейстера класса кларнета должна осуществляться не только непосредственно на уроках с учеником. Это должны быть систематические занятия технической подготовки, проработки нотного текста, проучивания технически сложных мест, поиск удобной аппликатуры. Сюда же относится изучение специализированной методической литературы по специальности, систематический самоанализ своей игры, своих знаний.

Самостоятельная работа концертмейстера должна проходить регулярно. Концертмейстер должен быть в хорошей технической форме, так как без хорошей техники не может быть качественного исполнения произведения, так и без профессионального концертмейстера не может быть грамотного, хорошего исполнения произведения.

Большую пользу приносит осуществление видеозаписи концертных выступлений, экзаменов. Они позволяют увидеть и проанализировать сыгранное. Становится более ясным уровень баланса между инструментами, необходимость прибавления звука концертмейстером или солистом.

Во время концертных выступлений от концертмейстера требуется хорошая сценическая выдержка, а также мобильность. Выходя на сцену, концертмейстер должен думать не о том, какие технические трудности его ждут, а о том, как вместе с солистом создать единый музыкальный образ. Недопустимо на сцене апробирование каких-либо ранее не оговоренных динамических или темповых изменений, сокращения проигрышей или же наоборот, исполнение реприз. Партия концертмейстера должна быть прочтена и доведена до совершенства. Но даже совершенное исполнение концертмейстером своей партии ещё не может гарантировать успешности выступления, так как концертмейстер — это лишь составляющая часть дуэта. Пианист должен знать в совершенстве не только свою партию, но и партию солиста, чтобы иметь возможность следить за ней в процессе игры, и подхватить солиста в случае потери текста. В подобных случаях необходима мобильность концертмейстера, быстрота реакции.

В заключении необходимо сказать, что полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него целого комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Список литературы:

1. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера
2. Володина С.Н. Особенности аккомпанемента с листа и развитие навыков чтения с листа при обучении начинающих концертмейстеров. Методическая работа. М.: МВМУ, 2001 г.
3. С. Лидская. Педагогические заметки об искусстве аккомпанемента. В кн.: Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Научно-методические записки. Вып. 7-Свердловск, 1972 г.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ГОБОЯ

Лапухина Е.Б.,

Преподаватель фортепиано, концертмейстер

*КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

О пианистах-концертмейстерах написано много статей, но имеющиеся материалы, как правило, посвящены работе в вокальных и инструментальных классах, последние из

которых представлены духовыми и струнными инструментами.

В данной статье речь пойдёт о концертмейстере класса гобоя. Прежде чем разобраться со спецификой ансамблевой игры с данным инструментом, необходимо сказать несколько слов о деятельности концертмейстера духового отделения в целом. Всем известен тот факт, что аккомпанемент важен всегда и везде - без него вокальный текст не «заиграет» нужными красками, а инструментальная мелодия не обретёт «гармонической» поддержки. Полагаясь на свой многолетний опыт работы практически во всех классах духового отделения, могу с уверенностью сказать - труд «духового» концертмейстера многообразен, интересен и одновременно очень сложен. Пожалуй, ни на одном другом отделении пианисту не удастся охватить такое количество разнообразного репертуара - от произведений эпохи барокко до эстрадно - джазовых композиций, которые, в свою очередь, дают концертмейстеру возможность постичь основы джазовой гармонии с её «цифровками» и импровизациями. Это большая «школа» исполнительского мастерства, где музыкальная сторона стоит в одном ряду с техническими возможностями музыканта, ведь, как известно – плохой пианист никогда не станет хорошим концертмейстером.

Аккомпанемент для духовых инструментов может быть, как простым, так и достаточно сложным, порой выходящим за рамки исполнительских возможностей музыканта. Например, знаменитые концерты Владислава Блажевича для тромбона и фортепиано требуют от пианиста выносливости пианистического аппарата, так как фортепианная партия изобилует октавными ходами и аккордами, причём далеко не в области *piano* и, зачастую, без каких-либо продолжительных пауз. Фортепианное переложение концерта для тромбона и духового оркестра Н. Римского-Корсакова предполагает исполнение аккордовых репетиций на протяжении достаточно долгого времени то правой, то левой рукой поочередно, уподобляя фортепиано звучанию группы кларнетов. Класс трубы также «богат» фортепианными переложениями оркестровых партитур. Например, известнейший концерт А. Гуммеля для трубы с оркестром, представляет для пианиста обширное «поле деятельности» как в плане грамотного исполнения выписанных оркестровых партий, так и решения технических задач, связанных со спецификой звучания тех или иных инструментов симфонического оркестра. Говоря о классе ударных, можно насчитать более пяти представителей этих инструментов и везде будет задействован концертмейстер. Параллельная работа в «разнополярных» классах, например, флейты и трубы (тромбона, тубы) требует от концертмейстера умения использовать при игре различные групп мышц, которые позволяют добиваться нужной динамической окраски звука в ансамбле с тем или иным инструментом. К примеру, *fortissimo*, появляющееся в кульминационных моментах, само собой предполагается с медными инструментами, однако оно недопустимо в ансамбле с флейтами. В таких случаях, концертмейстер может лишь визуально «изобразить» яркую динамику, но звучание фортепиано при этом ни в коем случае не

должно преобладать над *forte* или *fortissimo* солиста. Динамических тонкостей в ансамбле с духовыми инструментами множество, но в данной работе будут представлены особенности аккомпанемента с представителем группы деревянных духовых – гобоем.

Пианист, однажды попавший в класс гобоистов, будет очень удивлён – насколько сложен этот инструмент, начиная от приёмов звукоизвлечения, тембральных особенностей и заканчивая поисками художественной выразительности на инструменте. Прежде чем играть в ансамбле с гобоем, концертмейстеру необходимо знать - каким образом извлекается звук, что при этом происходит с исполнительским аппаратом духовика. Концертмейстер должен иметь чёткое представление о способах звукоизвлечения на гобое. Их два - ударный и фрикативный. В первом случае исполнитель извлекает звук с помощью движения языка, во втором же язык не участвует. Пианисту не обязательно знать все разновидности ударного способа звукоизвлечения. Главное, что он должен понять - это то, что взятие первого аккорда на фортепиано (особенно это касается произведений кантиленного характера) должно быть подготовленным, то есть не сразу, а чуть позже, с неуловимой для слушателя паузой. Естественно, что это применяется только на начальных этапах работы с начинающими гобоистами. Когда же учащиеся смогут предельно мягко и незаметно для слуха пользоваться языком, это требование для концертмейстера уходит на второй план. Поскольку способы атаки в зависимости от характера произведения могут быть как жёсткими, определёнными, так и несколько смягчёнными, мягкими, то, и «туше» пианиста будет соответствовать звучанию гобоя. Фрикативный способ, как правило, используется уже опытными музыкантами, так как его применение требует от учащихся тончайших навыков, которые им не доступны. Но, концертмейстер, работающий в ВУЗе, сможет познакомиться с разновидностями данного способа звукоизвлечения.

Немаловажную роль в аккомпанементе играет момент снятия аккорда или звука на фортепиано одновременно с гобоистом. Прекращение звука у последнего, также, как и атака, может быть достигнуто двумя способами- с помощью языка и без него. Пианист должен знать, что первый способ имеет два варианта: кончик языка закрывает трость, тем самым прекращая доступ воздуха, в результате чего звук заметно прерывается. Такой вариант прекращения звука достаточно легко достичь концертмейстеру - ему необходимо всего лишь одновременно снять педаль (если она задействована) и аккорд. Второй вариант отличается более мягким, но, тем не менее, определённым прекращением звука, когда корневая часть языка закрывает гортань, перекрывая тем самым доступ воздуха в трость. Концертмейстеру в данном случае достаточно лишь плавного снятия педали и рук с клавиатуры.

Говоря о взятии и прекращении звука, нельзя не отметить роль концертмейстера в работе над художественным образом в начале и в конце произведения. Пианист должен внимательно следить за тем, чтобы солист умел правильно подходить к началу

исполнения, а именно - пропевать «про себя» какой-либо технически сложный эпизод, чтобы не ошибиться с выбором темпа, настроиться на нужный характер исполнения и, самое главное для гобоиста- проверить готовность трости, которая не должна быть сухой, иначе она попросту не будет «отвечать». Кроме этого, концертмейстеру необходимо разъяснять учащимся - как правильно работать над финальными тактами произведения, а именно - что делать с инструментом, когда произведение закончилось. Если произведение скерцозного характера, то и снятие будет активным и определённым. Произведение кантиленного плана, как правило, может заканчиваться в нюансах *piano*, *pianissimo*. В таких случаях гобоисту не следует сразу резко опускать инструмент- это приведёт к потере художественного впечатления от исполнения. Звуковой эффект здесь должен усиливаться зрительным, подобно исполнителю на струнном инструменте, который останавливает смычок или продолжает его движение по воздуху уже после прекращения звука.

Залогом успешного ансамбля с духовыми инструментами, в данном случае, гобоем является умение концертмейстера предугадывать смену дыхания. Так как отверстие трости очень мало и может пропустить только тонкую струю воздуха, то в результате этого в лёгких духовика остаётся много воздуха, лишённого кислорода и непригодного для использования. Исполнителю необходимо быстро освободиться от него, прежде чем сделать новый вдох. Процесс дыхания для гобоиста на практике оказывается двойным: удаление остатка воздуха и взятие нового. Пианист должен ясно осознавать, что для духовика очень важно вовремя сменить дыхание, поскольку при его недостатке значительно страдает музыкальная фразировка и динамические оттенки. Своим аккомпанементом он может завуалировать моменты взятия дыхания, сделать их менее заметными, но, чтобы таких проблем возникало как можно меньше, концертмейстер уже на репетициях в классе должен следить за тем, чтобы учащийся дышал строго в определённых местах, тем самым приучая свой исполнительский аппарат к дисциплине. Если во время концертного волнения дыхание исполнителя собьётся, он (гобоист) точно будет знать, где ему следует «взять дыхание». Начинающие гобоисты - это и ученики ДМШ, и учащиеся колледжей, которые при поступлении часто не имеют музыкальной подготовки. И тем и другим сложно одновременно следить за процессом взятия дыхания, освобождением от ненужного воздуха, интонацией, координационным взаимодействием между слухом, мышлением и аппликатурными трудностями. Всё это пианист должен учитывать при выборе темпа исполняемого произведения.

Концертмейстер класса «гобоя» знает, что этому инструменту подвластны изумительные по красоте тембральные краски, отличающиеся чарующей теплотой и человечностью. Такие композиторы как Бах, Лойе, Пёрселл, Альбини, Вивальди, Гендель и Марчелло посвящали ему свои концерты и сонаты. Каждый гобоист хочет добиться красивого звука - ласкового, поющего, бархатного, но нельзя забывать, что один звук, находящийся далеко от образа, это только отдельный звук, который ничего

не выражает (однако, по его тембру можно судить о профессионализме музыканта). Звуки должны жить в единении друг с другом - во фразах, мелодии, тогда и игра будет выразительной. Концертмейстер, как и педагог, может сказать - выразительна ли игра ученика. Для этого не нужно проникать в «тембральные глубины» и основы вибрации на гобое. Иногда молодые музыканты, не имея достаточного опыта, исполняют произведения, доверяясь собственной интуиции, которая не всегда подсказывает им верный путь. Концертмейстер может выразить свою точку зрения относительно характера исполнения, так как перед ним есть клавишник, где прописаны указания и пожелания автора.

Хочется надеяться, что всё сказанное выше, поможет концертмейстерам гобойного класса постичь основы аккомпанемента в ансамбле с этим удивительным инструментом.

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

Сапожникова Н.В.

*Преподаватель фортепиано КГУ «Школа искусств «Өркен»,
Северо – Казахстанская область г.Сергеевка*

На протяжении XVIII века повсеместно разгоравшаяся в Западной Европе классовая борьба достигла особенной силы во Франции. Французская буржуазная революция 1789 года нанесла сокрушительный удар старому строю и явилась важной вехой исторического развития мировой цивилизации. От неё принято считать начало «новой истории». Произошло утверждение капиталистических отношений. Для приближавшейся революции идеологи французской буржуазии просвещали массы людей. Религия, понимание природы, общество и государственный строй – всё было подвергнуто беспощадной критике. Просветители бичевали абсолютизм, культуру и нравы светского общества, внешний лоск, чувства без сердца, ум без знаний, речи без мыслей. Они призывали к естественности в искусстве, к правдивости чувств, верности природе (Руссо, Дидро). Несмотря на прогрессивность для своей эпохи, в действительности же, идеалы просветителей были далеки от естественности выражения. В художественных произведениях идеализировались патриархально-буржуазные отношения, допускались многие сентиментальные преувеличения. В каждой стране, под влиянием своих национальных просветителей и эстетических воззрений идеологов искусства формировались и более ценные художественные направления. Новые эстетические идеалы оказали влияние на музыкальное искусство, на классиков конца XVIII столетия, которые и явились их выразителями.

Новый музыкальный стиль, Классицизм, преодолел замкнутые рамки художественного высказывания в хоралах, номерах сюит, фугах, и создал новые формы сквозного драматического развития. Мелодизировал музыкальную фактуру

(гомофонно-гармонический стиль). Придал музыкальным аффектам жизненную значимость переживаний вне рамок строгих канонов музыкального искусства, но сохранил свою зависимость от требований аристократических кругов, заказчиков и потребителей академического музыкального искусства. На протяжении XVIII века музыкальное искусство сделало значительный шаг по пути углубления и расширения сферы реализма. Большое значение в музыке приобрела передача человеческих чувств. Несмотря на то, что в музыке имели место сентименталистские преувеличения, большая творческая работа, проделанная композиторами в области передачи чувств и внутреннего мира, преобразила музыкальное искусство. Классики преодолели чувствительные преувеличения сентименталистов и смогли отобрать из субъективных переживаний объективно наиболее ценное и общезначимое. Лучшие сочинения их отличаются искренностью (прямая речь «от сердца к сердцу») и вместе с тем – строгим отбором эмоций интеллектом взыскательного художника.

Важным завоеванием XVIII века было формирование сонатно-симфонического мышления (сонатная форма), которое смогло выразить бурный драматизм эпохи и поднять музыку на ещё более высокий уровень идейности. Сонатно-симфоническое мышление оперирует контрастными сопоставлениями нескольких образов, которым свойственно внутреннее единство. Процесс утверждения нового музыкального мышления сопровождался преобразованием всех элементов выразительности музыкальной речи: мелодики, гармонии, фактуры. Передовые музыканты второй половины века стремились к обновлению мелоса. Благодаря этому профессиональное музыкальное искусство начало интенсивно впитывать лиризм, рождённый в семейных традициях и быту, сердечную и волнующую мелодику, а к концу XVIII века – энтузиазм революционной народной музыки.

Борьба идейных направлений коснулась и исполнительского искусства. В соперничестве были два направления: приверженцев «переживания» и «представления» музыканта во время публичного выступления. Сентименталисты требовали, чтобы клавирист умел переноситься в аффекты исполняемых сочинений, чтобы он обладал способностью растрогать слушателя, чтобы его исполнение шло «от сердца». Борьба за обновление мелодики связана с тенденцией «пения на клавире». Человеческий голос объявляется наиболее совершенным инструментом, а вокальное исполнение – образцом для инструменталистов. Возникла необходимость применения более гибкой ритмики и динамики. Значительно усложняется динамическая палитра исполнения. Большое внимание уделяется постепенным усилениям и ослаблениям звука. Особенно славилась динамическими новшествами мангеймская школа симфонистов, она способствовала распространению новых динамических эффектов и в области клавирного искусства. Для исполнительского искусства стало характерным ограничение импровизационного начала. Композиторы оказали протест против изменения в их сочинениях орнаментики и стремились более точно обозначать оттенки исполнения (в XVII и в первой половине XVIII столетия в нотах не было почти никаких ремарок исполнительского характера).

Художественный вкус классициста требовал глубоких и значительных идей, отлитых в чеканную, совершенную форму. Достигнуть этого экспромтом могли лишь немногие музыканты, обладавшие выдающимся композиторским дарованием. Повысились требования к исполнительскому мастерству. Исполнителю приходилось иногда специально тренироваться, чтобы преодолеть какой-нибудь трудный пассаж. Все это привело к упадку в профессиональной музыке искусства импровизации. Новые стилевые тенденции и звуковые задачи были доступны только для нового клавишного инструмента, появившегося еще в начале XVIII века – фортепиано.

Великие представители музыкального Классицизма, Й.Гайдн и В.А.Моцарт, создавали солнечно-радостные произведения. У В.Моцарта подобными примерами изобилуют его фортепианные сонаты и другие сочинения. При всей ясности своего ума, трезвости и логичности мышления, В. Моцарт – всегда поэт, поэт лирический, сообщающий своим творениям какой-то особый, сердечный, ласкающий оттенок. В самой его личности было много этой чудесной внутренней теплоты и обаяния. Он постоянно «касался» сферы любовной лирики, двигался к психологическому реализму через художественное познание реальнейшего чувства любви. Это в значительной степени объясняет причину жизненности музыки В. Моцарта, причину ее столь сильного и длительного властвования над сердцами потомков. В. Моцарт – один из ярчайших мелодистов, который считал мелодию – сущностью музыки. У Й. Гайдна рельефность образов достигается при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений. У В. Моцарта при использовании всех этих выразительных средств обычно появляется прелестная мелодия, яркая, с особой интонационно-эмоциональной обобщенностью.

Даже ранние сонаты В. Моцарта – произведения фортепианные, хотя в них имеются и обозначения «для клавесина или фортепиано». Таким образом, с творчеством ранних классиков кончается пора собственно клавирного искусства и начинается период фортепианной музыки. Фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственно монументальное аккордовое изложение, быстрые последования октав, двойных нот, то есть крупная техника. В отличие от полифонического изложения (тип письма И.С. Баха) фактура раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией отдельных партий рук. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой-второй октавы. В партии правой руки обычно сосредоточиваются также фигурации. Значительное место в мелодической линии занимают мелизмы – трели, форшлаги, группетто, морденты. Гармоническая фигурация венских классиков состоит преимущественно из арпеджио простейших аккордов (главным образом трезвучий и доминантсептаккордов). Партия левой руки выполняет обыкновенно функцию сопровождения, в ней вырабатываются своего рода фактурные формулы. Употребительны в сопровождении барабанные бурдонные басы (повторения одного звука, органные пункты), маркизовы басы

(повторения в виде ломаных октав), альбертиевы басы (разложенные аккорды). Ранние венские классики, особенно В. Моцарт, подробнее, чем их предшественники, обозначали оттенки исполнения. Наряду с динамикой, они указывали на характер артикуляции. При расстановке лиг в фортепианных сочинениях эти композиторы исходили из практики игры на смычковых инструментах. В мелодии лиги не должны нарушать единство фразы, исполнение их как бы воспроизводит смену смычка на скрипке. Установленные В. Моцартом и Й. Гайдном типы изложения постепенно видоизменялись и обогащались, но в своих основных чертах проявили большую жизнеспособность и проявились даже в фактуре композиторов XX века.

Из всего вышесказанного можно сделать следующий вывод: Исторические особенности развития западной цивилизации XVIII века, именуемого веком «Просвещения», повлияли на музыкальную культуру и фортепианное искусство. Ломка старых художественных представлений и идеалов в корне изменило облик музыки, форм выражения, средств музыкальной выразительности. Рождение сонатно-симфонического цикла было естественным явлением для передачи новых образов, тем, принципов современного мышления. Произошло обновление музыкального языка. Идеалом для инструментального искусства провозглашается вокальное искусство, человеческий голос. Верхом клавирного мастерства становится «пение на клавире». Эмоциональная основа также питает свое начало в человеческих чувствах, любви, красоте природы. Революционный дух всего XVIII века наложил отпечаток на тематику, образном содержании музыки.

Список литературы:

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. Ч.1 и 2 / А.Д. Алексеев – 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Друскин, М. Клавирная музыка / М. Друскин. - Л: Музгиз, 1960. – 284 с.
3. Келдыш, Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Т.5 / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – 1056 с., ил.
4. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том первый по XVIII век / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1983. – 696 с.
5. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Книга вторая. От Баха к Моцарту / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1987. – 470 с.

ПРИМЕНЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ И МЕТОДА «БИТБОКС» В РАБОТЕ С ВОКАЛЬНО – ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Олесиук О.В.

*преподаватель хора КГУ «Средняя общеобразовательная
школа-комплекс эстетического воспитания №8» ,г.Петропавловск*

Музыкальное искусство XXI века насыщено противоречивыми тенденциями. Не

подлежит сомнению тот факт, что в настоящее время, как никогда ощутим разрыв между музыкой массовой и академической. Если первая обладает доступностью, то вторая, напротив порой настолько сложна по музыкальному языку, что лишь немногие ценители и профессионалы способны её воспринимать. Современная молодежь не готова к восприятию рафинированного музыкального искусства. Наша задача состоит в том, чтобы максимально, насколько это возможно, приблизить к слушателю высокое искусство посредством современных инновационных технологий, исполнительских техник.

Одна из тенденций с музыки XXI века, на наш взгляд, особенно если мы говорим о хоровой – реинкарнация идеи средневековья, синтезирующей с современными компьютерными технологиями, индустриальной перкуссией: «Битбокс», включающей в себя способы извлечения звуков, с использованием губ, языка и голоса, вокального скрэтча, имитацию ударных, духовых, струнных инструментов.

Данная синкретизация - своеобразная попытка автора максимально расширить смысловое пространство хорового произведения, в том числе и за счет введения музыкальную ткань классики элементов битбокс-культуры. Само отношение к музыкальному тексту становится совершенно иным. Он начинает восприниматься, как некий смысловой символический код – своеобразный мост, соединяющий искусство академическое и современное.

Таким образом, перед исполнителем, помимо чисто музыкальных сложностей (интонирование, дикция, дыхание, ритм и т.д.), встает целый ряд новых задач. В зависимости от замысла композитора, исполнители должны обладать рядом навыков, чтобы принять на себя функцию шумового музыкального инструмента – в имитации различных эффектов (шуршание листвы, колокольный звон, низких звуковых частот, компьютерной обработки звука). Техника битбокс заключается в следующих приёмах: «бочка», «хай – хет», «пуф – снейр» ... давление создающее толчок зафиксированного в гортани воздуха – «бидвел».

Несмотря на то, что данная практика трактовки хора имеет уже более чем вековую традицию (персонифицированный хор М.П. Мусоргского), все же в музыкальной литературе эта тема освещена недостаточно.

Наиболее яркие представители вокально – хорового новшества – американская группа «Pentatonix», хор Турецкого .

Хор Турецкого – российский музыкальный коллектив под руководством Михаила Турецкого. Концепция хорового коллектива – многоголосье, живой звук и интерактив со слушателями. Необычен диапазон солистов. От самого низкого – баса – профундо, до самого высокого – мужского сопрано, что позволяет иметь в арсенале широкий репертуар – мировая классика, рок, опера, джаз, народная и поп музыка. Все это музыканты исполняют, а капелла.

В «Pentatonix» вошли талантливые музыканты: бас – вокалисты, битбоксеры и одновременно виолончелисты. У этой группы нет рамок и границ в музыке. Их

репертуар настолько широк и разнообразен, он вбирает в себя музыкальные произведения начиная от классики – заканчивая регги поп, джаз, фолк, дап - степ.

«Pentatonix» отличает от многих других вокально – хоровых групп – уникальные возможности их голосов, прежде всего это акапельная группа.

Помимо приобщения молодежи высокому искусству посредством синкретизации мировой классики и современных инноваций, данное направление несет в себе следующие компоненты: развитие центральной нервной системы (одновременное совмещение нескольких звуков в соединении с вокалом, игрой на инструменте), умение артикуляционно оформлять звуки, развитие импровизационных способностей.

Мир современных звуков разнообразен и, как было сказано выше, противоречив. Прежде чем отвергать что- то новое и непонятное, тем самым обрубая тонкие нити, связующие представителей разных поколений нужно попытаться быть готовым к восприятию музыкального авангарда, к пониманию отдельных новаций.

Список литературы:

1. «Мир науки, культуры, образования» №2 (39) 2013г.
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D1%82%D0%B1%D0%BE%D0%BA%D1%81>
3. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Pentatonix>
4. https://www.liveinternet.ru/users/lera_super/post310972578
5. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%80_%D0%A2%D1%83%D1%80%D0%B5%D1%86%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ В МЛАДШИХ КЛАССАХ

Сонурова Ш. А.

*преподаватель фортепиано ДМШ с. Панфилова,
Талгарского района Алматинской области*

Работа с учениками над произведениями крупной формы начинается еще в младших классах. Работа над сонатиной, вариациями, сонатой, рондо – одна из важных в цепи развития музыкального воспитания в ДМШ. В этих формах написаны произведения различных стилей. Само название «крупная форма» говорит за себя. Развитие музыкального мышления, умение охватить большой объём музыкального материала, - вот те качества, приобрести которые помогает работа над крупной формой.

В старших классах ДМШ ученики знакомятся с довольно серьёзными и крупными, сложными произведениями Гайдна, Моцарта, Бетховена. Одной из самых важных задач педагога является как можно доступнее раскрыть форму исполняемого произведения.

Выявить характер и природу, взаимосвязь каждой темы. От понимания учеником замысла произведения во многом зависит успех исполнения. Значение знания и определения форм неоспоримо. Поэтому остановимся подробно на формах, часто встречающихся в репертуаре старших классов ДМШ.

Вариационная форма. Темой с вариациями называется форма, состоящая из первоначального изложения темы и нескольких ее повторений в изменённом виде, называемых вариациями. В 17 веке появились вариации, построенные на сплошном повторении в басу одного и того же мелодического оборота. Такой бас, состоящий из многократного повторения одной мелодической фигуры, называется *basso ostinato* (упорный бас). Первоначальная связь этого приёма с танцем проявляется в названиях пьес, построенных таким образом, - пассакалия и чакона. И то, и другое – медленные танцы в трёхдольном размере. Танцевальное происхождение пассакалии и чакон сказывается в строении темы, которая представляет собой предложение или период в 4 или 8 тактов. В некоторых случаях вариации описываемого вида не имеют названия, указывающего их строения.

Методы варьирования бывают следующие:

1. Мелодия подвергается фигурационной обработке. Большое значение имеет мелодическая фигурация – обработка вспомогательными, проходящими звуками и задержаниями. Опорные звуки мелодии остаются на своих местах или оттесняются на другую близлежащую долю такта, иногда перебрасываются в другую октаву или другой голос. Гармоническая фигурация при обработке мелодии имеет несколько иное значение. Мелодия в подлинном или изменённом виде может быть помещена и в другой голос.
2. Гармония, в общем, изменяется мало и часто является наиболее узнаваемым элементом, особенно при широких фигурациях в мелодии. Общий план, как правило, не изменен. В деталях можно встретить новые созвучия. Варьирование сопровождения гармонической фигурацией очень распространено. Тональность на протяжении всего цикла остается одна и та же.
3. Форма темы до классиков и у них, как правило, вовсе или почти не изменяется, что, в свою очередь способствует ее узнаваемости. Отступления от формы темы наиболее обычны для них вариаций, в которых основную роль играют полифонические элементы.

Классиками вводятся новые приемы, усовершенствовавшие вариационную форму:

1. Вносится некоторый контраст внутри отдельных вариаций.
2. Вариации в большей мере, чем прежде, контрастируют по характеру друг с другом.
3. Становится обычным контраст темпов.
4. Последняя вариация несколько напоминает по характеру заключительные части других циклов.
5. Вводятся коды.

Раздельность и замкнутость вариационного цикла порождает опасность размельчения формы на изолированные единицы. Уже в ранних образцах вариаций намечается стремление преодолеть такую опасность посредством объединения вариаций в группы по какому – либо признаку. Чем длиннее весь цикл, тем необходимее укрупнение общих контуров формы, посредством группировки вариаций.

Работа над вариациями чаще применяется в младших классах, так как легче охватить более мелкие законченные пьесы – вариации, чем, допустим, сонатины. Но все же и в старших классах следует глубоко применять и изучать вариационную форму. Следует совершенствовать умение учеников из мелких законченных построений создать крупное, единое произведение. Работа над вариациями поможет почувствовать цельность цикла, единую кульминацию. Происходит развитие мышления ученика. В старших классах следует помочь ученику разобрать тему, ее строение, содержание, а дальше полезно предоставить ему возможность самостоятельно найти кульминацию, определить способ и метод развития каждой вариации.

Немалое место в репертуаре старшеклассника занимает **форма рондо**. Это такая форма, в которой одна и та же тема проводится не менее трех раз, а между ее проведениями помещаются части иного содержания и, чаще всего, каждый раз нового. В этой форме особенно ярко проявляется принцип репризности. Форма рондо ведет свое происхождение от хороводной песни с припевом. Песня такого рода обычно строится так, что предварительно исполняется куплет (запев), за которым следует припев. Текст куплета, при повторяющейся музыке, каждый раз новый, текст же припева сохраняется весь или в большей своей части. В инструментальной музыке, вместо меняющегося текста, меняется музыка. Главная партия, как тема повторяющаяся, и, тем самым в наибольшей степени определяющая общий характер произведения, носит часто песенно - танцевальный характер. Эпизоды, расположенные между проведениями главной партии, в раннем классическом рондо обычно дают лишь небольшой тематический контраст. Иногда даже встречается вкрапление в эпизод элементов из главной темы, которое не трудно отличить от ее настоящей репризы по тональному признаку: тематическая и тональная репризы в рондо, как правило, совпадают.

Как правило, с формой рондо ученики встречаются гораздо реже, чем, допустим, с вариациями или сонатой. Хочется обратить внимание педагогов на включение в репертуар ученика рондо. Это поможет развить кругозор ученика в- целом, более глубокое понимание разнообразия форм музыкальной литературы. И вообще, рондо – самобытная, интересная, берущая начало от народной музыки форма. Поможет в какой – то степени воодушевить ученика, заинтересовать. Ведь к каждому эпизоду можно составить сюжет, то есть дать волю фантазии ученика.

Теперь поговорим о **сонатной форме**. Чаще всего в репертуаре старших классов встречается эта форма. Знание этой формы, ее понимание должно прививаться еще с первых классов. Характеры тем, многообразие образов, стройный ход музыкальной

мысли – ученик должен уяснить себе очень хорошо. Однако часто даже в выпускном классе ученик не может назвать основные темы, не может элементарно проанализировать сонатную форму, что приводит к неудачному исполнению на испытательных экзаменах, в частности ученик не может выдержать темпового единства, так как ему не понятна смена характера тем. Разработка часто звучит «кусками» опять же из-за того, что природу материала разработки ученик четко не представляет. Еще раз остановимся на определении сонатной формы. Сонатной называется форма, основанная на противопоставлении двух тем, которые при первом изложении контрастируют и тематически, и тонально, а после разработки повторяются обе в главной тональности, то есть тонально сближаются. Следовательно, в основе сонатной формы лежит повторяющаяся двухтемность. Поскольку контраст, противоречие двух тем – основа и одна из главных движущих сил в сонатной форме, прежде всего, – важны темы этого контраста. Несколько разнородных примеров выяснят его суть. Стремительные темы сопоставляются с напевными, драматические со спокойными, тревожные с песенными и т.д. Для первой темы типичен более активный характер, чем для второй, хотя иногда и встречается нечто и противоположное. Главная партия посвящена изложению первой темы. С тематической стороны, ее основной характер определяется самым началом. Дальнейшее развитие главной партии может быть основано целиком или в большей части на мотивах начала. В таком случае главная партия называется однородной. Но в то же время существуют и такие главные партии, в которые вводится более или менее новый тематический элемент, контрастирующий с ее началом. Главные партии этого рода называются контрастными. По своему строению главная партия чаще всего представляет собой один период, однотональный или модулирующий. Иногда главная партия имеет простую частную форму. Между двумя основными темами находится связующая тема.

1. Связующая партия часто основана на тематическом материале главной партии. Этот материал подвергается развитию и преобразованию.

2. Может быть основана на новой теме. Однако такая новая тема обычно не получает экспозиционного строения, а развивается скорее в срединном роде. Новая тема не часто бывает яркой по сравнению с окружением.

3. В связующей теме встречается тематическая подготовка побочной партии в виде постепенного введения ее отдельных интонаций.

Побочной партией является тема, контрастная главной теме. Контраст с предыдущей музыкой почти всегда полностью определяется уже началом побочной партии. В некоторых образцах сонатной формы тематический контраст очень мал. К побочной партии примыкает последний раздел экспозиции – заключительная партия, чаще всего имеющая менее самостоятельное значение и служащая дополнением к побочной партии. В разработке особенно ярко выявляются черты тем из экспозиции, содержащиеся в себе, часто в виде зародыша, возможности широкого развития.

Реприза является как бы итогом всего предшествующего развития. В следствие того, что в ней объединяются в тональном отношении темы, которые в экспозиции тонально контрастны, ее итоговое значение в сонатной форме проявляется ярче, чем в других формах. Мы рассмотрим особо часто встречающиеся разновидности произведений крупной формы. Прежде чем перейти к примерам разбора произведений педагогического репертуара старшекласника, хочется сказать о следующем. Прежде, чем перейти к изучению произведения необходимо рассказать ученику о композиторе, его стиле, особенностях письма. Характерность данной формы для того или иного композитора. То есть обязательно надо ввести ученика в эпоху, в которую творил композитор. Заинтересовать ученика, чтобы он не «вслепую» исполнял нотный текст, а «творил», воплощая замысел композитора. Умение грамотно исполнять музыкальное произведение поможет ему еще лучше постичь музыкальный мир. В старших классах школы ученик знакомится с более легкими образцами сонатного творчества Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов. Рассмотрим в качестве примера процесс работы над первой частью сонаты Гайдна ре мажор. Эта соната – один из лучших и типичнейших образцов гайдновского творчества. Она полна света, душевной бодрости, тонкого юмора. Слушая ее, словно соприкасаешься с неиссякаемым источником молодости, здоровья, оптимизма. Порой музыка становится грустно – задумчивой или драматичной. Но все это лишь кратковременные оттенки общего светлого колорита. Композитор дает их мимоходом, словно напоминая слушателю, что его «герою» не чужды переживания более серьезные и глубокие. Основная мысль сочинения ярко и лаконично заключена в главной партии – ее начальном восьми такте: (1). Типично классический период – два взаимно уравнивающих предложения: «вопрос – ответ», безыскусственная мелодия – песенка, с предельно простым сопровождением, - и перед нами возникает вполне законченный образ, полный тонких стилистических деталей, по которым сразу заметен творческий почерк композитора. В экспозиции нет значительных контрастов. Более контрастна разработка. В самом начале ее, при отклонении в параллельный минор, музыка приобретает оттенок серьезности, раздумья. Это длится, однако, всего несколько мгновений, и вновь возникает прежнее радостное настроение. Но уже вскоре, в каденцеобразном построении, характер музыки вновь меняется. Нарастание энергии приводит к драматической кульминации, подчеркнутой замедлением темпа и необычным для того времени нонаккордом: (№2)

Драматизацией музыки отмечена и реприза. В конце утверждается господствующий в сонате светлый, жизнерадостный характер. Как и при работе над другими произведениями репертуара старших классов, в сонате ре мажор необходимо делать более глубокие обобщения, касающиеся исполняемой музыки. Надо знакомить ученика с обликом Гайдна – композитора и раскрывать основные черты его творчества, такие, как оптимистическое восприятие жизни, кровная связь с народными истоками, ясность и гармоническая уравновешенность формы.

Уже в средних классах школы ученик должен познакомиться с общим характером

звучности, используемой в произведениях ранних венских классиков. В дальнейшем, при прохождении таких сочинений как соната Гайдна, полезно указать на связь фортепианного изложения ранних венских классиков с квартетно – оркестровым письмом. В старших классах, кроме того, следует расширить представление о роли педали при исполнении классических сонат.

Необходимо углублять представление ученика и о метро – ритмических особенностях творчества Гайдна. Надо рассказать о том, что в его произведениях метро – ритмическая организация в значительной мере придает музыке ясность. Активный жизнеутверждающий характер. Необходимо приучать учащихся при исполнении классических сонат всегда очень отчетливо ощущать сильные доли такта. Особенно важно это в затактных построениях и при синкопах, потому что без ощущения постоянных центров тяготения мотивов к сильной доле в этих случаях происходит как бы смещение тактовой черты и смысл музыки совершенно искажается. Если в средних классах для придания исполнению цельности приходится обычно прибегать к помощи счетных единиц, то в старших классах следует дать понятие о более глубоких метроритмических закономерностях, имеющих место в творчестве венских классиков, а именно о ритмическом пульсе, скрепляющим воедино отдельные разделы произведения. Все отмеченные стилистические черты могут быть раскрыты при прохождении разбираемой сонаты. Они ярко проявляются уже в первом восьмитакте главной партии. Для его исполнения важно, чтобы ученик ощутил бодрый, жизнерадостный характер музыки и гармоническую уравновешенность формы. Необходимо, чтобы он ясно представил характер звучности, - она должна быть ясной и прозрачной, подобно звучанию струнного квартета, все аккорды надо брать и сжимать строго одновременно. Педаль в этом построении не обязательна.

Следует обратить внимание на метро – ритмическую сторону исполнения. Отмеченная выше необходимость ясного ощущения в классических сонатах сильных долей возникает уже в первом такте. Стремясь выделить четвертую четверть с форшлагом, ученики иногда не чувствуют ее затактовую природу. В результате, вместо того, чтобы выявить акцент, они искажают метрическую основу произведения.

В связующей партии в мелодии появляются обильные и трудные мотивы. Их выразительная роль заключается в дальнейшей активизации развития: обращает на себя внимание, что все группетто выписаны на слабых долях такта; тем самым они как бы способствуют более энергичному устремлению мелодических нот к сильным долям. Конец связующей партии надо сыграть энергично, полным звуком, чтобы выделить грань между ней и побочной партией. По сравнению со связующей, побочная носит более мягкий, женственный характер (№3). В дальнейших построениях экспозиции не содержится никаких принципиально – новых задач. В разработке усиливается контрастность музыки, на выявление ее необходимо в первую очередь обратить внимание ученика. В репризе, вследствие некоторых отличий от экспозиции, необходимо использовать кое – где другие краски, например, в первом построении

главной партии или при проведении ее в миноре. Как видно из разбора данного примера – работа над произведениями крупной формы, несомненно, объемна, трудна, и, если верно направить ученика по пути изучения таких произведений, он получит большую пользу.

Список литературы:

1. А. Алексеев «Методика обучения игры на фортепиано».
2. И. Способин «Музыкальная форма».
3. В. Цуккерман «Анализ музыкальных произведений».
4. К. Сорокин «Тема с вариациями».

ЭТЮДЫ Ф. ШОПЕНА – НОВАЯ ВЕХА ЖАНРА

Серикова Ю. В.

преподаватель фортепиано, концертмейстер

ГККП «Музыкальный колледж имени Биржан сала», г. Кокшетау

Жанр фортепианного этюда (франц. «etude» - учение, изучение) как отдельно выделенной пьесы инструктивного характера, неразрывно связан с развитием самого фортепиано. С появлением нового, отличного от старинных клавикордов, клавиринов, инструмента с абсолютно новым механизмом извлечения звука, у исполнителей возникает острая необходимость в развитии технических приемов.

Долгое время этюд выполнял роль пьесы, служившей лишь усовершенствованию исполнительских навыков, в общем-то, набор примет, определяющих виртуозность исполнителя. Авторами первых произведений обучающего характера и направленных на техническую сторону развития исполнителя стали, конечно же, педагоги, которые в те времена были одновременно и композиторами – Ф. Куперен, Ж. Рамо, Д. Скарлатти, И. Бах и многие другие. Известно, что И. Бах создал нотные тетради и инвенции именно в педагогических целях, благодаря ему использование первого пальца органично вошло в жизнь исполнителя. Д. Скарлатти свои 500 (!) сонат называл «Упражнения для чембало», его смело можно называть новатором в области исполнительской техники, в его сочинениях используются такие приемы, как *glissando*, перекрещивание рук, репетиции, получившие свое развитие в дальнейшем.

Развитие технических навыков исполнителей неразрывно с эволюцией фортепиано, в этом плане знаковым для пианистов стал 1709 год, когда во дворце истинного покровителя искусств, вельможи Ф.ди Медичи мастер и хранитель его коллекции клавиринов Б. Кристофори представил совершенно новый инструмент - молоточковое фортепиано – инструмент, которому еще предстояло покорить сердца исполнителей и слушателей.

Широкое распространение термина этюд в фортепианной литературе наблюдается с 1800-х годов, времени расцвета пианизма, виртуозного исполнительства и блестящей игры, многие композиторы этого периода ассоциируются именно с многочисленными томами произведений этого жанра, среди которых автор методических книг, более 800 этюдов, активных в педагогическом репертуаре по сей день - К. Черни, а также И. Крамер, М. Клементи, И. Мошелес и многие другие. Этюды этих композиторов в основном направлены на развитие определенного вида техники: гаммообразные пассажи, арпеджио, аккорды, двойные октавы, терции, хроматизмы и т.д., на любой необходимый нам вид техники мы найдем пример среди сочинений данных авторов. Н. Терентьева, посвятившая изучению жанра этюдов такие работы, как «Генезис и развитие фортепианного этюда в европейской культуре», «К. Черни и его этюды» и многие другие, подразделяет этюды на инструктивные, характеристичные и концертно-художественные, конечно, такое подразделение можно отнести к условному, но общая направленность все же сохраняется.

Меняются эпохи, меняется инструмент, появляется педаль в том функционале, который мы используем и сегодня, расширяются возможности пианиста, жанр этюда выходит из строгих рамок инструктивной, методически-направленной пьесы-упражнения, на концертную эстраду, приходит эпоха романтизма. Благодаря таким композиторам и исполнителям, как Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, И. Брамс этюд возводится в разряд художественных пьес. Содержательность, образность, поэтичность, драматургия, художественная наполненность – это то, чем обогатили жанр этюда композиторы-романтики, это то, что вывело этюд на новую ступень развития и превратило его из вспомогательного вида работы в отдельный жанр зачастую концертных пьес.

Этюды Ф. Шопена в корне меняют представление об этом жанре, это небольшие по объему пьесы, аккумулирующие шопеновский пианизм в двух опусах. Композитор был одним из первых, кто координально изменил направленность жанра этюдов, они превращаются из исключительно технически-направленных пьес в концертные миниатюры с художественным содержанием. По моему мнению, именно поэтому самой главной и сложной задачей в исполнении этюдов композиторов-романтиков является подчинение техники художественному образу, техника здесь служит лишь средством для воплощения идеи и задумки композитора, сама по себе техника растворяется и всецело подчиняется художественному содержанию.

Сохраняя главные черты старинной исполнительской школы, Ф. Шопен мастерски ситнезирует их со своими собственными, явив при этом свой неповторимый узнаваемый стиль. Используя яркие приемы эпохи романтизма - большой регистровый охват, широкое расположение аккордов, полнота звучности и др., Ф. Шопен не отказывается от тонких технических классических приемов игры, не педальное, а реальное *legato* и т.п., тем самым сохраняет достаточно стройные принципы исполнительства, не впадая в романтические крайности.

Известно, что 19в. был ознаменован эпохой расцвета пианистического искусства, расширением возможностей фортепиано, ростом техники исполнителей, как следствие, увеличением пьес, направленных именно на развитие мастерства пианиста, многие европейские композиторы писали этюды томами. Однако, из всего многообразия этюдов заметно выделялись этюды Ф. Шопена, композитор поднял этот жанр музыки на совершенно новую для того времени планку, соединив образное содержание с пианистической техникой.

Вопрос изучения этюдов Ф. Шопена освещен в музыкальной литературе довольно скудно: достаточно лаконично в работе А. Корто «О фортепианном искусстве» и наиболее подробная работа была написана С. Белоглазовым «24 этюда Ф. Шопена. Заметки педагога и исполнителя», где автор суммировал свой исполнительский и педагогический опыт, провел подробный исполнительский анализ. Большое внимание в последней уделяется аппликатурным принципам, конечно, каждый исполнитель индивидуален в поиске удобной аппликатуры, но некоторые находки автора будут интересны как педагогам, так и учащимся.

Всего Ф. Шопеном было написано 27 этюдов, которые сформировались в два опуса, опус №10 был издан в 1833 году и в него вошли 12 этюдов, написанных 1828-1832 годах, этот опус композитор посвятил гению фортепианной техники Ф. Листу. Второй опус №25, опубликовали в 1837 году, он также содержит 12 этюдов и посвящен возлюбленной Ф. Листа М. Д'Агу. Позднее, в 1839-1849 годах, были написаны еще три этюда без опуса, которые вошли в один из сборников для обучения игре на фортепиано И. Мошелеса и бельгийского музыковеда Ф. Фетиса. Считается, что эти этюды значительно уступают предыдущим по технической сложности, возможно, именно поэтому они менее популярны.

Будучи прекрасным педагогом, автором многих книг, среди которых монументальная «Метода», Ф. Шопен крайне не любил давать свои произведения к изучению своим ученикам, редким исключением стали *М. Чарторыжска*, *М. Водзиньская*, *А. Гутман*. Но, если уж он и давал свои этюды, то перед этим, в качестве строгой рекомендации ученикам, было обязательное изучение этюдов М. Клементи, т.к. до того, как исполнять его произведения, ученик обязан был освоить определенные навыки пианистического мастерства. Как педагог, при работе с учениками Ф. Шопен уделял большое значение развитию технических навыков, не разделяя их при этом от художественного совершенствования. «Трудную задачу – превратить фортепианный этюд из блестящей технической пьесы, из виртуозной безделушки в подлинное художественное произведение – выполнили два композитора: Шопен и Лист. Пути, которыми они шли к общей цели, принципиально различны. Но, думается и путь Листа, и путь Шопена в равной мере себя оправдали» [8, 272 с.].

Этюды, вошедшие в 10 и 25 опусы носят, в основном, виртуозный характер и направлены на определенный вид техники, с педагогической стороны мы можем разделить на этюды по ломанным арпеджио, хроматическим гаммам, двойным нотам

(терции, сексты, октавы) и т.д. Нельзя не упомянуть о художественном содержании этюдов, в этом плане интересно то, что Ф. Шопен не давал программных названий своим этюдам, предоставляя исполнителю полную свободу в выборе образа, однако, с течением времени за некоторыми этюдами закрепились определенные названия, самое известное среди них этюда №12 op.10 - «Революционный», было дано Ф. Листом. Этюды Ф. Шопена при всей неповторимости и яркости образов, обладают стилевым и жанровым единством, в то же время каждый этюд существует самостоятельно и нередко исполняется как отдельная концертная пьеса.

Каждый из этюдов Ф. Шопена обрел программное название: op.10. №1 «Водопад», №2 «Хроматический или Этюд для трех рук», №3 «Грусть», №4 «Поток», №5 «Черные клавиши» или «Черная кошка», №6 «Арфа», №7 «Токката», №8 «Солнечный свет», №9 «Буря», №10 «Арпеджио», №12 «Революционный»; op.25 №1 «Эолова Арфа», №2 «Пчелы», №3 «Всадник», №4 «Паганини», №5 «Неправильная нота», №6 «Двойные терции», №7 «Виолончельный», №8 «Сексты», №9 «Бабочки», №10 «Октавный», №11 «Зимний ветер», №12 «Океан» [9]. Далее приведу обзор нескольких этюдов Ф. Шопена, наиболее часто встречающихся в репертуаре учащихся музыкального колледжа.

Этюд №1 op. 10 C- dur. Этюд огромной внутренней силы, его иногда сравнивают с водопадом, построен на фигурационном движении разложенных аккордов. Важную роль в этом этюде играет бас, но следуя лишь его мелодической линии можно потерять сущность фактуры. Для успешного исполнения этого этюда необходимо научиться следовать не только линии баса, но интонационным тяготениям правой руки. В некоторых редакциях прописана скрытая полифония (Клиндворт, Фридман), о подобных чтениях шопеновского текста знать, конечно, нужно, но следовать, мне кажется, нужно авторскому тексту. С. Рихтер как-то признался, что самым сложным для него оказался именно первый этюд Шопена, каждый раз он звучал у него по-разному.

Этюд №2 op. 10 a-moll. Этюды задумывались Шопеном как упражнения, каждый был ориентирован на определенные задачи, виды техники, этот этюд с виду не особо примечательный, построен на хроматических пассажах, при изучении оказывается невероятно сложным, своеобразный «Полет шмеля» для 3-4-5 пальцев. На сколько сильны, ловки, пластичны эти пальцы у исполнителя, на столько успешным будет исполнение.

Этюд №3 op.10 E-dur. Широкая мелодия необъятного дыхания и одновременно щмяющие душу интонации сплелись в этом этюде. Однажды, занимаясь со своим учеником А. Гутманом, маэстро воскликнул: «О, Родина моя!», сам Ф. Шопен считал основную мелодию этого этюда лучшей из когда-либо им созданных [1, стр.10]. Исполнение этюда требует от пианиста постоянного контроля и правильного ощущения горизонтали, непрерывности в ведении верхнего голоса, при этом огромного внимания к развитию драматургии этюда в соответствии с гармонией. Также здесь очевидна многослойность фактуры, которая осложняется для исполнителя дифференциацией звукоизвлечения.

Этюд №4 op.10 E-dur. Нередко сложность в исполнении этого этюда связана с недостаточной технической подготовкой учащегося. Интересно, что здесь главенствующую роль попеременно выполняют обе руки, чередуясь они преодолевают одинаковые трудности, следовательно, исполнитель должен одинаково хорошо владеть как правой, так и левой рукой. Кроме безупречной техники, у исполнителя должна быть очень гибкая, мягкая кисть. Помимо технических приемов исполнителю необходимо уделить отдельное внимание и метроритмической устойчивости.

Этюд №5 op.10 E-dur. Партия правой руки этого этюда четко ограничена черными клавишами, что создает немало неудобств исполнителю, при разборе создается впечатление неустойчивости, как будто пальцам не за что «зацепиться», но в процессе тщательной проработки, при условии хорошо заученного текста, это ощущение полностью исчезает, и он становится тем самым этюдом, который легко исполняется даже спустя долгое время после работы над ним.

Этюд №8 op.10 F-dur. При внешнем сходстве этого этюда с инструктивными этюдами К. Черни, механически вышколенный текст может напрочь убить широкие колористические возможности, заложенные в этот этюд Ф. Шопеном. Как и у любого длинного пассажа, ключ к успешному исполнению этого этюда кроется в аппликатуре. Один из интересных вариантов предлагает С. Белоглазов [1, стр.23], при этом автор не настаивает на непременно следовании его находке, а только лишь подстегивает исполнителей к собственным исканиям. Конечно, основная техническая нагрузка этого этюда лежит на правой руке, но не следует забывать и о левой, исполнение должно быть максимально удобным и ритмически организованным, только так можно достигнуть хорошего ансамбля двух рук.

Этюд №9 op.10 f-moll. Этот этюд является одним из сложных со стороны агогики, большое количество композиторских ремарок - *ritardando*, *stretto*, *accelerando* и т.д. могут стать настоящим камнем преткновения и раздробить общее движение этюда на мелкие кусочки, необходимо тонко прочувствовать общее движение, форму этюда и объединить в логически-завершенное исполнение.

Этюд №12 op.10 c-moll. Написанный после подавления польского восстания императорскими войсками, этюд наполнен гневом, болью, скорбью, известно, что композитор душой и сердцем всегда был рядом с польским народом. На бурлящие пассажи левой руки накладывается порывистая тема в правой руке, при всей необходимой свободе речитативного изложения мыслей крайне сложно ритмически организовать исполнение, не наделив его чрезмерно строгим метром. Для успешного исполнения этого этюда, помимо агогической свободы, технической подготовки, необходимо очень тонко рассчитать динамическое развитие, это связано не только с правильностью прочтения драматургии этюда, но и с расчётом сил исполнителя.

Этюд №1 op.25 As-dur. Этюд, который исполнялся Ф. Шопеном наиболее часто, стал одним из наиболее часто встречающихся и в педагогическом репертуаре. Возможно, это связано с его относительно доступной технической стороной для тех, кто

только начинает знакомиться со стилем Ф. Шопена. Иллюзия простоты создается из-за общего легкого и воздушного звучания, которого должен добиваться исполнитель, как ни странно, именно для достижения этого эффекта нужно приложить немало труда над звукоизвлечением. Легкие арпеджированные аккорды не должны быть облегченными, они создают эффект воздушного облака, на котором покоится широкая мелодия. Большую часть внимание при изучении этого этюда следует уделять проработке всей ткани этюда только лишь пальцами без использования правой педали, добиваясь единства звучания. Сам Ф. Шопен нередко рекомендовал ученикам прорабатывать произведение разными способами: «быстро, медленно, громко, тихо, *staccato*, *legato*, пока туше не станет ровным, деликатным и легким, но отнюдь не слабым» [5, с.238].

Этюд №2 op.25 f-moll. Образную сторону этого этюда, по словам Ю. Косьцельской связывают с ее сестрой, М. Водзиньской [2, с.225]. Парящая вальсовая фактура этого этюда достигается благодаря триолям правой руки, одна из основных сложностей данного этюда заключается в тщательной проработке аппликатуры, крайне важно подобрать удобный вариант для исполнителя. После работы над очевидно сложной партией правой руки, следует подробно проанализировать партию левой руки, она в выписана четвертными нотами, которые при первом взгляде в ноты создают полиритмию. Важно охватить движение левой руки крупными движениями, не дробить ее, акцентируя лишь верхушки мелодии, а именно показать полифоничную многослойность.

Этюд №9 op.25 Ges-dur. С. Белоглазов называет этот этюд двойником этюда №5 op.10, по-моему, вполне справедливое сравнение, этих братьев объединяет общая тональность, настроение, практически полное отсутствие минорных гармоний два оптимистичных шутника, два образа доступных и понятных. Особую сложность этого этюда представляют штрихи, выставленное композитором *staccato* не должно дробить фразировку, здесь этот штрих сравним со скрипичным приемом, когда смычок как бы отскакивает от струн при этом не меняет направленность движения.

Этюд №10, op.25 h-moll. Сумрачный образ надвигающейся бури в этом этюде создается с помощью двойных октав, крайне важно здесь подобрать удобную аппликатуру для достижения хорошего *legato*. При исполнении этого этюда необходимо избегать чеканности в двойных октавах, здесь границы каждой из них смазываются и полностью подчиняются образу вихря, не имеющего четких очертаний.

Этюд №11 op.25 a-moll. Один наиболее популярных этюдов Ф. Шопена, невероятный накал, несокрушимая мощь «зимней вьюги», как окрестили его исполнители, сметает слушателя потоком шестнадцатых, которые динамично развиваются и поддерживают основную тему левой руки.

Этюд №12 op.25 c-moll. Вершина цикла из 24 этюдов, монументальное творение виртуоза накрывает слушателя огромной волной. Арпеджио, к которым приучают исполнителя с детства, раскрылись здесь во всей красе. Интонационные мосты скрытой полифонии, порой достигающие здесь пяти октав, создают объем величественного

купола и относят нас к органной мощи. К сложности точного исполнения текста здесь добавляется еще и умение рассчитать правильно силы, эмоции, кульминацию. Интересно, что А. Рубинштейн в финале этюда использовал октавное удвоение басов, это дало, конечно, вполне очевидное усиление звучания. Поэтому при исполнении этого этюда крайне важно почти с математической точностью выстроить динамический план и, как следствие, рассчитать силу звукоизвлечения.

Проанализировав вышесказанное, можно утверждать, что Ф. Шопен, написав цикл этюдов, явил совершенно новое слово в музыке, благодаря ему этюд вышел на новую ступень развития, стал самостоятельным жанром, вышедшим далеко за пределы классной аудитории. Этюды Ф. Шопена являются своего рода маркером пианистического мастерства, эти произведения включены в репертуар, практически, всех пианистов с большой буквы. Этюды, которые стали отправной точкой в жанре концертного этюда для таких композиторов, как Ф. Лист, С. Рахманинов, А. Скрябин, К. Дюбесси и других. Жанр этюда неделимо сопровождает все этапы развития музыкального искусства и проникает в репертуар исполнителей на всех инструментах. Известны переложения шопеновских этюдов М. Балакирева, А. Глазунова для различных составов инструментов (№6 op.10 и №7 op.25 для струнного квартета и для виолончели и фортепиано).

Этюды Ф. Шопена – это своеобразная, мастерски созданная энциклопедия музыкального языка композитора при всем многообразии художественных образов, вобравшая в себя все основные черты романтизма.

Список литературы.

1. Белоглазов С. Г. 24 этюда Ф. Шопена. Заметки педагога и исполнителя. Учебно-методическое пособие по специальности для студентов фортепианных факультетов. / Урал.гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. - Екатеринбург, 2007.
2. Бэлза И. Шопен. М., 1968.
3. Как исполнять Шопена. М., «Классика» XXI, 2005.
4. Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968.
5. Корто А. О фортепианном искусстве, М., «Классика» XXI, 2005.
6. Малиновская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма (Этюд в творчестве Шопена и Листа)//Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на Дальнем востоке. -2012-№2-с.85

РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДОВ КЛЕМЕНТИ И МОШКОВСКОГО

Байкенова Р. Т.

преподаватель фортепиано, концертмейстер

ГККП «Музыкальный колледж имени Биржан сала», г. Кокшетау

В музыкально-исполнительском обучении своевременное и целенаправленное

развитие техники - одна из важнейших сторон комплексного развития художественных и пианистических способностей. Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Техника включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, гулкого звука....

Технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать», - говорит Г.Г. Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Как бы далеко от музыки не уводила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Увидеть, что должно получиться, - основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и пианиста.

Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда способностей. Среди них на первом месте следует назвать *художественные потребности пианизма, его музыкальный талант*. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу, или этюд, или гамму наилучшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не *позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе*. Стремление *добиться* заставляет размышлять. Размышление рождает изобретательность в преодолении трудностей и своих недостатков. Желать страстно, активно - вот главное условие, необходимое для успешного технического развития. В работе надо постоянно проявлять настойчивость: не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально – технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены.

Систематическая работа над этюдами, гаммами и арпеджио, упражнениями является обязательной стороной комплексного развития техники. Этюдной литературе придается наибольшее значение в этой работе.

Муцио Клементи является основателем лондонской школы пианизма, современники называли его «отцом фортепианной музыки». С юных лет поражал беглостью, свободой и изяществом игры, четкостью пальцевой техники, захватывающим темпераментом. К наиболее ранним выдающимся образцам инструктивных этюдов относится сборник Клементи «Ступень к Парнасу». Он включал фуги, каноны, скерцо и много этюдов. Именно они и получили распространение в педагогической практике (в настоящее время обычно пользуются сборником из 29 избранных этюдов под редакцией К. Таузига). Основная задача этюдов из этого сборника - развитие силы, ровности, беглости и «независимости» пальцев, много этюдов

для развития 4-х и 5-х пальцев. В этюдах Клементи №6, Мошковского №1 и №11 несмотря на некоторые различия в характере звукоизвлечения, требуется ровность и плавность ведения звуковой линии, то есть мелодии в целом, а также надлежащее качество каждого звука в ней. Свободная рука и кисть должны удобно для себя и гибко вести мелодическую линию при обязательной самостоятельности пальцев и точности прикосновения их к клавишам. Звуковая точность, выработанность звука будут достигнуты только в том случае, если пальцы ученика будут брать клавиши с достаточной опорой, как бы «вплетая» свои мелкие движения в общее ведение звуковой линии, осуществляемое с помощью кисти и руки в целом. В медленном темпе кисть вместе с пальцами должна чутко реагировать на все повороты мелодического рисунка, ощущать его изгибы (но не подчеркивая их лишними движениями).

После разбора этюда учащийся должен ясно представлять себе его форму, знать, на использовании каких видов техники основан этюд, как часто меняется в нем рисунок, какова мелодическая структура отдельных последовательностей. Как при изучении любого художественного произведения, работая над этюдами, нужно представить себе внутренним слухом нужное звучание и потом добиваться его на инструменте.

В этюдах важно найти удобную аппликатуру и освоиться с ней.

Этюд № 7 Клементи построен на арпеджио ходах и здесь будет уместна в основном позиционная аппликатура, в одном – двух случаях включающая (в партии левой руки) и переключивание пятого пальца через первый.

Этюд №5 – по звуковому образу – это небольшое виртуозное сочинение капризного характера. Этот характер создается повторяющейся технической группой, которая переходит из одной руки в другую. Техническая группа представляет собой квинтоль, для исполнения которой используются попеременно все пальцы. Звуки в квинтоли располагаются то более тесно, компактно при близком расположении пальцев, то более широко.

Основная трудность этюда – в быстром темпе, при небольшом по силе звучании, до предела «погружая» пальцы в клавиатуру, добиться *legatissimo* технической линии, ее непрерывности, чтобы квинтоли исполнялись не как отдельные группы нот, а как непрерывный пассаж с начала до конца на одном широком дыхании.

Технические трудности исполнения: равноценность звучания слабых пальцев, чередующихся в группах с сильными, ровность звучания первых пальцев (в группах они не должны «вылетать»)

Основным методом работы над этюдом будет проигрывание его в медленном и среднем темпах и работа над отдельными эпизодами, при этом необходимо слушать и контролировать себя. Пианистические движения, сила звука должны сохранять тот же характер, что и при игре в быстром темпе. Следить, чтобы рука не делала лишних движений, не напрягалась. Пальцы не должны быть пассивными, приводящими к недобиранию звука.

Первую квинтоль полезно поиграть в виде секвенционного упражнения. Это

упражнение можно играть двумя руками в унисон, играть вверх и вниз. Смысл этого упражнения заключается в том, чтобы добиться плавного перехода из квинтоли в квинтоль. Не стоит подчеркивать акцентом начало каждой группы, важно это начало почувствовать и услышать.

С достижением звуковой ровности будет развиваться и самостоятельность пальцев. Следующий эпизод труден тем, что руки играют вместе и при разных комбинациях технического материала трудно сохранить хорошую координацию рук, обычно теряется четкость исполнения, левая рука начинает отставать и комкать технический рисунок.

Методы, рекомендуемые для отработки этой части:

- 1) тщательное выучивание партии каждой руки, выговаривая, (но не выстукивая) каждый звук. Пальцы держать близко к клавишам;
- 2) проигрывая эпизод двумя руками, следить за тем, чтобы ни одна нота не была передержана или недодержана, слушать переход одной ноты в другую. Обратит внимание на 54 – 56 такты, в которых рука из собранного положения быстро должна перейти в расправленное;
- 3) работать методом усложнения групп.

Мориц Мошковский – польский пианист, салонного виртуозного направления. В педагогической практике сохранили значение инструктивные сочинения. Наибольшей популярностью пользуются «15 виртуозных этюдов» соч. 72

Этюды Мошковского, написанные на различные виды техники, подводят к виртуозной фактуре романтиков и композиторов последующего времени.

Этюд g-moll - звуковой образ яркий, эмоциональный, требующий большой двигательной и исполнительской свободы.

На фоне энергичных триольных фигур в партии левой руки звучит яркая тема в аккордовом изложении. Одна из главных методических задач первоначального изучения этюда – научиться освобождать руку после взятия аккорда, что помогает устранить напряжение. Освобождение руки не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры, а только в ослаблении давления пальцев на клавиши.

Триольное движение в партии левой руки сочетает различные элементы техники, фигурация первых двух тактов начинается с арпеджио, потом идет небольшая секвенция и завершается эпизод нисходящей гаммой. Техническая сложность заключается в быстром переключении движений руки из одной позиции в другую, в разрешении этого может помочь авторская аппликатура. Линия шестнадцатых должна исполняться «р» с устремлением к вершине. Надо внимательно поработать над партией левой руки, добиться точности ее исполнения. Это поможет яснее ощутить развитие мелодической линии в данном построении при переходе к следующему эпизоду.

В новом восьмитактовом построении чувствуется напряжение, которое подчеркивается однообразным повторением триолей в партии левой руки и острым staccato двойных нот в правой руке. Взлет пассажей приводит к яркой кульминации (fff).

Затем следует небольшой спад и звучит главная тема, но еще более ярко, чем было в начале этюда. Характер этюда подчеркивается все нарастающей силой звучания, которая в конце завершается яркими акцентируемыми аккордами. Работая над этюдом в целом, надо следить за удобством пианистических ощущений и технической свободой на протяжении всего произведения. Уделяя внимание различным частным моментам работы, не следует забывать о необходимости учить этюд целиком. Так как одна из главных задач, которые ставит перед исполнителем изучение этюда – это в обеспечении свободы пианистического аппарата и в умении играть сравнительно крупные произведения с непрерывной, технически трудной фактурой.

Этюд d-moll №9-начало этого бурного, патетического этюда основано на трепетно-пульсирующих триолях октав. После драматического развития в первой части в середине этюда наступает просветление, затем музыка вновь приобретает драматический характер и доходит до патетической кульминации. После этого начинается спад эмоционального напряжения. Октавное движение постепенно уходит в нижний регистр, сменяется репетициями отдельных звуков и замирает совсем. Этюд Мошковского полезен тем, что в нем встречаются разнообразные октавные последования: репетиции, арпеджио, гаммы диатонические и хроматические. При исполнении быстрых октав надо стремиться к возможно большей свободе руки и максимально экономным движениям. В октавах первый звук триоли следует играть тяжелее, с опорой, а второй, третий – легче. Это не только подчеркивает метроритмическую структуру, но и предохраняет руку от излишнего напряжения. Освобождение рук во время исполнения этюда способствует также рациональное распределение силы звучности между партиями правой и левой руки. При вступлении басовых октав партия правой руки отходит на второй план, и в ней сразу же следует уменьшить силу звучности, что даст возможность не только рельефнее выявить ведущий голос, но и освободить руку. Некоторые октавные пассажи этюда полезно мысленно членить на группы. В кульминационном построении целесообразно расчлнить нисходящий уменьшенный септаккорд на два отрезка, что будет способствовать большей уверенности и чистоте исполнения. Следует следить за тем, чтобы это членение не нарушило метроритмической структуры.

Чем проще произведение, тем скромнее исполнительские цели. Раньше времени не нужно ставить перед учащимся многообразные задачи в области динамических и звуковых красок: переключив внимание на поиски звукового разнообразия, пока еще не закреплена ровность и точность звучания, можно потерять уже найденное удобство движений, нарушить ровность ведения мелодической линии; могут пострадать и едва приобретенные элементы беглости.

Иногда с помощью динамического разнообразия и педали, учащиеся пытаются скрыть свою техническую несостоятельность. Многие инструктивные этюды допускают применение правой педали, но очень экономно; все должно звучать с предельной ясностью, прежде всего для самого исполнителя, этюды Мошковского

требуют широкого использования педали, для более яркого, выразительного исполнения.

Задача педагога – должным образом направить развитие двигательных навыков учащегося, с помощью упражнений, этюдов и правильно подобранного репертуара.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Клавирное искусство М.: Музгиз, 1952
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства М.: Музыка, 1967
3. Вопросы фортепианной педагогики М.: Музыка, 1971
4. Гофман И. Фортепианная игра М.: Госиздат, 1961
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры М.: Госмузизд., 1958
6. Любомудрова Н. Методика обучения игры на фортепиано М.: Музыка, 1982
7. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника М.: 1999

ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА К. ЧЕРНИ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ

Бумбарь Т. Г.

преподаватель фортепиано, концертмейстер

ГККП «Музыкальный колледж имени Биржан сала», г. Кокшетау

«Мы все выросли из Черни и несем в себе его пианистический ген»

С.М. Мальцев

Нет более популярного имени в музыкальном педагогическом мире, чем имя Карла Черни. Но в то же время, как писал Иоганнес Брамс, «Мы по достоинству еще не оценили Карла Черни». Эта мысль, высказанная еще в XIX веке, справедлива и в наше время.

Карл Черни родился в семье пианиста и педагога Венцеля (Вацлава) Черни, ставшего первым учителем Карла. Под его руководством Карл начал концерттировать в 9-летнем возрасте. В 1800—1803 годах обучался игре на фортепиано у Людвига ван Бетховена. Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных пианистических качеств. Первые уроки с Черни он посвятил изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Бетховен учил правильному положению пальцев, движениям руки при игре различного рода пассажей, что было для своего времени подлинным нововведением. В дальнейшем они нашли продолжение в педагогической деятельности Черни.

Пристальное внимание уделял Бетховен и вопросам аппликатуры. Аппликатура, как творческий компонент исполнения, призвана, по мысли Бетховена, помогать разрешать звуковые, колористические, артикуляционные задачи.

Трудно переоценить ту роль, которую сыграли для Черни занятия с Бетховеном. В рекомендательном письме, данном им Черни в 1805 году, композитор утверждает, что «для своего четырнадцатилетнего возраста он достиг в игре на фортепиано совершенно исключительных, превосходящих ожидания успехов и, что как в этом отношении, так и принимая во внимание его поразительную память, он достоин всевозможной поддержки, тем более что его родители образовали подающего надежды сына на собственные средства».

До 1815 года К.Черни вёл концертную деятельность: ему Людвиг ван Бетховен доверил исполнение своего Третьего фортепианного концерта. Однако в 1815 году Черни прекратил фортепианное исполнительство и сосредоточился на педагогике и композиции. Работал преимущественно в Вене, за исключением нескольких гастрольных поездок в Лейпциг (1836), в Париж и Лондон (обе в 1837 году).

В середине XIX века Карл Черни считался одним из крупнейших преподавателей игры на фортепиано, из школы которого вышли такие музыканты-виртуозы, как Ференц Лист, Сигизмунд Тальберг, Теодор Лешетицкий, Леопольд де Мейер, Теодор Куллак, А. Бельвиль-Ури, Альфред Яель и многие другие. А также композитором, пианистом и музыкантом-просветителем.

К.Черни написал более тысячи произведений различных жанров: мессы, оратории, фортепианные, оркестровые и камерные сочинения. Но наиболее значимыми были и остаются его этюды.

Просветительские цели прежде всего были направлены на пропаганду творчества глубоко почитаемого им Л.В.Бетховена, фортепианные сочинения которого составляли неотъемлемую часть концертных программ Черни. Он способствовал также широкому распространению произведений выдающихся композиторов XVIII - XIX веков; он аранжировал в две и четыре руки оратории Генриха Шютца, Георга Фридриха Генделя, кантаты И.С. Баха, симфонии Людвиг Шпора, Йозефа Гайдна и Вольфганга Амадея Моцарта; впервые осуществил редакции сонат Доменико Скарлатти, «Хорошо темперированного клавира» и других полифонических сочинений И.С. Баха

В этой триаде Бетховен – Черни – Лист, Черни сыграл важную связующую роль, восприняв и творчески переработав классическую технику Бетховена, с одной стороны, а с другой, - передал молодому Листу свои фундаментальные технические достижения. Лист же, в свою очередь, поднял черниевскую технику на исключительно высокую ступень виртуозности. Памятуя заветы Черни, Лист в своей педагогической работе рекомендовал самую тщательную работу над «фундаментальными формулами». Лист считал необходимым, чтобы в процессе исполнения техническая сторона не волновала пианиста. Уже в то время Лист понимал, что «такая работа способствует автоматизации движений и разгрузке сознания в процессе исполнения технических подробностей».

Можно выделить несколько аспектов в педагогике Черни, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена. Во-первых, Черни стремился раскрыть индивидуальность учеников; во-вторых, сформировать их

всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств. Исполнитель должен был, по мнению Черни, обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь транспонировать; прочесть с листа трудную пьесу, причем сохранить по возможности ее темп и характер; аккомпанировать, разбираться в гармонии, владеть теорией музыки, даже настраивать инструмент и импровизировать. Как мудрый педагог, Черни стоял за постепенность и планомерность в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством «правил».

Черни ратовал за подлинно гармоничное развитие ученика, за подчинение моторики художественным целям исполнительства. Таким образом, нельзя не признать, что педагогическим устремлениям Черни присущ творческий характер.

То, что понятие «техника» не является для Черни синонимом беглости, видно из методических трудов Черни, из его сочинений, охватывающих буквально все стороны фортепианного исполнительства. Он оставил нам в наследство действительно «Геркулесов труд», по меткому выражению Генриха Нейгауза, где систематизирована вся фундаментальная

техника классического механизма XIX века:

«Школа беглости», ор. 299

«Школа стаккато и легато», ор. 335

«48 этюдов в форме прелюдий и каденций» ор. 161

«Школа украшений, форшлагов, мордентов и трелей», ор. 355

«40 ежедневных этюдов», ор. 337

«Школа для левой руки», ор. 399

«Подготовительная школа развития пальцев», ор. 636

«Школа развития пальцев», ор. 740

«Школа развития высшей степени виртуозности», ор. 834

«Школа виртуоза», ор. 365

Но всё же, несмотря на то, что Черни был автором многочисленных этюдов и упражнений, он не считал их наиболее эффективным материалом для воспитания технических навыков. Черни ратовал за воспитание техники пианиста на художественных произведениях и за разумное ограничение количества изучаемых этюдов. Черни писал: «...Не следует чрезмерно загружать учеников заучиванием появившихся теперь в бесчисленном количестве упражнений и этюдов. Педагог должен все же исходить из того, что каждая музыкальная пьеса уже является упражнением, и часто лучшим, чем этюды, и ученик такую пьесу заучивает с большей любовью, чем сухие длинные этюды...»

На этюдах Черни любили разыгрывать руки и «подчищать» свою технику С.

Танеев, В. Сафонов, С. Рахманинов, И. Левин. М. Лонг не раз подчеркивала, что этюдных произведений Черни не заменят «ни хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, ни этюды Ф. Шопена». И Стравинский писал в «Хронике моей жизни»: «Прежде всего, я принялся развивать пальцы, играя множество произведений Черни, что было мне не только полезно, но и доставило истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта».

Этюд, расцвет которого не случайно падает на XIX век — как и сольный концерт — являет собой тип произведения, изначально нацеленного на исполнителя, удовлетворение его виртуозно-артистических амбиций, показ пианистического мастерства. С этих позиций он предстает жанром в большей мере «исполнительским», чем «композиторским», и весьма примечательно, что даже в тех случаях, когда содержание этюда предполагало нечто большее, чем техническое совершенство, когда пианистические выразительные средства служили раскрытию разнообразных переживаний, он не утрачивал своей изначальной функциональной предназначенности: радовать публику мастерством владения инструментом, чувственным величием рояльного звучания, трансцендентной двигательной свободой исполнителя. Это дает право считать этюд абсолютным выражением «чистого» пианизма, то есть того слагаемого исполнительского искусства, которое относит его в особую область творчества, направленного не только на интерпретацию композиторского текста, но и на создание художественного впечатления от самого игрового акта, раскрытие его эстетического смысла как артистического самовыражения. Не удивительно, что и в фортепианной педагогике этюд стал ключевым инструктивным жанром, способствуя не только выработке необходимого комплекса профессионально-игровых навыков, но и овладению пианистическим «языком», формированию исполнительского багажа. В этом плане этюд берет на себя роль посредника между творчеством и обучением ему, той школы, которая обеспечивает «готовому» пианисту свободу реализации исполнительского замысла — касается ли это намерение поразить публику артистическим темпераментом или донести до нее собственное понимание художественной сущности композиторского опуса.

Суждения о пианизме, технической оснащенности музыканта, принадлежащие выдающимся мастерам прошлого, создателям авторитетных фортепианных школ, убеждают в необходимости широкого толкования техники как осмысленных действий пианиста — не только кинетических, но и требующих интеллектуального, слухового, волевого контроля, благодаря которым устанавливается связь между движением и звуком, темпо-ритмом, штрихами, динамикой, совокупность которых составляет суть музыкальной «речи». Не менее существенным представляется и единодушное мнение крупных исполнителей, в том числе, педагогов, касающееся неприятия небрежности в игре, которую не компенсирует никакая, даже самая яркая, экспрессия. Этюд, где внимание играющего целиком сосредоточено на идеальности отделки (в противном случае за него не стоит браться), идеально подходит для закрепления в кинетически-

слуховом аппарате, в сознании и подсознании стойкого иммунитета против исполнительской неопрятности, неряшливости, искушения скрыть профессиональные недостатки за эмоцией. С этой главной целью, собственно, и создаются инструктивные этюды – музыкальные произведения, предназначенные для формирования фундамента мастерства, психологической установки на «вышколенное», а в перспективе совершенное исполнение.

Создавая свои инструктивные этюды и упражнения, Черни стремился к максимально ясной постановке технической задачи, исключая всё, что могло затруднить её выполнение. Сочинения Черни призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой; для него ближе был вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное значение. Нередко поводом для сочинения этюдов служил какой-либо пианистический недостаток учеников. Но в то же самое время его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями.

Непреодолимая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин. Произведения его – подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX в. Virtuозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения прекрасно «тонизируют» руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, и самостоятельности пальцев. Этюды Черни нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста, искусство артикуляции в этюдах выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники.

Важнейшее условие технической работы может быть сформулировано так: при изучении этюдов, как и художественных произведений, на первом плане находится живое ощущение музыки. Вне этого бесплодны даже многочасовые занятия техникой. Такие качества, как беглость, ловкость, точность движений имеют ценность лишь в том случае, если ученик ясно слышит и понимает смысл исполняемого, если он обладает «звучащей техникой». Ни одного звука вне слухового аппарата - таким должно быть основное требование к учащемуся. А это во многом связано с воспитанием внимательности к музыке, сосредоточенности, привычки вслушиваться в звучащую ткань произведения. Из технической работы необходимо вычеркнуть все то, что приводит к механической игре.

С первых уроков обучения происходит формирование навыков пальцевой игры при постепенном приспособлении пальцев к естественному звукоизвлечению и характеризуется появлением трудностей, сопровождающих усвоение многих двигательных навыков. Чем сложнее произведение, тем большим разнообразием приемов фортепианного изложения оно характеризуется, что обуславливает новые трудности его разучивания. Большое значение в формировании технических навыков имеют этюды К.Черни. Они не только приобщают учащихся к первоначальным основам фортепианной техники, но и подводят учащихся интонационно и пианистически к произведениям классической музыки. Помимо собственно технического совершенства,

они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Как писал сам Черни, «совершенная виртуозность» не являлась для него самоцелью: в технике он видел «только средство, с помощью которого можно передать дух и чувство в исполнении».

Школа Черни блестяще демонстрирует все основные дидактические принципы: посильность, постепенность, систематичность. Каждая школа и каждый этюд в ней имеет точную целевую задачу.

Этюды Черни легко читаются с листа и даже транспонируются. Занимаясь этюдами систематически, пианист как бы предвидит, предвосхищает, предчувствует дальнейшее развитие и, с удовольствием, находит этому подтверждение. А это, в свою очередь, помогает осваивать основы техники легко и быстро, чувствовать себя в этом материале и эмоционально, и физически комфортно и удобно.

Взгляд на этюды Черни как на материал только инструктивный, несостоятелен, как и, вообще, разделение репертуара на инструктивный и художественный. Это не значит, что в фортепианной литературе нет этюдов чисто инструктивного характера. Но этюды Черни (несмотря на обширную техническую информацию) – это не только технические упражнения, но и законченные музыкальные миниатюры. Его этюды дают возможность овладеть основными штрихами, динамическими градациями, филировкой звука. Для Черни как педагога не составляло большого труда работать на уроке с различными вариантами, показать или тут же сочинить к данному виду техники упражнение и, кроме того, побуждать ученика к собственным не только техническим, но и композиторским поискам.

В одном из самых популярных сборников этюдов Черни – «Избранные фортепианные этюды» под редакцией Генриха Гермера - первое, что бросается в глаза, - это классический порядок: постепенно усложняющиеся «технические формулы», музыкальная форма, тональный и гармонический планы. В этих этюдах-пьесах Черни мастерски обобщил все основные виды техники. Но ничуть не менее значима и работа Г. Гермера по систематизации этого материала. Им досконально были изучены около десяти опусов этюдов Черни, к сожалению, у нас совершенно неизвестных, и приведены в стройную систему на основе ранее существующей методики обучения. В этом сборнике две части. Часть первая – 50 маленьких этюдов, выбранных из опусов: 261, 821, 599, 139. Часть вторая – 32 этюда, выбранных из опусов: 829, 849, 335, 636. Большинство этюдов (около двадцати) – одночастные. Двухчастных – тридцать, двухчастных с репризой – шесть и трехчастных – три. Простота формирования этюдов под стать их размерам. Первые десять этюдов укладываются в две строчки нотного текста, затем трехстрочные №10, 11, 12, 13, 14, 15 и только с № 20 идут этюды объемом в целую страницу.

Несмотря на то, что в сборнике Черни под редакцией Гермера представлены все основные технические формулы, все-таки одним из самых распространенных (можно сказать, «цементирующих») видов техники являются гаммы и гаммообразные пассажи. Гаммообразные этюды занимают достаточно большое место, но все-таки не ведущее.

Хорошо разработаны и систематизированы разделы мелкой техники № 8, 10, трели № 11, 24, группетто № 12, репетиции 27, 34, короткое арпеджио в разных комбинациях № 23, 31, 35, 38. Достаточно разнообразна ритмическая организация материала: триоли № 20, 28, 33, квинтоли № 12, пунктирный ритм № 19, 30.

Во второй части заметно усложняются виды техники: гаммообразные пассажи даются в разных интервалах (терция, децима), включены не только короткие арпеджио, но и длинные № 19, 20, ломанные октавы № 21 и хроматические гаммы № 18 и т.д. Заметно расширяется и тональный диапазон, хотя тональности с малым количеством знаков все-таки преобладают. Редактируя этюды К. Черни, Г. Гермер расположил их по принципу парной систематизации для левой и правой руки. Гармоническое сопровождение предельно простое. Это типично классическая формула: тоническая терция и доминантсептаккорд.

К.Черни не рассматривал исполнительскую технику лишь как сумму определенных моторных навыков; его этюды ставят конкретные музыкально–звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразными динамическими градациями, требуют от пианиста не «сухого» однокрасочного исполнения, а тонкой филировки звука.

Многие учащиеся при освоении сочинений Черни заняты в основном техническими проблемами в узком понимании этого слова. Ни артикуляционным, ни динамическим задачам должного внимания не уделяется; тем самым не только значительно обедняется смысл и назначение этюдов Черни, но и по существу неполноценно решается поставленная композитором фактурная проблема, ибо работа над произведением протекает механически, без активизации слуха.

Не может удовлетворить и темп, в котором обычно играют этюды Черни. Они приобретают другую окраску и даже иной характер, если их исполнять в темпе, задуманном автором, - только тогда этюды становятся искрящимися виртуозными произведениями. Несомненно, что большую пользу принесет технически совершенное овладение легким этюдом, нежели игра сложного сочинения в явно замедленном по сравнению с авторским указанием темпе.

Этюды и упражнения Черни – фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. От самых простейших этюдов (100 этюдов ор. 139, 40 этюдов ор. 481, ор. 399) Черни ведет исполнителя к задачам высшей виртуозной трудности – этюды ор. 365, ор. 818 и многие другие. Создавая произведения этюдного жанра, Черни учитывал даже различное строение рук исполнителей: пианистам с небольшими руками он посвятил, например, 25 этюдов ор. 748, 32 этюда ор. 848.

Нет ни одного вида фактуры и типа фортепианного изложения, которому Черни не уделил бы своего внимания. Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения видами фортепианной техники, связанными с подкладыванием первого пальца, - всевозможными типами гамм и арпеджио, в том числе с пропущенной терцией или квинтой. Они всесторонне подготавливают к овладению двойными нотами. В

этюдах и упражнениях широко представлена техника украшений – различного рода мордентов, форшлагов и трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре. Можно встретить произведения с многоэлементной музыкальной тканью, подготавливающие к тремоло; сочинения, развивающие полиритмические навыки. Этюды и упражнения Черни помогают исполнителю овладеть самыми распространенными в то время видами фортепианного изложения, наиболее характерными формулами фортепианной фактуры, встречающейся в сочинениях Л.В.Бетховена, Ф.Листа, Р.Шумана и Ф.Шопена.

Подавляющее большинство пианистов училось и учится на этюдах Черни, собранных и отредактированных Г.Гермером, на сочинениях из ора. 299 и 740. Но этими сборниками не исчерпывается богатейшее этюдное наследие Черни. Наименее распространены в нашей педагогике этюды ор. 161, 337. 355. 365, 399, 802 и 834.

Творчество Черни - блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда - еще во многом и для нас, современных исполнителей, продолжает оставаться непочатой кладовой пианистических навыков, является поистине незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством и постоянного совершенствования в этом сложнейшем виде искусства.

Очевидно, что подлинное искусство немислимо без профессионального мастерства. Но техника является лишь средством к достижению совершенства, в котором, однако, искусство не может не нуждаться. Мы не имеем права недооценивать технику и предполагать, что технические проблемы решатся как-то сами собой. Обучение фортепианной игре – тяжелый труд, однако мы сэкономим в нем много времени, если всегда будем работать сознательно и рационально. Путем такой осмысленной целенаправленной работы, с сильной волей и постоянно развивающимися художественными и человеческими качествами, мы приблизимся в конце концов и к наивысшим целям фортепианного искусства.

С.М. Мальцев: «Центральной фигурой в области методики фортепианного обучения, конечно же, был Карл Черни – этот воспитатель гения фортепиано Ф. Листа и «всеобщий» учитель фортепианной техники. Его Большая фортепианная школа и свыше 800 опусов этюдов, мимо которых не проходит сегодня ни один обучающийся фортепианной игре, до сих пор остаются непревзойденным вкладом в развитие виртуозности.

«Никак нельзя сегодня недооценивать Черни», - говорил к 100-летию со дня рождения Карла Черни И.Брамс. Десятилетия спустя ему вторили многие выдающиеся музыканты 20 века. Повторим это вслед за ними, и мы».

Список литературы.

1. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). Изд.2-е. Л.,1973.
2. Гольденвейзер А. Мастер советской пианистической школы. Сборник статей. М.: М., 1966
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре. М.: М., 1961
4. Майкапар С. Годы учения. М.: Л., 1938

5. Мальцев С.М. Вступительная статья к книге Г. Гермера «Как должно играть на фортепиано» Мартинсен К. К методике фортепианного обучения. Выдающиеся пианисты – педагоги о фортепианном искусстве. Сборник статей. М.: Л., 1966
6. Нейгауз Н. «Об искусстве фортепианной игры». Методическое пособие Издательство: Москва, "Музыка" 1987
7. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
8. Терентьева Н. «К.Черни и его этюды».
9. Фейнберг С. «Пианизм как искусство». М.1969

ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ С. РАХМАНИНОВА ОР.33 В РЕПЕРТУАРЕ ПИАНИСТА

Искакова Ж. К.

преподаватель фортепиано, концертмейстер

ГККП «Музыкальный колледж имени Биржан сала», г. Кокшетау

Существуют композиторы, которые подарили нам сочинения, технически доступные даже для начинающих пианистов, не имеющих профессиональной подготовленности высокого уровня. Вместе с тем, есть и другая группа композиторов, фортепианные произведения которых могут быть исполнены только профессионалами высочайшего уровня подготовки. К таким композиторам относится Сергей Рахманинов, подаривший миру сложнейшие фортепианные композиции.

Фортепианные сочинения С.В.Рахманинова занимают значительное место не только в концертном репертуаре профессиональных пианистов, но и в учебных программах студентов-музыкантов. Неослабевающее притяжение великой музыки определяется ее глубоким ценностным содержанием, высокой образностью и эмоциональностью, глубиной и искренностью выражения. Вместе с тем, очевидно и то, что работа над рахманиновскими произведениями не сводится к решению чисто технических проблем: она требует от пианиста владения всем комплексом исполнительских средств выразительности, самостоятельности музыкального мышления, умения найти собственный подход к интерпретации. Изучение фортепианных произведений Рахманинова представляет собой настоящую «школу» будущего музыканта. Уже само наличие в учебной программе студента сочинений Рахманинова выступает своеобразным критерием уровня овладения фортепианным исполнительством.

Творчество Рахманинова всегда играло и по сей день продолжает играть особую роль в жизни каждого музыканта-исполнителя, вне зависимости от уровня его профессиональной подготовки. Эта музыка притягивает, как магнит. Работа над фортепианными произведениями русского классика дарит невероятный простор для творческой фантазии и открывает перед исполнителем новые горизонты.

У каждого возраста – свой Рахманинов.

Юношеский романтизм, чистота и искренность в выражении чувств, огненный темперамент и рискованные виртуозные пассажи – то, что, прежде всего, привлечёт и пленит юного исполнителя в музыке Рахманинова. Более зрелого музыканта покорают неиссякаемое богатство гармонических красок и тембров звучания, симфоничность и полифоничность фактуры, а также уникальный рахманиновский мелодизм. И, наконец, по мере взросления, исполнителю откроется глубочайший трагизм, спрятанный между строк даже в самых светлых и безмятежных образах, обилие скрытых символов, лейт-тем и философских идей, таящихся в бездонном омуте рахманиновской музыки. Вот почему к творчеству гениального русского композитора невозможно остаться равнодушным.

И, конечно же, нельзя не упомянуть о том, что особое место в репертуаре концертирующего пианиста занимают **Этюды-картины ор.33 и ор.39**, вместе образующие своеобразную летопись жизни композитора в предреволюционные годы (1911 – 1916гг.) К этим циклам обращались такие корифеи фортепианного искусства как Софроницкий, Рихтер, Горовиц, Ашкенази, Наседкин и многие другие. По сей день циклы этюдов-картин пользуются у пианистов неиссякаемой любовью, т. к. музыка эта настолько уникальна и современна, что будет оставаться актуальной в любую эпоху. Ибо насколько бы сильно не менялся окружающий мир, в худшую ли, в лучшую ли сторону, в душе у каждого человека всегда остаётся нечто неприкосновенное – частичка Вечности. И именно об этом говорит нам музыка Рахманинова.

Этюды-картины С. В.Рахманинова представляют собой чрезвычайную трудность для исполнения и тем самым дают возможность значительного «роста» для молодого пианиста во многих аспектах исполнительского развития.

Этюды-картины соч.33 были написаны в 1911г. С одной стороны, этюды-картины продолжают линию монументальных концертных этюдов программного характера, получивших столь широкое распространение у композиторов XIX – начала XX века. Но, с другой стороны, в отличие от последних, не несут в себе конкретного программного содержания и являются органичным продолжением всего предшествовавшего творчества Рахманинова. А прежде всего, двадцати четырёх прелюдий. Подтверждением этому является тот факт, что изначально первые пьесы из ор.33 были названы Рахманиновым «Прелюдиями-картинами» (на концерте в Санкт-Петербурге). И только после их московской премьеры навсегда превратились в «Этюды-картины».

Само определение «этюды-картины» указывает на соединение виртуозно-пианистических задач с осознанным стремлением к красочному «живописанию в звуках» и конкретной характеристичности образов. Обе эти тенденции, проявившиеся уже ранее в прелюдиях, выступают здесь с еще большей определенностью и рельефностью.

Многие из этюдов-картин представляют собой программные фортепианные поэмы, облеченные в блестящую виртуозно-концертную форму, и в этом отношении могут быть сопоставлены с листовскими «этюдами трансцендентального исполнения».

Но самый характер образности у Рахманинова иной, чем у Листа; далеко уходит он от листовского романтического пианизма и в области средств фортепианного изложения. Иногда (как, например, в этюде Es-dur) возникают ассоциации с «Картинками с выставки» Мусоргского.

Все семнадцать пьес наполнены ярчайшей по своей силе образностью. Монументальные по своему характеру, они ни в коем разе не теряют тонкого, так присущего Рахманинову, лирико-психологического начала. Все сочинения "переживаются" и "проживаются" слушателем непосредственно, проникая глубоко, и преображая его внутренний мир. Рахманинов достигает прямого контакта с тонкой, порой едва уловимой связью частного и целого. Индивидуального начала художника и его "Гением". В конце концов человека - с Богом... В этом и заложена вся удивительная красота и непостижимая сила этих "картин".

Цикл op.33 (ныне состоящий из восьми пьес) представляет собой тонко и чётко выстроенную последовательность образов и настроений. Он открывается и завершается яркими и динамичными этюдами-картинами – фа минор и до-диез минор. Рядом с ними располагаются контрастные по движению и характеру пьесы лирического, «пейзажного» плана – до мажор и соль минор. В самом центре цикла находятся контрастные, диаметрально противоположные по содержанию этюды, написанные Рахманиновым в одноименных тональностях: ми-бемоль минор и ми-бемоль мажор, которым предшествуют не вошедшие в первые издания «посмертные» этюды до минор-мажор и ре минор.

Очень сложна и многогранна образная палитра цикла. Первый этюд, фа минор, навевает эпические образы и ассоциируется со сценами из опер на древнерусский сюжет – здесь и суровый героизм, и колокольный звон, и мотивы плача, и широкое дыхание русской протяжной песни. Это своего рода массовая народная сцена для фортепиано. Пьеса вызывает ассоциации с суровым решительным шествием, напутствуемым строгим медлительным напевом и сопровождаемым то женскими плачами-причитаниями, то мрачным трезвонном колоколов (вспоминаются оперные сцены композиторов Могучей кучки). Вместе с тем насыщенность музыкальной ткани заострёнными ритмическими импульсами придаёт эпическим образам внутреннюю напряжённость. Чувствуется, что музыка проникнута помыслами не столько о давно прошедших, сколько о неясных грядущих днях. Программное содержание, вкладывавшееся Рахманиновым в этот этюд-картину, нам неизвестно. Но можно безошибочно полагать, что образы его связаны с настойчиво приковывавшей к себе мысль композитора проблемой жизни и смерти.

Второй этюд – до мажор – представляет лирико-пейзажную линию рахманиновских образов. Несмолкающий зыбкий, словно подёрнутый звенящей дымкой, фон, на который легла протяжная песенная мелодия, исполненная смутной, невыразимой тоски, и обрывающаяся вопросительными интонациями. Эта пьеса являет собой ярчайший пример созерцательной «холодной» лирики у Рахманинова.

Третий этюд – до минор-мажор – состоит из двух контрастных частей. Траурной, трагичной первой и небесно-возвышенной второй. Такое сопоставление диаметрально противоположных образов глубоко риторично, оно как бы рождает неразрешённый вопрос, растворяющийся в просветлённой дымке второго раздела, так и не найдя ответа.

Четвертый этюд – ре минор – развивает параллельно две музыкально-образные линии: песенную, которая проходит сквозь сложную многоголосную ткань пьесы, и зловеще-наступательную, которая роднит этот этюд с первой пьесой цикла (этюдом-картиной фа минор).

В виртуозном этюде-картине ми-бемоль минор, получившем в пианистическом обиходе наименование "Метель", позванивания бубенцов, скорбные причитания и злорадный припляс мелькают сквозь недобрый, леденящий душу свист "вьюги легковойной" (А.Блок), подобный некоему наваждению, таинственно возникающему и рассыпающемуся прахом. В нем можно найти известное предвосхищение образов неистовствующей, бушующей стихии, с огромной силой воплощенных композитором в третьей части поэмы «Колокола» (набат). Подобно пружине, стремительно разворачивается вихревое моторное движение, достигающее огромной силы и затем снова угасающее в конце. «Воющие» хроматизмы, «цепочки» диссоциирующих созвучий подчеркивают «грозовую» характер музыки.

Одна из самых ярких страниц сборника – этюд ми-бемоль мажор, охарактеризованный автором как «ярмарочная сцена». Упоение жизнью, расцветающей природой – такое лирическое преломление получает жанровая сцена в музыке Рахманинова. Содержание пьесы выходит далеко за рамки программы – по существу, это образ горячо любимой Родины, образ русского народа с его неизбывным оптимизмом, вековыми традициями искусства. В среднем разделе мелькают персонажи народного балагана – то ли фокусник, то ли Петрушка? Этюд рисует праздничную атмосферу русской ярмарки, наполненную яркими характерными образами, колокольными перезвонами и озорной скерцозностью. Слышится разудалая песня, почти родственная шалыпинскому напеву «Вдоль по Питерской»; а в репризе этот напев сливается с колокольным перезвоном, фанфарами и во всю ширь развернувшись, образует яркую и ослепительную кульминацию.

Этюд-картина соль минор своеобразно развивает скорбно-элегическую образную линию. Множество аллюзий сближает пьесу одновременно и с первой балладой Шопена, и с ранее написанной Рахманиновым Баркаролой. Здесь в малой форме уживается «балладный драматизм», трагедийность, с прозрачной фактурной тканью Баркаролы. Лёгкое, неспешное колыхание водной глади и протяжная лиричная тема впоследствии достигают вершины драматизма и перерастают в бурное прелюдирование в среднем разделе.

И, наконец, финальная пьеса цикла – этюд-картина до-диез минор. Далёкий, почти неузнаваемый, отзвук юношеской до-диез-минорной Прелюдии. Непрерывная ожесточённая схватка агрессивного «рокового» начала, громоподобного колокольного

звона с напряжёнными протестующими возгласами в среднем регистре. Мятущиеся, скорбные образы в обрамлении набатных ударов колокола. Неумолимость рока и чувство надвигающейся катастрофы. Вся пьеса выдержана на высочайшем динамическом уровне звучания *ff*, *fff*). Непрерывное ритмическое и фактурное нагнетание доводит чувство напряженного ожидания до предельного накала. Этот яркий, трагичный этюд замыкает круг ранее представленных образов и подводит итог всему циклу в целом.

Остановимся более подробно на некоторых этюдах цикла для более ясного понимания образно-художественных задач, стоящих перед исполнителем.

Этюд-картина ми-бемоль минор.

Этюд с образным названием «Метель» по стилю изложения близка музыкальному импрессионизму. Это замечательная по мастерству звукописи пьеса. Уже во вступлении несколькими одиноко звучащими «холодными» терциями создаётся картина зимнего оцепенения (в качестве аллюзии приходит на ум Прелюдия Дебюсси «Шаги на снегу», созданная примерно в те же годы). Внезапно налетевший ледяной вихрь разрушает это оцепенение и образует основную мелодическую ткань пьесы. Нельзя не заметить, что помимо пейзажной изобразительности в пьесе заложен ряд глубоких, характерных для рахманиновского стиля образов.

Уже упомянутые «холодные» терции неразрывно связаны с поэмой «Колокола» и «тремя русскими песнями», своеобразный закодированный сигнал тревоги, символ недоброго предзнаменования. Призрачно мерцающие «блуждающие огни» в непроглядной снежной круговерти будто заманивают в самую гущу метели, подобно опасному, губительному наваждению, которое в конце пьесы неожиданно уносится прочь, так же внезапно, как и появляется. Остаётся звучать лишь нисходящий ход терций из вступления к этюду, отсылающий слушателя к заколдованному царству из «Кашея Бессмертного» Римского-Корсакова – опере настолько же нетипичной для русского композитора-«сказочника», насколько и символичной. Подобный пример драматургического «замыкания», когда тема заключения повторяет тему вступления, уже был использован в этюде-картине *d-moll* №4. Такой приём создаёт ощущение незавершённости сюжета, своеобразного многоточия вместо точки (всё проходит, даже опасное ночное наваждение) и вместе с тем цикличности (это ещё не конец, до утра далеко...).

Этюд-картина ми-бемоль мажор.

Радостный перезвон, которым начинается этюд-картина *Es-dur*, роднит её с «Масленицей» Чайковского, но остаётся верен характерной «колокольной» манере Рахманинова. Этюд изложен более интересно акустически и колористически. Виной всему «поющие голоса» - отличительная черта почерка Рахманинова. Благодаря им исполнитель получает чрезвычайно богатый выбор для претворения своих творческих задумок. В этюде смешивается огромное количество мелодических линий, подголосков, и каждый из них при этом выглядит самостоятельным и интересным. Исполнитель

может решать сам, какой из них вывести на первый план, какому уделить особое внимание, согласно своему слышанию и восприятию пьесы.

Начало пьесы отсылает слушателя к «Масленице» не случайно – здесь и чередование колокольных перезвонов с нарастающим гомоном людной площади, и жизнерадостная атмосфера народного гулянья, и кипучая энергия, бурлящая жизнь в каждой ноте. Во втором разделе пьесы, как и у Чайковского, чуть меняется настроение, музыка звучит более затаённо, предвещая последующий всплеск ликования, вырастающий в торжественную колокольную коду. В среднем разделе этюда-картины, в отличие от пьесы Чайковского, фактура становится более полифоничной, обрастая перекликающимися подголосками, имитирующими перезвон далёких и близких колоколов. Динамика среднего раздела выстроена волнообразно. Каждая новая волна по продолжительности и яркости превосходит предыдущую и постепенно перерастает в кульминацию, приходящуюся на начало коды. Вплоть до финального аккорда в музыке господствует жизнеутверждающее позитивное начало.

Этюд-картина соль минор.

Эта пьеса являет собой ярчайший пример созерцательной «холодной» лирики у Рахманинова, и среди остальных пьес цикла своеобразно развивает скорбно-элегическую образную линию. По мнению Б. С. Никитина этюд-картина соль минор написан под впечатлением от картины Арнольда Беклина «Утро». К сожалению, никаких документальных подтверждений этому нет, поскольку Рахманинов всегда был весьма немногословен, когда дело касалось скрытой программности его сочинений. Как писал сам композитор: "Когда я сочиняю, мне очень помогает, если у меня в мыслях только что прочитанная книга или прекрасная картина, или стихи. Иногда в голове засядет определённый рассказ, который я стараюсь обратить в звуки, не открывая источника своего вдохновения".

Основная тема этюда состоит из двух мелодических элементов: повторяющегося терцового тона (придающего ей некоторую статичность) и нисходящего опевания основного тона (динамический элемент), образующего в дальнейшем собственную выразительную линию и впоследствии становящегося основой для прелюдийного эпизода и кульминации пьесы. Несмотря на гомофонное изложение, этюд-картина приобретает полифоническое звучание за счёт самостоятельной мелодической линии аккомпанемента, а также акустических свойств основной мелодии, перемещающейся из регистра в регистр, постепенно обрастая подголосками. Интонационно мелодия присутствует в двух вариантах: «вопроса», поступенно восходящего и обрывающегося в своей верхней точке, и «обречённого» нисходящего «ответа», выражающего общее настроение безысходности в пьесе. Лишь дважды мелодии удаётся преодолеть статичную размеренность, «раскачать» мерное убаюкивающее движение аккомпанемента и вырваться из него с протестующими возгласами – в конце среднего раздела и в короткой коде. Примечателен также речитативный эпизод, предваряющий репризу. Чередование арпеджированных

пассажей и экспрессивных мелодических интонаций без сопровождения – своеобразный отсыл к Бетховену с его ре-минорной сонатой op.31. И снова мотивы вопроса и ответа, который, на сей раз, в аккордовом изложении звучит с особой горечью.

Методические рекомендации.

В работе над столь сложными по тексту и содержанию произведениями ученик должен быть максимально внимателен: самой трудной для него задачей будет кропотливый разбор текста с точнейшей аппликатурой, сразу выверенной, удобной для его рук, учитывая все их особенности; далее – штрихи, динамический план пьесы, и, конечно, точное представление о форме разучиваемого произведения. Увы, этот период времени должен быть самым кратким, так как на дальнейшую работу по «выгрыванию» в текст в сдержанном темпе (например, в Этюды–картины es-moll и Es-dur) нужно очень значительное время, ведь увеличение темпа исполнения должно быть постепенным. Сюда же включается процесс запоминания текста наизусть. Последний этап – исполнение пьесы «в готовом виде», то есть приближенном к концертному, стоит совместить с её обыгрыванием перед студентами класса, сокурсниками, преподавателями, в концертах и т. п. Только таким образом удастся выяснить, где имеются «проблемные» места, что удаётся и что не удаётся в техническом отношении, как пьеса выглядит в плане формы и многое другое. В этом вопросе нельзя говорить о точном – поурочном, недельном, часовом – распределении времени, это творческая задача. Педагог должен очень строго держать этот вопрос на контроле, так как малейшая ошибка в расчете времени выучивания пьесы, и ученик может просто не успеть к нужному сроку исполнения. А такие пьесы обычно даются в программу самым подвинутым студентам. И, как правило, к конкурсам по фортепиано. Здесь преподаватель может полагаться на свой опыт, на свою музыкантскую интуицию.

Эти, по-большому счёту, поздние сочинения Рахманинова (op. 33, op.39), демонстрируют уже выработанный стиль и неповторимую, индивидуальную манеру художника, соединяя в себе наиболее яркие черты, присущие его музыке. В каждой "картине" очевидно, что Рахманинов пишет предпочтительно для собственных рук и безотказной быстрой аккордовой техники, являющейся столь для него характерной, и что звучать им стоило бы в концертных залах, для которых они наиболее всего подходят, нежели дома.

Питер Донохью в примечании к изданию Этюдов-картин пишет: «При интерпретации фортепианных произведений Рахманинова очень важно учитывать его качества как пианиста. Он был известен как „пуританский пианист“, так как точно исполнял все нюансы и обозначения, содержащиеся в тексте, обладал железным чувством ритма, абсолютной не сентиментальностью воплощения образов и владел умением построения музыкальной формы». Редактор убежден, что обозначения Рахманиновым динамики и фразировки, и в частности его точные указания темпа, дают конкретные руководящие принципы интерпретации его музыки. Исполнитель не должен исказить их и не поддаваться искушению чересчур сентиментального

исполнения.

Этюды-картины Рахманинова, во многом - последние великие этюды романтической музыки. Эти сочинения - уникальный перекресток традиций XIX и XX веков. Они открывают новое качество тематизма Рахманинова, уникальный синтез мелодии, гармонии и фактуры. Музыкальная ткань плотна; сложно и взаимодействие ее пластов; тематические и регистровые взаимодействия приносят в этюды оркестровый подчёрк. И даже в Рахманиновской "утонченности" всегда чувствуются "плоть и кровь", необыкновенная полнота и объемность. Оба этих цикла, благодаря своим уникальным и непревзойдённым качествам, а главное благодаря ярчайшему по своей силе колориту, навсегда останутся в истории не только Русской, но, безусловно, и всей Мировой музыки.

Список литературы

1. Алексеев А. С. В. Рахманинов: жизнь и творческая деятельность / Ин-т истории искусств. М.: Музгиз, 1954.
2. Келдыш Ю. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973.
3. Василенко С. С. В. Рахманинов. Л.: Музгиз, 1961.
4. С. В. Рахманинов: сборник статей и материалов / ред. Т. Э. Цытович. М. – Л.: Музгиз, 1947.
5. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М.: Сов. композитор, 1976.
6. Сергей Рахманинов: от века, минувшего к веку нынешнему. Ростов-на-Дону: РГК, 1994.
7. Соколова Д. Сергей Васильевич Рахманинов. М.: Музыка, 1984.
8. Соловцов А. С. В. Рахманинов. М.: Музыка, 1969.
9. Н. Б. Николаева-Шеффлер Педагогические проблемы освоения творческого наследия Рахманинова

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ЭТЮДОВ Ф. ЛИСТА

Юсупова Е. В.

преподаватель фортепиано, концертмейстер

ГККП «Музыкальный колледж имени Биржан сала», г. Кокшетау

Выдающийся венгерский композитор Ференц Лист постоянно находится в поле зрения исследователей. Интерес к творческой фигуре Листа с годами не ослабевает. Наоборот, новые документы, неизданные рукописи и письма вскрывают неизвестные черты этого уникального музыканта и показывают необходимость на другом витке истории осмыслить наследие Листа в разнообразных деталях.

Всю жизнь Лист кропотливо и настойчиво пытался довести свой технический аппарат до наивысшей степени совершенствования. Лист обладал феноменальной виртуозностью. Его ошеломляющее воздействие на современников объясняется во многом новизной пианистических приемов, над которыми он тщательно работал на

протяжении всей жизни. «Он применял массивные звучания и педальные «наслоения», достигал необычайной силы и блеска в двойных нотах, аккордах, пальцевых пассажах. Превосходно владея техникой игры legato, он поистине ослеплял мастерством игры non legato от тяжелого portamento до острого staccato, притом в быстрейшем темпе» (А. Д. Алексеев. История фортепианного искусства. Часть 2.)

Лист чутко реагировал на новейшие технические достижения в окружающей его музыкальной жизни. Известно, какое магическое влияние оказала на него игра феноменального скрипача современности Никколо Паганини. Знаменитая «Кампанелла» Паганини-Листа и по сей день входит в репертуар выдающихся пианистов мира.

Над жанром этюда композитор работал всю жизнь. Эти произведения внесли неоценимый вклад в музыкальную педагогику, в формирование концертирующих музыкантов, в новое жанровое понятие «романтический этюд». Среди них «Двадцать четыре этюда для фортепиано» с посвящением К. Черни и Ф. Шопену (1838); «Этюды трансцендентного мастерства. Этюды высшего исполнительского мастерства» с посвящением Карлу Черни «в знак благодарности, уважения и дружбы» (1851); «Большие этюды по капризам Паганини» с посвящением Кларе Шуман (1851); этюды для усовершенствования из «Метода методов» (1852); концертные этюды «Шум леса» и «Хоровод гномов» (1863). Последнее произведение в этом жанре – «Технические упражнения» (Technische Studien), изданные уже после смерти Листа в 1866г.

«Юношеские этюды» соч.1 – это первое опубликованное произведение юного Листа, ему в ту пору было всего 14 лет. Титульный лист этого издания – «Этюды для фортепиано в форме сорока восьми упражнений во всех мажорных и минорных тональностях...». В 1825 году было издано только 12 этюдов, остальные 36 этюдов, которые обозначены в заглавии, никогда им не были написаны. В фортепианную педагогику эти 12 этюдов вошли под названием «Юношеских», они широко используются в среднем звене музыкальной педагогике – музыкальных училищах и колледжах.

Это музыка композитора – романтика с прихотливой, изящной мелодией, интересными гармоническими сдвигами, с фантазией применения технических приемов в одном произведении. Лист отходит от традиций Карла Черни, своего глубоко почитаемого учителя, когда, согласно классической установке, этюд посвящается выработке одного вида техники или приема. Лист совершенно свободен в выборе технических приемов в одном этюде: гаммообразные пассажи могут сразу чередоваться с широкими арпеджио, охватывающими всю клавиатуру инструмента и приучающие пианиста дышать и мыслить широко, крупными «мазками» (Этюд № 1 до-мажор); в одном этюде может применяться терцовая техника и «ломанные арпеджио» (Этюд № 4 ре-минор); достаточно часто в этюдах применяется прием «ломанных октав» в хроматическом движении секвенций (Этюд № 2 ля-минор, № 3 фа-мажор). Некоторые этюды представляют большой интерес с точки зрения скрытой полифонии, заложенной

в них. Такими предстают: этюды № 5 си-бемоль-мажор и № 6 соль-минор.

Сложность этих этюдов заключается в умении психологически настроить исполнителя, прежде всего на исполнение музыки, которая требует уже владения техническими приемами перераспределения звука в фактуре четырехголосного изложения в сочетании с ажурной, пассажной техникой.

Одна из вершин романтического полета музыкальной фантазии этого цикла – этюд № 9 ля-бемоль-мажор. В нем нет ничего традиционно «техничного», но как он труден! Какой звуковой техникой надо владеть – в нем фраза ажурными прихотливыми пассажами «парит» над аккомпанементом! Внимательно вчитываясь в авторские указания, можно попытаться достигнуть глубинного постижения музыкального языка «до самой сути», по выражению Б. Пастернака. Две страницы, - но в них уже шаг к вершинам мастерства!

Ясно, что работа над такими этюдами предполагает не только узкотехническое овладение инструментом, а через небольшое музыкальное произведение Листа приобщение к музыкальной культуре в целом. Интересен тональный план всего цикла «Юношеских этюдов»: до-мажор, ля-минор, фа-мажор, ре-минор, си-бемоль-мажор, соль-минор, ми-бемоль-мажор, до-минор, ля-бемоль-мажор, фа-минор, ре-бемоль-мажор, си-бемоль-минор. Мы видим кварто-квинтовый круг бемольных тональностей, «красочную терцовость» романтической гармонии, и приходится искренне сожалеть, что Лист не завершил свой цикл переходом в диезные тональности, как видимо, и было им задумано, судя по названию этюдов, изданных в 1825 году.

Уже в этом сочинении видны основы аппликатурной революции, которую совершил композитор в фортепианном искусстве. Во многих «Юношеских этюдах» наблюдается прием свободного распределения звуковых последовательностей между двумя руками. Именно этим приемом Лист нередко достигал той силы и блеска, которые так поражали современников. Лист, так же как и Шопен, возродил баховский прием переключивания пальцев. Довольно часто встречаются пассажи, где перемещаются пятизвучные комплексы и первый палец следует после пятого. Тем самым достигается особая стремительность и скорость движения (Этюд № 8 до-минор).

Встречается прием «перекрещивания» рук на достаточно широкие расстояния (Этюд № 5 си-бемоль-мажор), что приучает пианиста к широкому охвату клавиатуры, пластичности и свободе движений. В «Юношеских этюдах» мы можем обнаружить уже вполне сформировавшуюся идею «инструментовки» фортепиано, поиски особых тембровых возможностей «короля инструментов», которая станет доминирующей во всем фортепианном творчестве Листа.

Это были еще технические упражнения для развития беглости пальцев, напоминавшие этюды его учителя Черни. Спустя двенадцать лет Лист вновь вернулся к своему замыслу и, коренным образом переработав упражнения, превратил их в «**Большие этюды**» (1838). Но и эта редакция не удовлетворила его: в 1851 году была создана третья редакция – «**Этюды высшего исполнительского мастерства**»

(«Трансцендентные этюды»); в них десять пьес из двенадцати получили программные названия.

Этюды разнообразны по техническим приемам и содержанию. В них, согласно классификации Листа, представлены четыре вида фортепианной техники:

- а) октавы и аккорды
- б) тремоло
- в) двойные ноты
- г) гаммы и арпеджио.

Вместе с тем пейзажные зарисовки соседствуют с фантастическими сценами, а лирические настроения – с героическими.

Свободно-импровизационная «**Прелюдия**» (№1, до-мажор) вводит в цикл. За ней следуют стремительный этюд в характере токкаты (**№2, ля-минор**) и светлый, задумчивый драматичен «**Мазепа**» (№4, ре-минор), снабженный цитатой из одноименного стихотворения Гюго. «**Блуждающие огни**» (№5, си-бемоль-мажор) заставляют вспомнить причудливо фантастические пьесы Мендельсона или Берлиоза.

Затем идут три героических этюда – «**Видение**» (№6, соль-минор), навеянное торжественной картиной погребения Наполеона, «**Героика**» (№7, ми-бемоль-мажор) в характере блестящего марша и мрачно фантастическая «**Дикая охота**» (№8, до-минор).

Героические образы сменяются лирическим «**Воспоминанием**» (№9, ля-бемоль-мажор), с нежной, певучей мелодией и свободно-импровизационным изложением в духе шопеновских ноктюрнов. Скорбные вздохи, стоны, страстная мольба слышатся в стремительно прерывистой мелодии следующего этюда (№10, фа-минор). Спокойны и величавы «**Вечерние гармонии**» (№11, ре-бемоль-мажор). Завершает цикл «**Метель**» (№12, си-бемоль-минор) – вновь пейзажная зарисовка вихревого движения.

Следующий цикл этюдов связан с увлечением Листа исполнением **Паганини**. Как и многие другие композиторы (Шуман, Брамс, позже Рахманинов), он задумал передать на фортепиано совершенную технику итальянского скрипача, не копируя скрипичных приемов, но воссоздавая их в соответствии со спецификой своего инструмента. Этому посвящены «**Большие этюды по Паганини**» (первая редакция – 1838, окончательная – 1851), среди которых наибольшую популярность завоевали №3 («**Кампанелла**» соль-диез-минор) и №6 (**ля-минор**); обе пьесы написаны в вариационной форме.

Помимо названных двух сборников, имеются у Листа и другие программные этюды, отмеченные значительным содержанием. Так, поэзный склад присущ «**Шуму леса**», где переданы излюбленные романтиками образы природы (аналогичная картина в опере Вагнера «Зигфрид»), и «**Хоровод гномов**», предвосхищающему сказочно-фантастические пьесы Грига (оба этюда созданы около 1863 года).

Этюды – вершина виртуозно-концертного стиля Листа. Подобно другим композиторам-романтикам (Шопен, Шуман) Лист сполна отдал дань этому жанру, переосмыслив его прежнее значение. Из сугубо технического упражнения,

ограниченного инструктивными, «педагогическими» задачами, этюд в XIX веке превращается в высокохудожественную концертную пьесу, привлекающую своей неповторимой поэтической идеей. Вместе с тем, от своего предшественника он сохраняет ряд устойчивых «родовых» примет жанра. Обязательным условием романтического этюда остается повышенная виртуозность, техническая усложненность, позволяющая исполнителю проявить свои возможности. Основу каждого этюда составляет конкретный технический прием, по принципу остинато, пронизывающий всю пьесу, или ее раздел. Однако технический прием становится носителем художественной образности, а виртуозность из самоцели делается средством художественного высказывания.

Творческое наследие Листа содержит 55 этюдов, созданных композитором между 1826-1863 годами. В это число входят все редакции известных листовских циклов («Трансцендентные этюды», «Большие этюды по (каприсам) Паганини», Три концертных этюда и Два концертных этюда), а также «Салонная пьеса», специально написанная Листом в 1841 году для «Метода методов игры на фортепиано» Фетиса и Мошелеса, в начале 50-х годов, переработанная в этюд «Ab irato» («В гневе»).

Потрясенный игрой Паганини, Лист в 1832 году пишет «Большую бравурную фантазию на «Кампанеллу», продолжением которой станут «Бравурные этюды по каприсам Паганини» (1838).

В 50-е годы (веймарский период), когда Лист оставляет карьеру концертирующего виртуоза и сосредотачивается на композиторском творчестве, дирижерской деятельности и педагогике, достижения своего исполнительского мастерства он подытоживает именно в жанре этюда. Возникают его знаменитые циклы: в 1848 году – три концертных этюда, в 1851 году – «Трансцендентные этюды» (12 «Этюдов высшего исполнительского мастерства») и «Большие этюды по (каприсам) Паганини» (6 этюдов), а также этюд «Ab irato». Завершают список листовских этюдов – «Шум леса» и «Хоровод гномов», два программных концертных этюда, созданные в 1863 году.

Основная часть этюдного наследия Листа – 23 сочинения, стали своеобразной энциклопедией листовского концертного пианизма. Наряду с этюдами Шопена, Шумана, Рахманинова, Скрябина, Дебюсси, они составляют золотой фонд концертного этюда.

Три концертных этюда сочинены в 1848 году и изданы в 1849 году. В одном из последующих (парижских) изданий вышли как «Поэтические каприсы», и каждый получил программный подзаголовок:

№ 1 – «Il Lamento» («Жалоба»)

№ 2 – «La Leggerezza» («Легкость»)

№ 3 – «Il Sospiro» («Вздых»)

Два концертных этюда: «Шум леса», «Хоровод гномов».

Лист написал эти Этюды в 1862 или 1863 годах для «Большой теоретико-практической школы фортепианного исполнительства» Леберта и Штарка. Изданы в

1863 году. «Моя сорокалетняя возня с фортепиано теперь наводит меня на мысль не мучить напрасно играющего и представить ему, при умеренной затрате сил, возможно большой звуковой и силовой эффект», - писал Лист в 1863 году. Эти творческие намерения композитор воплотил в Двух концертных этюдах, характерными чертами которых стали тончайшая звукопись, прозрачность и графичность фактуры. Завершив эволюцию жанра концертного этюда в творчестве Листа, они выразили новую трактовку жанра и новое понимание виртуозности.

Новаторство фортепианного стиля Листа проявляется прежде всего в симфонической трактовке фортепиано. Композитор сумел достичь максимальной полнозвучности фортепиано, значительно расширил экспрессивные и колористические возможности инструмента, обогатил выразительные ресурсы пианизма, создав ярко индивидуальный фортепианный стиль «al fresco».

Лист широко раздвинул диапазон фортепиано, включив в исполнительскую практику все его регистры. Композиторы 18 века использовали преимущественно средние регистры, согласно классической эстетике – наиболее благозвучные. Эту традицию нарушает Бетховен. Ему во многом следует Лист. Особенно примечательно частое обращение композитора к предельно высоким и предельно низким регистрам, изначально полный охват всего диапазона. Ведущую роль в достижении листовского стиля «al fresco» становится широко разработанная автором концертно-виртуозная фактура.

Основные элементы листовской фактуры:

октава + аккорд, компактно или максимально широко расположенный (взятый арпеджио) аккорд; нередко аккордовый комплекс, рождающий грандиозное, подлинно оркестральное звучание; прием **martellato** (в переводе с ит. – «ударяя молотом») – резкое попеременное чередование рук в аккордах или октавах, - напоминающий оркестровое **tremolo**. Часто трактуется как средство эмоционального нарастания (беспокойства, смятения);

пассажи октавами, двойными нотами, охватывающие всю клавиатуру;

многослойная фактура, включающая несколько контрастных колористических и динамических планов, изложенных в разных регистрах. Для этого Лист нередко прибегает к записи музыкального текста на трех-четырёх нотных станах;

новый тип гармонической фигурации, укрупненной дополнительными интервалами и аккордами.

Особое значение у Листа приобретает педаль. Она становится обязательным элементом фортепианного стиля. Благодаря открытию новых возможностей педализации, композитор активно вводит в исполнительскую практику прием – ведение мелодии попеременно правой и левой руками. Педаль используется Листом широко и многообразно (полупедаль, четверть педаль, «педальное тремоло»), во всех фактурных регистровых позициях. Изобретение Листа – «диссонирующая педаль». Ее суть – объединение нескольких функционально конфликтных созвучий, проходящих звуков и

задержаний, что создает эффект гула, вихря, диссонантности.левой педалью, которую композитор трактует как «оркестровые сурдины», он пользуется чрезвычайно редко, только в случае создания более мягкого звучания, матового колорита, эффекта светотени. Примечательно, что **pianissimo** Лист всегда добивался без использования возможностей левой педали.

Жанр концертного этюда в творчестве Листа прошел большой путь развития, неразрывно связанный с эволюцией фортепианного стиля композитора и романтического пианизма в целом. В отличие от других композиторов-романтиков Лист гораздо чаще обращается к этому жанру, в наибольшей степени отвечающему его художественной природе, его творческой индивидуальности пианиста-виртуоза. «Лист, как виртуоз, феномен, что является однажды в столетие», - справедливо заметит А. Серов.

Ференц Лист углубил художественно-образное содержание этюдов. «Виртуозность, - говорил он, - не пассивная служанка композиции, ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так и смерть доверенного ей художественного произведения. Она может придать музыкальному сочинению весь блеск своей красоты, свежести и вдохновения, но может также извратить его, сделать плохим, изуродовать». Новое понимание виртуозности, которая «нужна для того, чтобы художник мог полностью высказаться», - завоевание романтического искусства.

Список литературы

1. А.Д.Алексеев. История фортепианного искусства. ч 2.
2. М.Друскин. Фортепианное творчество Ф.Листа

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ПИАНИСТА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

Коваль А.Е.

*Преподаватель фортепиано КГКП «Школа искусств»
Северо – Казахстанская область с. Пресновка*

Музыкально - эстетическое образование детей является одним из важнейших звеньев воспитания подрастающего поколения.

В Казахстане все больше внимания уделяется разработке вопросов музыкального воспитания и образования. Процесс обучения фортепианному исполнительству в специальных учебных заведениях традиционно представляет собой индивидуальную форму общения педагога с учеником, вследствие чего от педагога правомерно

ождается глубокое изучение личности каждого ученика во всех аспектах, анализ особенностей проявлений его индивидуальности, осуществление попытки разработки индивидуализированной педагогической стратегии для работы с каждым конкретным учеником класса, коррекции учебных планов и программ в соответствии с особенностями психофизиологического, интеллектуального, моторного, творческого развития ребенка.[1, с.3]. Выдающийся советский педагог В.И. Сухомлинский писал: «Без постоянного духовного общения учителя и ребенка, без взаимного проникновения в мир мыслей, чувств, переживаний друг друга невысказанная эмоциональная культура, как плоть и кровь культуры педагогической» [2, с.8]. Важнейшим источником воспитания чувств педагога - это многогранные эмоциональные общения с детьми, где учитель - не только наставник, но и друг и товарищ. Учитель должен быть подлинным наставником в жизни ученика.

Обучать детей искусству очень сложно. Сложно потому, что каждый ребенок является своеобразной, неповторимой личностью и требует от педагога индивидуального подхода. Педагог должен сам быть глубоко увлечен процессом занятий с учеником, уметь одухотворить, сделать интересным все, к чему прикасаются его руки, на что направлен его взор, о чем он говорит. Тогда ничто не бывает скучным даже для самых маленьких учеников - ни самые первоначальные упражнения, ни гаммы, ни так называемая «постановка» рук, ни этюды. Уроки музыки должны быть наполнены творческим горением учителя и ученика.

«До детей нужно подняться, а не спускаться к ним» - говорил В.В, Листов [2, с.9]. С учеником следует разговаривать, как с будущим музыкантом, не торопиться с выводами относительно его способностей, возможностей. Лучше ошибиться в сторону переоценки способностей ученика, чем недооценить его. Следует с первых же уроков воспитывать любовь и уважение к инструменту, вызывать в ученике потребность извлекать красочные, поющие звуки, заставлять сразу слушать звучание струны (а не клавиши), помогать чувствовать себя за инструментом удобно, не допускать скованности, зажатости мышц, особенно плечевого пояса, что мешает координации движения и порождает сухой, стучащий звук, корявость, отсутствие хорошей опоры, слияния пальцев с клавиатурой.

Ученик должен научиться предвидеть звук. После извлечения звука уже ничего изменить нельзя, в отличие от струнников, вокалистов и духовиков, поэтому звукотембровая воля должна мобилизоваться до фактического извлечения звука. Над этим нужно работать постоянно. Все упражнения для начинающих должны иметь хотя бы примитивный музыкальный смысл и обязательно ритмическую ясность, определенность. Ученик должен уметь ровно считать и подчинять свою игру ровному счету, а не наоборот - считать под свою неровную игру.

Музыка искусство звука. Она не дает видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Ее структура так же закономерна, как структура

художественной словесной речи, как композиция картины, архитектурного построения. Теория музыки, учение о гармонии, контрапункте и анализ форм занимаются раскрытием этих закономерностей, создаваемых великими композиторами в согласии с природой, историей и развитием человечества [3, 54с.].

Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Казалось бы, ничего более очевидного нет. Однако, очень часто забота о технике в узком смысле, то есть беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке. Ошибки педагогов и пианистов в отношении восприятия и воспроизведения звука на фортепиано можно, грубо говоря, разделить на два противоположных «направления»; первое состоит в недооценке звука, второе - в переоценке его. Первое более распространено. Играющий не задумывается достаточно над необыкновенным динамическим богатством и звуковым разнообразием фортепиано. Внимание его направлено главным образом на «технику» (в узком смысле), о которой я говорил выше (беглость, ровность, «бравура», блеск и треск), слух его недостаточно развит, ему не хватает воображения, он не умеет себя слушать (и музыку, конечно, тоже). В итоге получается музыкальная ткань, похожая на серое солдатское сукно. Таким ученикам я не перестаю напоминать слова Антона Рубинштейна о фортепиано: «Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!» [4, с.54].

При работе над пьесами, этюдами, даже самыми простыми, преподаватель направляет внимание ученика на содержание пьесы, ее характер, требует от ученика точного воспроизведения нотного текста. Ученик должен хорошо представлять форму сочинения, слышать и сознательно показывать начало и конец фраз, уметь вложить нужную информацию в каждую фразу, показать кульминацию. Очень полезно уже в младших классах школы давать учащимся полифонические пьесы или произведения с элементами полифонии, например, канон, инвенция, и конечно, старинные танцы, в полифонической форме- менуэты, полонезы и т.д.

Ученику легче будет исполнить полифонические произведения, если его «инструментировать», каждый голос какому-то подходящему в данном случае по тембру, инструменту. Например, менуэт Баха ре- минор, где верхний голос поручить скрипке, а нижний виолончели. Эта «инструментовка» способствует умению пополнить голоса самостоятельно, придавая каждому голосу своеобразный тембр, что составляет главную трудность при исполнении полифонических произведений. В более старших классах при работе над двух и трехголосными инвенциями Баха этот художественный прием просто необходим. Очень важно, чтобы ребенок умел выразительно исполнить каждый голос в отдельности, представляя нескольких музыкантов, которые выучили свои партии и собираются вместе исполнить произведение.

Произведения крупной формы требуют тоже очень кропотливой работы. Ученик должен разбираться в форме сонатного аллегро (экспозиция, разработка, реприза) при чем необходимо разъяснить ученику, что реприза не является простым повторением

экспозиции, она как бы подводит итоги, синтезирует развитие и дает заключение. Очень важно определить новые черты в звучании главной и побочной партий, установить, какой образ приобрел большее значение, проанализировать все изменения, которые произошли в репризе по сравнению с экспозицией. Ученику необходимо разъяснить и построение всего сонатного цикла.

С каждым годом усложняется мир ребенка, его общее развитие. В программу включаются все более сложные произведения, но что бы не исполнял ученик, он должен понимать изучаемые сочинения во всех подробностях, а для этого педагогу необходимо не только помочь ученику разобраться в тексте, но и постигнуть стиль, ознакомиться с некоторыми сведениями о композиторе, эпохой, в которой композитор жил и творил. Опытный преподаватель ДМШ №3 города Алматы Сильва Георгиевна Когай часто рекомендует прочесть книги о композиторе, дает книги из своей библиотеки, рассказывает интересные факты из жизни музыкантов в связи с изучаемым произведением. Приводит примеры из живописи, театра и других видов искусств. Для развития внутреннего слуха Сильва Георгиевна рекомендует детям вечером перед сном, мысленно проиграть несколько раз произведение, которое предстоит исполнить на концерте или экзамене [2, с.15].

Домашнее занятия учащихся во многом зависят от работы педагога в классе. Задача педагога укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более чутким, более честным, более умным, более стойким и справедливым.

В книге Ф. Бузони «О единстве музыки» есть полторы странички, посвященные роялю, под названием: «Уважайте фортепиано» Предельно лаконично и стилистически совершенно здесь дана такая ясная и верная характеристика рояля, что я с трудом удерживаюсь от желания привести ее целиком,- Бузони говорит о преимуществах: исключительном динамическом диапазоне от крайнего *pianissimo* до величайшего *fortissimo*, об огромном звуковом объеме - от самых низких звуков до самых высоких, о ровности тембра во всех регистрах, о его способности подражать другим инструментам (труба может только трубить, флейта - звучать только как флейта, скрипка - только как скрипка и т. д., рояль же под руками мастера может изображать почти любой инструмент); в заключение он напоминает о совершенно волшебном, одному лишь роялю свойственном средстве выражения: о педали.

Писать о педали, не прибегая все время к живому показу на фортепиано, - вещь почти невозможная, если не хочешь ограничиться несколькими красивыми (и верными) сентенциями, такими, как «душа рояля - это педаль» (Рубинштейн) или: «педаль - лунный свет, льющийся на пейзаж» (Бузони). Но как же писать о фортепианной игре и не писать о педали - этом самобытном и прекрасном свойстве нашего инструмента и сильнейшем средстве воздействия в руках мастера? Это было бы непростительно, и поэтому скрепя сердце попытаюсь о нем сказать несколько слов. Мне кажется, что одна из главных задач педали - это лишить фортепиано некоторой доли той сухости и

непродолжительности звука, которая так невыгодно отличает его от всех других инструментов. Поэтому, играя одноголосную мелодическую фразу в медленном темпе (без всякого аккомпанемента), вы вправе пользоваться педалью на каждой ноте мелодии, чтобы придать ей больше певучести и более богатую тембровую окраску. Всем известно, отчего это происходит: при нажатии правой педали приподнимаются глушители (демпферы) всех струн, каждый взятый на клавиатуре звук вызывает обертоны, которые и обогащают его. Без педали это, естественно, не случается.

Одно из важнейших свойств педали, которое далеко не сразу всеми усваивается, - это различное ее действие в связи с тем, насколько вы ее нажимаете. Проще говоря, есть полная педаль, полупедаль, четвертьпедаль, да и между ними возможны еще градации. При умно используемой полу- или третьпедали опытный пианист может добиться почти тех же звуковых результатов, которые дает употребление третьей педали (изобретение Стейнвея), то есть одни звуки, обычно более низкие, звучат на педали, тянутся, в то время как другие, более «легкие» и высокие, не испытывают действия педали, звучат совершенно прозрачно. Возможно это не только из-за различного действия глушителей в связи со степенью нажатия педали, но из-за основного ее свойства: различного действия на звуки, смотря по их высотности. Самый неискушенный в тонкостях пианист может проверить, что басовая нота продолжает звучать на педали, в то время как в более высоких регистрах при смене полупедалей все совершенно чисто и прозрачно, то есть, проще говоря, для более высоких регистров педаль меняется (соответственно смене гармоний, звуков мелодии и т. д.), а для баса остается бессменной, нота или ноты продолжают звучать, как будто их выдерживают пальцами, а не ногами. Это прекрасное свойство педали позволяет нам совершенно чисто и точно исполнять и такую музыку, которая в противном случае была бы верно исполнена только тремя руками. Как говорит Г.Г. Нейгауз: «Правильной педали «вообще» нет - мы знаем, что в искусстве ничего «вообще» не бывает. Что пригодно для одного композитора, совершенно непригодно для другого» [4, с.140].

Из недочетов в применении педали, по мнению Нейгауза, наиболее часто встречается у учеников недостаточно быстрая смена педали, неиспользование самых мелких «мазков» педали, столь необходимых не только у Скрябина, но и у Шопена, Листа, Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля - вообще во множестве случаев. какие незаменимые услуги оказывает иногда педаль, если уметь ею пользоваться, на «шестнадцатых», даже на «тридцатьвторых», совсем «мимоходом», «мимолетно». Педаль надо уметь брать так, как умеешь взять пальцами ноту или аккорд, - на лету. Это тесно связано с общей свободой и дифференциацией движений на основе тончайшего и требовательного слуха. Если хорошо слышать, то ничего не стоит применить и полу-, и четвертьпедаль, - нога способна, проделывать гораздо более сложные операции. Сафонов говорил ученицам, которые смотрели упорно на руки Скрябина, когда он играл: «Что вы на руки смотрите! Смотрите на его ноги!»

Педагоги забывают о том, что настоящая техника в широком смысле этого слова

заключается прежде всего в свободном владении звуком, в умении передать во всей глубине содержание исполняемого произведения, умении «петь», «говорить» звуками, «учение там, где требуется беглость, так называемая «мелкая техника», ученик должен уметь применить нужный прием, найти соответствующее ощущение в зависимости от характера произведения: где - то должно «рассыпаться», где - то - «литься», «струиться» и т.д. Эта «ловля ощущений» должна присутствовать с самого начала, на каждом уроке. Даже в инструктивных этюдах Черни, которые в большинстве своем предназначены для выработки «беглости пальцев», требуется в каждом - особый прием, особое звучание, а не примитивное «порхание» по клавишам. Долг педагога - воспитать мыслящего ученика, направлять ученика на творческий подход к работе, осмысления во всех подробностях изучаемого произведения, ознакомления с личностью композитора, с особенностями стиля, эпохи и т.д.

Такая работа требует от педагога, и от ученика большого духовного усилия, уроки должны быть наполнены глубоким содержанием, и ученик должен дорожить каждым уроком. Идя на урок, он должен осознавать, что его ждет что-то очень интересное, новое, значительное, а не ремесленная «муштровка» [2, с.19].

Ребенок должен почувствовать, что учитель разговаривает с ним как с равным, рассуждая сам и серьезно выслушивает его рассуждения. Тогда ученик испытывает доверие к учителю и у него появляется чувство ответственности, стремление оправдать это доверие. Поэтому найти правильный тон, создать соответствующую атмосферу - это значит обеспечить успешное проведение урока. [5, с.9].

Каждый урок должен расширять кругозор ученика, обогащать интеллект, вырабатывать настоящую исполнительскую культуру, учить ученика эмоционально воспринимать окружающую действительность, воспитывать в ученике лучшие человеческие качества: честность, отзывчивость, доброту, героизм, требовательность к себе и т.д.

«Учить и учиться нелегко, но ведь «музыка - не развлечение, а духовная сила»

Ромен Роллан

Список литературы:

1. Макаревская Л.Н. / Формирование и развитие профессиональных качеств пианиста в детской школе искусств/ [Электронный ресурс] /<https://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-razvitie-professionalnykh-kachestv-pianista-v-detskoi-shkole-iskusstv>. 2006 - С.3.
2. Потешкона Н. И./ Формирование профессиональных навыков у учащихся в классе специального фортепиано педагога ДМШ №3 им. Прокофьева Когай С.Г.// ред. Идельчик Е.И. - Алма- Ата, 1984. - С.8-30.
3. Фейгин М./ Индивидуальность ученика и искусство педагога/ изд. «Музыка», Москва, 1975. -79с.
4. Нейгауз Г. Г. / Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога 5-е издание/ изд. «Музыка». Москва, 1987. - 240 с.
5. Е.М. Тимакин /Воспитание пианиста/ изд. «Советский композитор». Москва, 1989. - 144с.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАНТА

Латышева Л. А.

Преподаватель фортепиано, концертмейстер

*КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

Хорошая музыкальная память - это быстрое запоминание музыкального произведения, его прочное сохранение и максимально точное воспроизведение даже спустя длительный срок после выучивания.

Наряду с музыкальным слухом и чувством ритма, музыкальная память образует триаду основных, ведущих музыкальных способностей. Поэтому обращение к данной теме естественно и закономерно. Игра наизусть расширяет исполнительские возможности музыканта. Не случайно Р. Шуман считал, что «аккорд, сыгранный как угодно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память».

Б. Теплов дает такое определение музыкальной памяти: «музыкальная память представляет собой способность к запоминанию, сохранению (кратковременному и долговременному) в сознании и к последующему воспроизведению музыкального материала». Ее функцией является накопление, сохранение и практическое использование в игровых актах того художественно-ценного, что было в исполнительском опыте. Исключительной музыкальной памятью обладали И. Гофман, Ф. Лист, Арт. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Тосканини, которые могли удержать в своей памяти огромный пласт музыкальной литературы. Но то, что большие музыканты достигали без видимого труда, рядовым музыкантам даже при наличии способностей приходится завоёвывать большими усилиями.

В деятельности исполнителя сочетаются различные виды памяти. В литературе чаще выделяются четыре основных вида музыкальной памяти: слуховая, зрительная, двигательная (моторная), логическая. Под зрительной памятью подразумеваются зрительные представления нотного текста. Двигательно-моторная память включает в себя память на игровые движения и действия. В действительности пальцы не обладают памятью, а лишь имеют известную способность к автоматизации, которая возникает благодаря частому повторению музыкального произведения.

Музыкально-логическая память проявляется в осмыслении музыкального материала и установлении логически оправданных внутренних связей между отдельными разделами произведения. Этот вид памяти способствует сознательному воспроизведению в последующих исполнениях представлений об образном строе, жанре сочинения, особенностях его формы, фактуры, тональных, динамических, гармонических (в области тембро-динамических нюансов и динамики развития), ритмических построений и т.д. Выдающиеся музыкальные деятели и психологи, к примеру, А. Алексеев, А. Готсдинер, С Савшинский, Г. Цыпин считают, что

музыкальная память по своей структуре комплексная. Будучи способностью сложной, составной, она взаимосвязывает в органическом единстве многие виды памяти. Необходимо, «чтобы у пианиста были развиты, по крайней мере, три вида памяти: слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая, связанная с пониманием содержания произведения, закономерности развития мысли композитора, и двигательная – крайне важная для исполнителей-инструменталистов».

В зависимости от индивидуальных способностей музыкант будет опираться на более удобный для него вид памяти, это важно иметь ввиду педагогу, который должен учитывать индивидуальные особенности ученика. Давно известно, что дети различаются как по качеству памяти, так и по её силе. Один учащийся может довольно быстро запомнить пьесу более или менее полно, другому для запоминания этой же пьесы требуются недели. Эти особенности должны учитываться педагогом при выборе программы.

Методы запоминания по И. Гофману. Возьмем за основу известную триаду «Вижу - слышу - играю» и принципы работы над музыкальным произведением, предложенные И. Гофманом. В основу этих принципов положены различные способы работы над произведением:

1. Работа с текстом произведения без инструмента.

На этом этапе процесс ознакомления и первичное заучивание произведения осуществляется на основе внимательного изучения нотного текста и представления звучания при помощи внутреннего слуха. Мысленное музыкальное восприятие может проводиться путем выявления и определения:

- главного настроения произведения;
- средств, при помощи которых оно выражается;
- особенностей развития художественного образа;
- главной идеи произведения;
- понимания позиции автора;
- своего собственного представления в анализируемом произведении.

Тщательный анализ текста произведения способствует его последующему успешному запоминанию. Вот как, например, учитель знаменитого немецкого пианиста Вальтера Гизекинга Карл Леймер «проговаривал» со своими учениками текст сонаты Л.Бетховена фа минор, ор. 2 № 1: «Начинается Соната арпеджированным фа-минорным аккордом от "до" 1-й октавы до- бемоль" второй, за которым следует во втором тексте группетто на "фа" второй октавы. Потом идет доминантсептаккорд (от "соль" первой до "си-бемоль" второй октавы) с заключительными нотами группетто на "соль" и последующим повторением от 2-го до 4-го тактов, после чего фа-минорный квартсектаккорд и гаммаобразный спуск восьмыми до ноты "до". В левой руке сменяются фа-минорное трезвучие доминантсептаккордом.

«Эти первые 8 тактов главной темы, как мы видим, легко осваиваются при

обдумывании прочтенного текста, и должны играть наизусть, а затем и заучиваться».

Подобный способ запоминания развивает музыкально-слуховые и двигательные представления, мышление и зрительную память. Увиденное должно быть понято и услышано.

Известны многие случаи, как свидетельствует С.Савшинский, когда пианист выучивал произведение, лишь прочитывая его глазами. Ф.Лист исполнил в концерте сочинение своего ученика Дрезеке, просмотрев его перед самым выступлением. Рассказывают, что И. Гофман так же выучил «Юмореску» П.Чайковского в антракте концерта и исполнил ее на бис. Г.Бюлов в письме к Р.Вагнеру сообщает, что не раз бывал, вынужден учить концертные программы в вагоне железной дороги.

Развитие умения выучивать произведение по нотам без инструмента - один из резервов роста профессионального мастерства музыканта. Проговаривание нотного текста, как будет показано в последующем разделе о музыкальном мышлении, ведет к переводу внешних умственных действий во внутренний план и к последующему их необходимому «свертыванию» из последовательного процесса в структурный, симультанный, укладываемый в сознании как бы одновременно, сразу, целиком.

2. Работа с текстом произведения за инструментом.

Первые проигрывания произведения после мысленного ознакомления с ним по рекомендациям современных методистов должны быть нацелены на схватывание, и уяснение общего его художественного смысла. Поэтому на этом этапе говорят об эскизном ознакомлении произведения, для чего оно должно проигрываться в нужном темпе; при этом можно не заботиться о точности исполнения. Р.Шуман, например, рекомендовал первые проигрывания делать «от начала до конца».

После первого ознакомления начинается детальная проработка произведения - вычлняются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, выставляется удобная аппликатура, в медленном темпе осваиваются непривычные исполнительские движения. На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа.

Какой вид запоминания - произвольный (т.е. преднамеренный, специально ориентированный) или непроизвольный (т.е. осуществляемый ненамеренно) - является более предпочтительным в выучивании произведения наизусть?

На этот вопрос нет однозначных ответов. По мнению одних музыкантов (Гольденвейзер А.Б., Маккиннон Л., Савшинский С.И., Голубовской Н.И.), в заучивании должно преобладать произвольное запоминание, основанное на рациональном использовании специальных мнемонических приемов и правил, тщательном продумывании разучиваемого произведения. Согласно другой точке зрения, принадлежащей крупным музыкантам-исполнителям (Нейгауз Г.Г., Игумнов К.Н., Рихтер С.Т., Ойстрах Д.Ф., Фейнберг С.Е.), запоминание не является специальной задачей исполнителя. В процессе самой работы над художественным содержанием

произведения оно запоминается без насилия над памятью. Достижение одинаково высоких результатов, как отмечает Цыпин Г.М., при противоположном подходе к делу имеет право на существование и в конечном итоге зависит от личностного склада того или иного музыканта, индивидуального стиля его деятельности.

Одна из ловушек, в которую попадают многие музыканты, разучивая новую вещь наизусть, — запоминание ее в результате многократных повторений. Основная нагрузка при таком способе заучивания ложится на двигательную память. Но такой способ решения проблемы, как справедливо отмечала знаменитая французская пианистка Маргарет Лонг, — «ленивое решение сомнительной верности и притом расточающее драгоценное время». Для того чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта, а именно:

- вглядываясь и всматриваясь в ноты, можно запомнить текст зрительно, и потом во время игры наизусть, представлять его мысленно перед глазами;
- вслушиваясь в мелодию, пропевая ее отдельно голосом без инструмента, можно запомнить мелодию на слух;
- «ввыгрываясь» пальцами в фактуру произведения, можно запомнить ее моторно - двигателью;
- включая механизмы синестезии, можно представлять в своем воображении «вкус» и «запах» играемых фрагментов;
- отмечая во время игры опорные пункты произведения, можно подключать логическую память, основанную на запоминании логики развития гармонического плана.

Чем выше чувственная, сенсорная и мыслительная активность в процессе разучивания произведения, тем быстрее оно выучивается наизусть. Заучивая наизусть, не следует пытаться запомнить все произведение сразу целиком. Лучше сначала попытаться запомнить отдельные небольшие фрагменты, ибо, как мы уже знаем, «процент сохранения заученного материала обратно пропорционален объему этого материала». Поэтому разумная дозировка выучиваемого материала должна соблюдаться. Должны также делаться перерывы между напряженной мнемонической работой и другими видами деятельности, - требующими большого умственного или физического напряжения. После того как музыкальный материал выучен, необходимо дать ему возможность просто «отлежаться». В течение этого перерыва происходит упрочение сформированных следов. Если же после мнемонической работы допустить какого-либо рода психологическую перегрузку, то выученный материал забудется в силу ретроактивного, т.е. «действующего назад», торможения.

3. Работа над произведением без текста (игра наизусть).

В процессе исполнения произведения наизусть происходит дальнейшее укрепление его в памяти - слуховой, двигательной, логической. Большую помощь в запоминании оказывают и ассоциации, к которым прибегает исполнитель для

нахождения большей выразительности исполнения. Привлечение поэтических ассоциаций для активизации эстетического чувства - давняя традиция в музыкальном исполнительстве. Поэтические образы, картины, ассоциации, взятые как из жизни, так и из других произведений искусства, хорошо активизируются при постановке задач типа: «В этой музыке как будто...». Соединение слышимых звуков с внемusикальными образами и представлениями, имеющими сходную поэтическую основу, пробуждает эмоциональную память, про которую говорят, что она бывает сильнее памяти рассудка. Вот некоторые из реплик А. Рубинштейна, обращенные им к своим ученикам для пробуждения их творческого воображения:

- начало «Фантазии» Шумана: «Эту первую мысль надо так произнести, продекламировать, как будто вы обращаетесь ко всему человечеству, ко всему миру...»;
- дуэт из «ДонЖуана» Моцарта
- Листа: «Вы превратили Церлину в драматическую особу. Надо играть наивно, а вы так исполняете, будто это донна Анна. Это должно звучать весело и в то же время страстно, и все вместе
- легко и шутливо». Рубинштейн сыграл отрывок из дуэта, имитируя кокетство деревенской девушки не только звуками, но и своей мимикой. «Вот она подняла на него глаза, а вот потупила взор. Нет, у вас - светская дама, а тут - крестьянка в белых чулках». Несомненно, произведение, выученное таким методом, при котором содержание музыки увязывается с широким спектром ассоциаций, будет не только более выразительно исполнено, но и более прочно усвоено.

Повторение материала бесчисленное количество раз для лучшего запоминания по своему характеру напоминает «зубрежку», которая безоговорочно осуждается современной дидактикой, как в общей, так и в музыкальной педагогике. Бесконечные механистические повторения тормозят развитие музыканта, ограничивают его репертуар, притупляют художественное восприятие. Поэтому работа музыканта любой специальности оказывается наиболее плодотворной тогда, когда она, как отметил И. Гофман, «выполняется с полной умственной сосредоточенностью, а последняя может поддерживаться лишь в течение определенного времени. В занятиях, количественная сторона имеет значение, лишь в сочетании с качественной». Как показывают исследования отечественных и зарубежных психологов, повторение выученного материала оказывается эффективным тогда, когда оно включает в себя нечто новое, а не простое восстановление того, что уже было. В каждое повторение необходимо всегда вносить хоть какой-то элемент новизны - либо в ощущениях, либо в ассоциациях, либо в технических приемах. В.И. Муцмакер в своей работе рекомендует при повторении устанавливать новые, не замеченные ранее связи, зависимости между частями произведения, мелодией и аккомпанементом, различными характерными элементами фактуры, гармонии. Для этого необходимо развивать умение самостоятельно, без помощи педагога применять имеющиеся музыкально-теоретические знания на практике. Особого внимания требуют места "стыковки" отдельных отрывков и

эпизодов. Практика показывает, что часто учащийся не может сыграть наизусть все произведение, в то время как каждую его часть в отдельности он знает на память довольно хорошо». Даже тогда, когда произведение хорошо выучено наизусть, методисты рекомендуют не расставаться с нотным текстом, выискивая в нем все новые смысловые связи, вникая в каждый поворот композиторской мысли. Повторение по нотам должно регулярно чередоваться с проигрыванием наизусть.

Огромную пользу для запоминания произведения приносит игра в медленном темпе, которой не должны пренебрегать даже учащиеся с хорошей памятью. Это помогает, как указывает болгарский методист А.Стоянов, «освежить музыкальные представления, уяснить все, что могло с течением времени ускользнуть от контроля сознания».

Музыкальная память представляет собой сложный комплекс различных видов памяти, но два из них - слуховой и моторный - являются для нее самыми важными. Логические способы запоминания, такие как смысловая группировка и смысловое соотнесение, улучшают запоминание и могут быть настойчиво рекомендованы молодым музыкантам, желающим продвинуться в этом направлении. Однако опора на произвольную или непроизвольную память может зависеть и от особенностей мышления музыканта-исполнителя, преобладания в нем мыслительного или художественного начала. Разные этапы работы требуют различных подходов к запоминанию, и известная формула И.Гофмана, относящаяся к способам разучивания музыкального произведения, может служить хорошим ориентиром в работе.

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. – М., 1978
2. Гофман И. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961;
3. Муцмакер В. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. - М., 1984.
4. Петрушин В. Музыкальная психология. – М., 1997.
5. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. – М., 1985.
6. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Сб. ст. – М., 1973.

ВНЕКЛАССНАЯ ВОСПИТАТЕЛЬНАЯ РАБОТА И МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ДМШ №1 ГОРОДА КОСТАНАЯ

Варюхина В.А., Луцаина Е.Г., Рачинская С.И.

преподаватели фортепиано ДМШ №1, г.Костанай

Учитель должен создать условия, для того чтобы маленький музыкант учился с радостью и видел конечный результат своих усилий. В процессе индивидуального

обучения педагог тонко подмечает все психологические нюансы, присущие только ученику, имея целью выявить положительные и скрыть отрицательные моменты, мешающие кому-то выступать для большой аудитории, кому-то играть перед оценивающим оком членов комиссии т.д. Организация внеклассных мероприятий - концертов, лекций, призванных охватить всех без исключения учащихся с разными характерами и исполнительскими возможностями может помочь воспитать если не классного исполнителя, то грамотного слушателя.

К таким мероприятиям можно отнести различного рода лекции-концерты, концерты-беседы о музыке, тематические «Музыкальные гостиные», сольные концерты учащихся, родительские собрания-концерты, фестивали и тому подобное.

На базе музыкальной школы №1 г. Костаная (корпус 2) уже много лет проводятся такие мероприятия. «Музыкальные гостиные», «Сюита», «Детский альбом В. Коровицина», «Чудеса в корзинке» (детский альбом Е Попляновой), «Приключения Чиполлино» (Музыка К.Хачатуряна), «В гостях у композитора (Чайковский, Шопен, Григ, Бах, Бетховен), Фестиваль ансамбля, «Юный концертмейстер», «Старая пластинка», Вечер романса и другие. Абсолютно все концерты проходят на высокой эмоциональной ноте, с привлечением максимального количества детей, при полной заинтересованности родителей и творческой активности педагогов. Неподдельные чувства, переполняющие юных исполнителей и их родителей, говорят о том, насколько велико их обоюдное желание учиться играть на инструменте и постигать волшебный мир музыки. А подготовка к подобным концертам выявила повышенный интерес самих ребят к участию в таких творческих, всегда новых и всегда интересных событиях.

В течение тридцати лет музыкальная школа дружит с детской художественной школой имени А.И.Никифорова. Началом сотрудничества стало создание учениками ДХШ декораций к музыкальным спектаклям, организованного в 1987 году Детского музыкального театра, на базе нашей музыкальной школы. Маленькими мастерами, конечно же под руководством замечательных наставников-художников, создавались задники, расписанные красками, маски, эскизы к костюмам. За многие годы совместной работы было создано более 20ти спектаклей. Учащиеся ДХШ - неизменные гости лекций-концертов, объединённых в эстетический цикл «Музыка красок», задуманных и проводимых именно для юных художников. Ими просмотрены и прослушаны лекции-концерты «О чём рассказывает музыка?», «Мой голос дивно льётся», «Рождество», «Поговорим о прекрасном», «Зимушка-зима», «Музыканты шутят», «Зимние забавы», «Наурыз», «Музыка Великой Победы». Это неполный перечень проведённых мероприятий, где было интересно и познавательно слушателям, которые приходили с блокнотами, карандашами и мольбертами и соприкасаясь воочию с музыкой-творили. Кто-то рисовал, кто-то не мог сразу сосредоточиться и просто внимал. Были и такие, которые после мероприятий подходили и заваливали организаторов вопросами. Даже слёзы у некоторых появлялись при исполнении некоторых трогательных номеров. Вот такой взаимообмен между родными искусствами украсил учебный процесс, внес

элемент сказки, вдохновил на творчество. А маленькие музыканты-исполнители сразу почувствовали, что они занимаются не просто проигрыванием пьес, а сопричастны к необыкновенному, замечательному действию под названием «Волшебная сила искусства». [4,11] Показательно то, что после каждого мероприятия в музыкальной школе проводятся выставки картин, выполненные в технике-акрил, живопись, графика.

Большой вклад в поддержании интереса детей к занятиям, безусловно, вносит участие родителей в образовательный процесс. А интерес родителей, в свою очередь, во многом подпитывается, как раз, за счёт внеклассных мероприятий, которые помогают увидеть и постоянно помнить о конечном результате всего музыкального обучения - это регулярное исполнение их ребёнком красивой музыки, её классических и популярных эстрадных образцов. Видя и осознавая полезность данных мероприятий, родители могут (и должны) оказывать педагогу весомую помощь в виде контроля домашних занятий, а ребёнку помощь - в виде сотрудничества и организации внешкольных и домашних концертов- гостиных по образцу тех, которые видят в музыкальной школе. Поскольку подготовка к подобным демонстрациям мастерства занимает достаточное количество учебного времени и качественной подготовки, то участие в них может стать равноценной заменой выступления на академическом концерте.

Виднейший педагог Анна Даниловна Артоболевская мечтала о «краткосрочных курсах для родителей», и воспитывала «своих» родителей, прививала им культуру общения, умение помочь ребёнку, быть в сотворчестве с ним. В своей книге «Первая встреча с музыкой» она пишет: «Я говорю, что учу их обоих, и мама – такая же ученица. Ребёнку это интересно и доставляет удовольствие следить за успехами мамы». И в этом – ещё один элемент педагогики: ребёнок привыкает к мысли, что учиться нужно всю жизнь, что учиться никогда не поздно и всегда интересно. Таким образом, он «программируется» к постоянному саморазвитию – всегда, всю жизнь». «Будьте терпеливы, бойтесь отпугнуть ребёнка, - писала она. – Не секрет, что для многих людей, музыка остаётся за глухой стеной полнейшего к ней равнодушия...» [2]. Главный метод А.Д.Артоболевской – это метод воспитания не только ученика, но и самого педагога, и родителей. Сколько я учу детей музыке – Столько я сама учусь у них учить. Эта способность и желание педагога менять свои методы обучения, варьировать их сообразно индивидуальности ученика, не терять потребности вечного учения необходима в работе с детьми. Она приносит максимальную пользу ученику и удовлетворение учителю. Настоящий педагог тот, который идёт рядом с учеником, устраняя с его пути препятствия, облегчает трудности, а не навязывает ученику обязательно свой путь. Индивидуальный путь – одно из главнейших условий успеха.

Список литературы

1. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. Москва. Музыка. 1985.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. Часть 2. Москва. Сов.комп. 1992.
3. Станиславский К. Работа актёра над собой. Москва. ГИХЛ.

Часть II

Разработки открытых уроков

ОТКРЫТЫЙ УРОК ПО СОЛЬФЕДЖИО НА ТЕМУ «СЕКУНДЫ ОТ ЗВУКА»

Киселева Л.В.

*Преподаватель сольфеджио КГУ «Школа искусств «Өркен»
Северо – Казахстанская область» г.Сергеевка*

Цель: знакомство с интервалом – секунда от звука.

Задачи:

1. Сформировать понятие «секунда от звука», «большая секунда», «малая секунда», закрепить понятия «тон», «полутон», «диссонанс»
2. Развивать навыки построения, определения на слух большой и малой секунды,
3. Развивать музыкальный слух, воспитать чувство прекрасного

Оборудование: компьютер, проектор, фортепиано, ноты «Ежик» Д.Кабалевского, дидактический и раздаточный материал (картинки, карточки)

Ход урока:

1. Организационный момент.

Сегодня у нас необычный урок. Урок – игра, под названием «Своя игра». *Слайд 1*
Каждая игра имеет свое название, они перед вами. Но перед тем как мы начнем, я вас хочу спросить:

- А вы любите играть в игры? Какие подвижные, настольные, логические?

Молодцы! И так мы начинаем.

2. Повторение.

Мы с вами прошли тему «Интервалы», познакомились с видами интервалов, узнали названия, даже некоторые из них узнали подробнее. И теперь первая для вас **игра «Путаница»**.

- Я буду вам говорить утверждения. Вам нужно отвечать «да», если вы согласны или «нет», если вы не согласны (индивидуально). За правильный ответ получаете фишку. В конце урока мы подчитаем, у кого их окажется много.

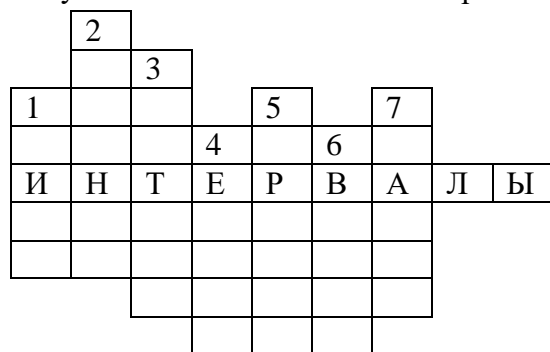
Утверждения:

- Музыкальный интервал – это расстояние от дома до школы. (нет)
- Гармонический интервал – это два звука звучат одновременно. (да)
- В интервале прима 1 тон (нет)
- Терция – это узкий интервал (да)
- В интервале октава 8 ступеней (да)

- Верхний звук интервала – это вершина (да)
- Расстояние между звуками в интервале измеряется сантиметрами (нет)
- Интервал диссонанс звучит красиво, слаженно (нет)
- Прима – это чистый интервал (да)
- Октава – это диссонанс (нет)
- Названия интервалов происходит с русского языка (нет)
- Прима – это два разных по высоте звука (нет)

Молодцы! Фишки, которые вы получили за правильный ответ, уберите в сторонку, чтобы не потерять.

3. Чтобы узнать, как вы запомнили названия интервалов вам следующая **игра «Разгадай кроссворд»**. Вам нужно в пустые клетки вставить названия интервалов, чтобы получилось главное слово «Интервалы»



4. Если вы правильно отгадали кроссворд, то какого интервала не было в этом кроссворде? (октава). Правильно. Теперь вам следующая **игра «Следопыт»**. Найдите интервал октава и подпишите (карточки на которых написаны разные интервалы)

5. – Используя ступеневую величину или количественную, вы легко справитесь с заданием следующей **игры «Найди пару»**. Одна часть находится у одного человека, другая часть у другого. Им нужно найти себе пару (игра подвижная)

Новая тема

- Когда мы давали характеристику каждого интервала мы рассматривали с вами картинки, давайте их вспомним. (презентация)

Слайд 2

6. **Игра «Узнай меня»**. Слушание Д.Кабалевский «Ежик».

- Вам предлагаю прослушать небольшое произведение, и определить, какого животного композитор хотел нарисовать в своем произведении? (ежик) Почему? Ноты колючие. Ежик – интервал секунда. Правильно.

Слайд 3

Тема нашего урока «Секунды от звука». Цель – знакомство с интервалом секунда от звука, видами и составами.

- Давайте, дадим характеристику этому интервалу (узкий, диссонанс, две соседние ноты, похожи как две виноградинки)

Теперь я предлагаю в нотах Д.Кабалевского «Ежик» найти ежиков, т.е интервал секунда. Ноты «Ежик» Д.Кабалевский. (в две руки), если ребятам трудно сообразить, то одногласно. За правильный ответ фишка.

Слайд 4

Молодцы!

7. Игра «Строитель». Построение от всех звуков в пределах октавы вверх и вниз.

Слайд 5

- Использовали ступеневую величину. Найти тоновую величину у каждого интервала.

Слайд 6

Получилось, что величина разная в какой-то секунде 1 тон, а есть и 0,5 тона. И по звучанию они разные. Получается, что секунды есть большие по размеру, а есть маленькие.

8. Сольфеджирование.

- Давайте споем секунды. Сначала большие, а потом малые. Заметили, что малые исполняются очень обиженно, грустно.

Слайд 7

Секунда – это интервал, в котором 2 ступени и большая – 1 тон, малая – 0,5 тона.

10. Слуховой анализ. Слайд 8

Игра «Угадайка» (слуховой анализ интервалов). Картинки «веселый ежик» - большая секунда, «грустный ежик» - малая секунда. При определении на слух интервала поднять карточку с изображением ежика.

11. **Игра «Кот в мешке».** Задание: вытащить из конверта карточку и ответить: большая или малая секунда на ней изображена.

12. Слайд 9-10

Игра «Волшебные знаки». Работа по карточкам. Нужно с помощью знаков альтерации изменить большие секунды на малые и наоборот.

13. Итог урока.

- Что узнали нового

Подсчитываем фишки. И проверяем карточки. Оценки за урок.

14. Домашнее задание. Работа по карточкам

15. Слайд 11

Рефлексия. Прикрепить ежика на полянку.

«Веселый ежик» - понравился урок, я узнал много интересного

«Равнодушный ежик» - я ничего не понял на уроке.

«Грустный ежик» - не понравился урок, было скучно не интересно.

Список литературы:

1. Н.Баева, Т.Зебряк. Учебное пособие «Сольфеджио». Изд-во «Кифара». Москва. 2001 г.
2. А.Барабошкина. Учебник «Сольфеджио» 2 класс. Москва. 1987 г.
3. Г.Ф.Калинина. «Сольфеджио». Рабочая тетрадь. 2 класс. Москва 2002 г.

4. С.Королева. «Я слышу, знаю и пою». Теория музыки на уроках сольфеджио. Изд-во «Композитор». Санкт-Петербург 2005 г.
5. Ж.Металлиди, А.Перцовская «Сольфеджио. Мы играем., сочиняем и поем» Изд-во «Композитор». Санкт-Петербург 2001 г.
6. Т.Огородникова-Духанина «Музыкальные игры на уроках сольфеджио» Москва. 2002 г.
7. Ю.Фролова. Учебник «Сольфеджио» 2 класс. Изд-во «Феникс». Москва 2001 г.

ОТКРЫТЫЙ УРОК В 1 КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО «ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ПЬЕСАХ МАЛЫХ ФОРМ»

Сапожникова Н.В.

*Преподаватель фортепиано КГУ «Школа искусств «Өркен»
Северо – Казахстанская область» г.Сергеевка*

Тема урока: «Преодоление технических трудностей в пьесах малых форм».

Цель: Развивать и закреплять начальные пианистические навыки.

Задачи:

1. Закрепить первоначальные исполнительские навыки в виде упражнений и гамм на разные виды техники.
2. Продолжить изучение и закрепление музыкальной терминологии.
3. Закрепить начальные исполнительские приёмы игры: legato, non legato, staccato.
4. Отработать технически сложные фрагменты изучаемых произведений.
5. Выявить средства музыкальной выразительности пьес и найти способ достижения выразительной игры.
6. Применить исполнительские ЗУНы учащегося в работе над чтением нот с листа.
7. Обобщить опыт исполнительской техники в накопленном репертуаре.
8. Сформировать устойчивый интерес к музыке, фортепианному искусству, исполнительской деятельности, к творчеству.

Программа:

1. А.Островский, «Спят усталые игрушки», ансамбль.
2. Г.Гладков, «Расскажи, Снегурочка, как дела?» из м/ф «Ну, погоди!»
3. Т.Максимов, Вальс до минор.
4. Е.Гнесина, Песня.
5. «Ой, ты девица», украинская народная песня.
6. «Ёлочка», детская песенка, ансамбль.

Вид урока: традиционный.

Форма: индивидуальное классное занятие (урок 45 минут).

Методы: беседа, рассказ, объяснение, опрос, обучение, разучивание, повторение, закрепление, контроль, анализ, наблюдение, объяснительно-иллюстративный метод,

словесный метод, метод примера, упражнение, метод педагогического требования, поощрение.

Средства: учебная аудитория, инструмент фортепиано, нотная литература, дидактический материал.

План урока:

1. Закрепление начальных пианистических навыков в виде гамм, упражнений. Работа над аппликатурой, постановкой рук, артикуляцией в гаммах.
2. Работа в ансамбле «Спят усталые игрушки». Беседа о пьесе: жанр, форма, тональность, характер, средства музыкальной выразительности, технические задачи, штрихи и динамические оттенки. Исполнение пьесы в ансамбле с педагогом.
3. «Расскажи, Снегурочка, как дела?». Беседа о пьесе: жанр, форма, тональность, характер, средства музыкальной выразительности, технические задачи. Исполнение пьесы.
4. Вальс. Беседа о пьесе: жанр, тональность, форма, технические задачи. Дифференциация нотного текста по партиям рук и работа с нотами отдельно каждой рукой. Работа по частям. Исполнение по частям.
5. Е.Гнесина. Песня. Чтение с листа. Применение исполнительских ЗУНов учащегося.
6. Задание – «Поиграем!». Учащийся музицирует. Исполнение накопленного репертуара.
7. Подведение итогов.
8. Домашнее задание.

Ход урока:

1. Организационная часть.

Тема. Участники. Программа.

2. Подготовительные упражнения в виде гамм, упражнений.

а) В работе - гамма До мажор. Каждой рукой отдельно в две октавы. Двумя руками в прямом движении в две октавы. В противоположном движении от одного звука «до» в две октавы. Отрабатываем приём legato. Закрепляем аппликатуру.

б) Хроматическая гамма от «до» каждой рукой отдельно в две октавы. Отрабатываем приём legato. Закрепляем аппликатуру. Во всех гаммах следим за плавным подкладыванием I пальца.

в) Тонические трезвучия с обращениями по три звука каждой рукой отдельно в две октавы. Работаем над свободой и плавностью кисти и плавным переносом рук (подобно упражнению «перелёты»).

г) Упражнение. Каждой рукой отдельно гамма До мажор в пределах одной октавы приёмами legato, non legato, staccato. Закрепляем три основных штриха на практике.

д) Пятипальцевое упражнение legato от нот «до», «ре», «ми», «фа», «соль» отдельно каждой рукой. Упражнение выполняем штрихом legato.

2. А. Островский «Спят усталые игрушки». Жанр – колыбельная песня; форма – одночастная (период 16 тактов); тональность - До мажор; характер песни по

ассоциациям ребёнка; работа с нотным текстом. Определяем техническую трудность: игра штрихом legato, распределённым между руками. Отрабатываем приём legato, учимся вести фразу legato в передаче её из одной руки в другую. Музыцирование с педагогом.

3. «Расскажи, Снегурочка, как дела?». Жанр – песня; форма двухчастная (куплетная); тональность 1 части – Соль мажор, 2 части – соль минор; характер – по ассоциациям ребёнка; работа с нотным текстом по частям. Определяем техническую трудность: исполнение двумя руками одновременно. Партия правой руки состоит из мелодии, исполняемой legato. Партия левой руки – из аккомпанемента, состоящего из одних басовых нот, поддерживающих в каждом такте разную гармонию. Тренировка навыка исполнения двумя руками, где у каждой руки своя техническая задача. Исполнение пьесы по частям, а затем – целиком.

4. Вальс. Жанр – танец; форма – двухчастная; тональность до минор; характер – по ассоциациям ребёнка; работа с нотным текстом по партиям рук и по частям. Определяем технические трудности: мелодия legato в партии правой руки, и аккомпанемент в партии левой руки, состоящий из басовой ноты на сильную долю и аккордовое заполнение на 2 и 3 долю. Тренируемся выполнить технические задачи каждой рукой отдельно, затем – вместе. В аккомпанементе следим за мягким, но глубоким взятием первой доли и мягким тихим взятием аккордов. Исполнение двумя руками по частям.

5. Чтение с листа. Е.Гнесина. Песня. Просмотр нотного текста глазами. Разбор формы, определение тональности, разбираем партии рук, фразы. Аппликатурные принципы. Обговариваем технические сложности. Проигрывание с листа.

6. «Поиграем!». Творческое задание. Учащийся исполняет свой прошлый репертуар, с учётом имеющихся уже первоначальных навыков игры. В репертуар вошли: «Ой, ты девица» и «Ёлочка».

7. Подведение итогов. Беседа с учащимся. Что больше всего понравилось на уроке? Какие впечатления? С какими трудностями мы встретились? Чем было интереснее всего заниматься? Что было неинтересно? Какие пьески нравятся больше всего? Что узнали нового?

8. Домашнее задание.

1. Ежедневная работа с гаммой До мажор (те виды техники, которые проходим).

2. Продолжить работу над пьесами учебной программы.

3. Творческое задание. Сочинить музыку в жанре песни или танца (в До мажоре, форма – период). В любом творческом проявлении.

Заключение:

Для пианистов школы искусств разработана Образовательная программа по предмету «Специальное фортепиано», утверждённая Приказом Министра образования и науки РК от 04 февраля 2019 года. Согласно этой Программе я обучаю детей на уроках фортепиано и подбираю репертуар. Данная разработка урока рассчитана на учебный период 2 полугодия, когда первоклассник уже знает нотную грамоту, владеет

основными приёмами игры, владеет начальной терминологией, и имеет элементарные знания о форме, тональностях, о жанрах. С техническими задачами и трудностями пианисты сталкиваются в каждом такте нотного текста. Для первого класса, это - начальные исполнительские навыки legato, non legato, staccato. Также, для первоклассника представляет трудность:

- а) распределение одного штриха между руками,
- б) одновременное исполнение разных штрихов двумя руками,
- в) выстраивание динамического баланса между руками,
- г) аппликатурные формулы,
- д) выразительное построение фраз,
- е) основные законы фразировки,
- ж) соблюдение динамических оттенков и авторского текста.

Проанализирую выполнение поставленных на уроке задач:

Разучивание гамм в разных видах техники помогает учащимся запоминать аппликатурные формулы и развивать пианистический аппарат. Упражнения и гаммы помогают также развивать самостоятельность и активность пальцев. В работе над гаммами пианист овладевает приемами legato, non legato, staccato. Эта работа была проделана сегодня на уроке, на примере гаммы До мажор. Я веду такую педагогическую линию и рекомендую учащимся: гаммы и упражнения нужно играть каждый день. Закрепление начальных исполнительских приёмов legato, non legato, staccato мы проходим на каждом уроке. Эта работа проводится и в произведениях, которые учим.

На данном уроке мы рассматривали музыкальную ткань пьес с точки зрения технических трудностей; делили фактуру на партии рук. Так, в ансамбле отработали legato, передачу звуков из одной руки в другую, чтобы получилась единая мелодическая линия. Работали над мягкостью звуков колыбельной песни и над динамическими оттенками. В пьесе «Расскажи, Снегурочка» имеются артикуляционные задачи, поэтому отработывали координацию движений и взятие (первой доли) правой рукой и левой рукой (баса) одновременно. Отработали скачки в правой руке. В Вальсе провели работу по партиям рук: legato в фразах, соблюдая фразировочные лиги в правой руке, и мягкие аккорды аккомпанемента, в левой. Во всех трёх пьесах выявили технические задачи и находили способы их преодоления.

Фактически, все технические сложности в музыкальной фактуре пьес являются и средствами музыкальной выразительности, вносят красоту в музыку. Пианисту приходится эти трудности преодолевать. К трудностям исполнения можно отнести и жанровые особенности пьесы, характер музыки, разнообразие динамики, тембровую окраску. Эти составляющие музыкального языка рассматриваются и отработываются на уроке параллельно с техническими задачами.

Вся работа на уроке – процесс не только учебный, но и творческий. Ребёнок вкладывает много своего «я», так как, даже нажав одну ноту, он вкладывает своё старание, своё творчество. На примере классической, детской, эстрадной музыки у

учащихся воспитывается хороший музыкальный вкус, облагораживается эмоциональная сфера, вырабатываются устойчивые гармоничные эстетические предпочтения.

ОТКРЫТЫЙ УРОК ПО ФОРТЕПИАНО «РАБОТА НАД ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКОЙ В МЛАДШИХ КЛАССАХ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ И ЭТЮДОВ К. ЧЕРНИ»

Вьюхова С.А.

*Преподаватель фортепиано КГУ «Школа искусств «Өркен»
Северо – Казахстанская область» г.Сергеевка*

Тема урока: «Работа над пианистической техникой в младших классах на примере изучения гамм и этюдов К. Черни».

Тип урока: применение и закрепление знаний, умений и навыков на практическом материале.

Цель урока:

1. решение технических учебных задач – координация рук, пальцев, наработка аппликатурных и позиционных навыков.
2. отработка технических элементов на примере этюда К. Черни.

Задачи урока:

Образовательная:

1. Воспитание умений и навыков в работе над техникой.
2. Внедрение в практику работы ученика продуманных методов, экономящих время и энергию.

Развивающая: развить в ученице сознательное отношение к освоению различных технических приемов, помогающих осуществлять художественный замысел произведения.

Воспитательная: умение плодотворно заниматься, добиваться поставленных задач.

План урока:

- I. Вступительное слово преподавателя.
- II. Работа над гаммами. Работа над этюдом К. Черни.
- III. Итоги урока.

Ход урока:

Здравствуй, Слава. Здравствуйте, уважаемые гости. Тема нашего урока «Работа над пианистической техникой в младших классах на примере изучения гамм и этюдов К. Черни». В музыкальном исполнительском искусстве есть одна особенность, которая отличает этот род деятельности от многих других видов творческой деятельности. Александр Блок, когда – то сказал такие слова: «Чтобы создавать произведения

искусства, надо уметь это делать». Любой музыкант может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. И неудивительно, что этому вопросу всегда уделялось столько внимания. Уже в трудах клавиристов 16-17вв. уделено место технике игры – посадке, движениям, аппликатуре.

Вопрос: Как ты думаешь, чтобы стать хорошим спортсменом, что нужно делать?

Ответ: (тренироваться).

И для того, чтобы стать хорошим музыкантом, нужно тренироваться и делать упражнения. К таким упражнениям относится игра гамм. Но гаммы играют не только для того, чтобы развивать быстроту и ловкость пальцев, они являются фактурными формулами.

Вопрос: Что такое фактура?

Ответ: **Фактура** – это способ изложения музыки. Формула – это общее краткое и точное выражение. Бывает гаммообразная фактура, аккордовая фактура, и мы выделяем их и работаем с ними именно в гаммах. Как учёный, чтобы лучше изучить какую-нибудь букашку, рассматривает её в микроскоп.

Перед тем, как сыграть гамму, мысленно пропеваем её, потом называем ноты, не глядя на клавиатуру и только после этого – игра. Время от времени нужно возвращаться к проработке партий каждой рукой. Особенно уделять внимание левой руке, так как она менее самостоятельная чем правая, зачастую лишь подыгрывая ей, и проблем там больше. Гамму надо играть как единую мелодическую линию, поэтому важно мыслить её не отдельными нотами, а позициями. Немецкий педагог Мартинсен советовал играть следующие упражнения для закрепления позиций.

Показ примера педагогом за инструментом. Все пальцы после того, как они сыграют включённую в позицию фигуру, остаются лежать на клавишах, нажимая их до дна. Затем движением «от плеча» всю руку легко поднимают и опускают её в слегка зафиксированном состоянии опять «от плеча» на начальную клавишу новой позиции и так далее. (Работа ученика над этим упражнением). Из этого упражнения видно, что первый палец является самым важным для уверенной игры. Он либо начинает позицию, либо заканчивает её. Но так как строение и расположение отличается от других пальцев, то при игре он немного толкает звук и поэтому за ним надо следить, особенно при подкладывании. В партии левой руки это происходит при движении сверху вниз. Подкладывание должно быть плавным, для этого большой палец подводить к нужной клавише постепенно, заранее, плавно.

(Показ примера и работа ученика).

Большую пользу могут принести специальные упражнения на подкладывание первого пальца. Самое распространённое – вычленение и игра отрезков гаммы, где происходит подкладывание. (Найти эти клавиши в левой руке – это «соль» и «ре» и поработать над упражнением).

Есть ещё одно упражнение. Его предлагает Алексеев – это исполнение

пятипальцевых последований подряд и для сравнения той аппликатурой, которая применяется в гаммах – 1,2,3,1,2. При этом слышна неровность звучания, а 5-пальцевая последовательность становится эталоном, на который мы ориентируемся. (Работая над этим упражнением постепенно довести до тоники – 1,2,3,1,2,3,1.) Такую же работу нужно проделывать правой рукой, и потом играть двумя руками.

Важное место занимает переход от медленного темпа к быстрому. Можно увеличивать темп для каждого следующего проигрывания. Первый раз сыграть всю гамму медленно, второй раз чуть живее, третий – ещё живее и так далее. А можно взять маленький кусочек гаммы, выучить его в быстром темпе и постепенно прибавлять к нему ноты. Можно начинать даже с одной ноты. (Показ примера и работа с учеником).

В работе у ученика этюд. Я прошу Славу назвать автора. Ответ: «Карл Черни». Я расскажу тебе немного об этом талантливом человеке.

Карл Черни (1791-1857), известный австрийский композитор и пианист, педагог. Родился в Вене. По национальности чех. Начинал учиться у своего отца, преподавателя фортепианной игры Венцеля Черни. Отец - страстный любитель музыки, игравший на нескольких инструментах. В их доме собирались лучшие музыканты города.

Один из друзей отца решил показать мальчика Л. Бетховену, который сразу же согласился давать ему уроки фортепианной игры.

Черни не стал пианистом – исполнителем, но уже с пятнадцати лет приобрёл известность педагога и имел громадное количество учеников. Самым известным его воспитанником был Ф. Лист.

Черни написал свыше 1000 произведений духовной и светской музыки, но известность приобрёл как автор руководства по овладению технической игры на фортепиано. Он писал этюды для своих учеников, которые с удовольствием играют дети в 21 веке. Они (этюды) помогают учащимся овладевать навыками технического мастерства на протяжении всего периода обучения в школах искусств.

II. Работа над этюдом К. Черни.

«Слава, сегодня мы продолжим работу над преодолением технических трудностей в этюде. Необходимо добиться более свободного и уверенного исполнения. Пожалуйста, сядь правильно за фортепиано и настройся на работу».

Форма этюда двухчастная, репризного строения. Размер 2/4. Мелодия в правой руке. Арпеджированный аккомпанемент изложен шестнадцатыми длительностями.

После исполнения учеником этюда, я отмечаю, что текст сыгран уверенно, без текстовых ошибок, и я вижу хороший результат домашней работы. Но хорошее знание текста — это только основа для успешной работы над исполнением и преодолением технических трудностей.

Я исполняю этюд. Слава услышал, что левая рука (аккомпанемент) прозвучала легко и ровно. Он же сыграла громко, подталкивая каждую шестнадцатую.

Определяю возникшие у ученика проблемы: неумение группировать

аккомпанемент по четыре звука, толчки на первый палец, зажатость кисти. На этом уроке я начинаю работу над преодолением этих недостатков.

Серьёзное внимание необходимо обратить на **формирование правильных приёмов игры** – ощущение всей руки и свободы движений её частей, устранение какой бы то ни было зажатости или расхлябанности. Необходимо следить, чтобы плечо ученика во время игры не было скованно, руки не были напряжены.

У Славы недостаточно гибкая кисть, а в игре позиций требуется движение от первого звука снизу-вверх и опора на «раз». Для этого надо сделать замах пятым пальцем, тогда «раз» прозвучит ярче. Последующий более высокий звук подготавливается быстрым ведомым по клавишам движением. **Показываю**, как использовать гибкие боковые движения кисти и её рессорные, пружинящие «приседания» подьёмы.

В 4 -5 тактах имеется скачок на октаву вниз, который для Славы представляет определённую трудность. Он не попадает на бас или останавливается. Игру **упражнения на скачки**, стараемся положить палец на клавишу хотя бы за долю секунды до звукоизвлечения. Не забываю постоянно проверять свободу руки и запястья, использую гибкие боковые движения кистью.

Другой приём работы над аккомпанементом – **варьирование ритма**. Остановка на бас даёт возможность подготовиться к скольжению от одной ритмической опоры к другой. Остановка на басы должна быть относительно долгой, исполнение последующей группы относительно быстрым, - «одним духом» устремлено к следующей остановке. Бас пятым пальцем нужно играть ярко, чувствуя при этом острый кончик пальца.

Первым пальцем надо играть осторожно, чтобы не «нагрубить», т.к. он тяжелее, чем другие пальцы. Показываю и разъясняю ученику, как можно **избежать толчка на первый палец**: «Необходимо увеличить растяжение кисти, чтобы приблизить первый палец к нужной клавише и взять её с непосредственной близости легко и тихо. Или, если можно, прямо положить первый палец на клавишу.

Выравнивание длительностей аккомпанемента невозможно без активизации слухового контроля. Для этого я подключаю словесное проговаривание нот на слоги ти – та, ти – та. Этот приём развивает слуховое восприятие и слуховой самоконтроль ученика. Слушание должно быть активным, т.е. таким, при котором ученик точно и осознанно слышит все детали своего исполнения.

Домашнее задание. Отрабатывать аккомпанемент с остановкой на 5 палец. Продолжать работу над приёмом, позволяющим избавиться от толчков 1 пальцем. Добиться качественной игры в медленном темпе.

III. Итоги урока:

Успешное развитие техники происходит на основе одновременного овладения разными типами фортепианного изложения. С учеником третьего года обучения я показала некоторые приёмы и методы, которые использую в работе над вышеизложенными типами фортепианного изложения. Ученик показал хорошие

результаты работы. Но очевидно, что он что – то не понял, что – то не дослушал или, в силу своего возраста, просто забыл. ***К отработке этих приёмов нужно будет возвращаться вновь и вновь, пока ученик сознательно их не усвоит, то есть сможет применять свои знания в работе над другими произведениями.*** Ученик понял, что технические проблемы не решаются сами собой. Обучение фортепианной игре – ежедневный, тяжёлый труд, но есть приёмы, которые ускоряют достижение результатов.

К. Черни считал, что основой свободных движений является удобное, ненапряжённое расположение корпуса, рук и, обязательно, ног учащихся. Основное требование в работе над техникой – экономия движений (лишние движения – неряшливость в игре).

Этюды К. Черни – «умный профессиональный помощник» современных педагогов. Они отлично «тонизируют» руки, помогая развить их гибкость и пластичность.

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М. 1971 г.
2. Баренбойм А. Фортепианная педагогика. Ч.1 М. 1937 г.
3. Мартинсен К. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М. 1972 г. 2-е изд. 2001
4. Нейгауз Г. Об исполнительстве фортепианной игры. М. 1982. 6-е изд. 2000 г.
5. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М. 1947 г. 4-е изд. М.2003 г.
6. Черни К. Школа беглости пальцев. Соч.299. Тетради I-IV. М.1975 г.

ОТКРЫТЫЙ УРОК ПО ФОРТЕПИАННОМУ АНСАМБЛЮ «РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ СРЕДСТВАМИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В АНСАМБЛЕ»

Евдокимова Н. А.

*Преподаватель фортепиано, концертмейстер
КГУ «Комплекс колледж искусств – специализированная школа – интернат для
одарённых детей музыкально – эстетического профиля» г. Петропавловск*

Цель урока:

Формирование представлений о средствах музыкальной выразительности для дальнейшего развития творческой самостоятельности, знакомство с новыми средствами выразительности в процессе ансамблевого музицирования.

Задачи урока:

Образовательные:

1. Формировать пианистические умения и навыки с помощью средств музыкальной выразительности.

2. Продолжить освоение приёмов звукоизвлечения (стаккато, нонлегато), обучение выразительному исполнению в синхронном исполнении.

3. Формировать умение воплощения художественного образа с помощью выразительных средств в ансамблевом исполнении.

Развивающие:

1. Развивать познавательный интерес к ансамблевому исполнению, расширять общий кругозор учащихся.

2. Развивать координацию и синхронность в ансамблевом исполнении.

Воспитательные:

1. Воспитывать любовь к музыке и эстетический вкус.

2. Воспитывать собранность, усидчивость, сопереживание в решении творческих и технических задач при работе над музыкальным произведением в ансамблевом исполнении.

Ход урока:

• Приветствие. Постановка цели урока. Название темы. Вступительное слово.

Ансамблевое музицирование – это одна из самых доступных и очень любимых учащимися форм ознакомления с миром музыки. Творческая атмосфера таких занятий предполагает активное участие детей в учебном процессе. А радость и удовольствие с первых дней обучения – залог интереса к музыкальному искусству.

Совместное музицирование способствует развитию таких качеств, как внимательность ответственность, дисциплинированность, целеустремлённость.

Музыка, по словам философа Платона, придаёт жизнь и радость всему существующему в мире, является воплощением всего прекрасного и возвышенного, что есть на земле.

Как любой другой вид искусства музыка имеет свои специфические особенности и средства выразительности. Например, музыка не способна изображать различные явления, как, скажем, живопись, но она может очень точно и тонко передать переживания человека, его эмоциональное состояние. И всё это передаёт язык звуков.

Полученные на уроках ансамбля знания и умения должны помочь ученикам в их занятиях в классе специального фортепиано. Близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству, сопереживанию.

Процесс работы условно делим на 3 этапа:

1. Знакомство с произведением в целом;

2. Техническое освоение выразительных средств:

а) синхронность при взятии и снятии звуков;

б) равновесие звучания в разделённых партиях партнёров;

в) согласование приёмов звукоизвлечения;

г) передача голоса от партнёра к партнёру;

д) единство динамики, фразировки;

е) соблюдение общности ритмической пульсации.

3. Работа над воплощением художественного образа.

Слушаем в ансамбле не только себя, но и общее звучание. Для синхронности взятия звука знакомимся с техническим приёмом дирижёрского взмаха – ауфтакт (дыхание). Не меньшее значение имеет и синхронное окончание, либо пауза.

Учимся достигать правильного равновесия в параллельных голосах.

Большое внимание уделяем работе над штрихами, в процессе которой происходит уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения. Добиваемся синхронности динамики, определяемся с темпом.

- Опрос по знакомым средствам музыкальной выразительности.
- Беседа о разнообразии средств музыкальной выразительности

К музыкальным средствам выразительности относятся:

- Мелодия – основа любого музыкального произведения, ведущее начало, развитая и законченная музыкальная мысль, выраженная однострунно (может быть плавной, отрывистой, спокойной, весёлой и т.д.)
- Метроритм – равномерное чередование коротких и длинных звуков, сильных и слабых долей.
- Лад – мажор или минор (ясно-радостные или печально-мечтательные чувства).
- Темп – скорость исполнения (термины «аллегро», «адажио», «анданте»)
- Тембр – окраска звучания.
- Динамика – смена силы звука.
- Фактура – способ обработки определённого музыкального материала, гармонизация.
- Штрихи – звукоизвлечение.

Разыгрываемся на гамме До мажор, каждый ученик разными штрихами и длительностями. Применяем дирижёрский жест для синхронного вступления.

Работаем в программе Simply Piano

1. Фёдор проигрывает мелодию, Давид пропевает мелодию, затем совместно играют под аккомпанемент.
2. Давид проигрывает мелодию, Фёдор пропевает мелодию, затем совместно играют под аккомпанемент.
3. Давид и Фёдор вместе играют и поют мелодию, затем вместе играют со встроенным голосом.

- Работаем над основным произведением Н. Смирновой «Хорошее настроение».

Учащиеся играют каждый свою партию отдельно, используя разные штрихи. Затем соединяем партии и отрабатываем синхронное взятие начала фразы, одинаковую динамику. Меняемся партиями, чтобы почувствовать ответственность в любом исполнении.

- Произведение И. Дунаевского «Колыбельная». Присоединяется ещё один инструмент, баян.

Учимся слушать другой инструмент, чувствовать фразировку, динамику, ритмическую пульсацию.

- Проверка домашнего задания (подбор мелодии и аккомпанемента любимой мелодии).
- Заключительная часть. Беседа с учащимися, что нового узнали и что понравилось, что хотели бы исправить.

Список литературы:

1. Кoryxалова Н. «Играем гаммы», 2010
2. Коровицын В. «Детский альбом для фортепиано», 2008
3. Смирнова Н. «Ансамбли для начинающих», 2006
4. Хромушин В. «Джазовое сольфеджио», 2004

Часть III

Внеклассные мероприятия

СЦЕНАРИЙ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ «ВЕСЕННЯЯ ФЛЕЙТА»

Кадубинская С.Н.

*преподаватель фортепиано ККГП «Школа искусств»,
Аккайынский район с. Смирново*

Олесиук О.В.

*преподаватель хора КГУ «Средняя общеобразовательная
школа-комплекс эстетического воспитания №8» г.*

Петропавловск

Цель мероприятия:

1. Объединить в музыкальном мероприятии виды искусств, как инструментальное исполнительство, вокально - хоровое пение, хореография, художественно – литературная декламация.
2. Приобщение учащихся ДМШ к высокому искусству через непосредственное участие в театрализованной постановке.

Задачи:

1. Подготовить концертные номера.
2. Дать возможность учащимся попробовать свои силы на сцене в создании музыкального спектакля.

Действующие лица:

Ведущий.

Зима – ученица старшего класса хореографии.

Весна – ученица старшего класса музыкального отделения.

Учащиеся хорового и хореографических отделений.

Номера:

- 1.«Танец снежных хлопьев» - учащиеся хореографического отделения.
- 2.«Музыкально-танцевальный номер Зимы и льдинок» - учащиеся музыкального и хореографического отделений.
3. Танец «Подснежник» - учащиеся хореографического отделения.
4. Песня «Весна» - учащиеся вокального отделения.
5. Песня «Зима, не обижайся» - учащиеся вокального отделения.
6. Музыкально – танцевальный. номер: «Поединок Зимы и Весны» - все участники представления.
7. Муз. номер «Весенняя флейта». Учащаяся духового отделения.
8. Песня Весны. Учащаяся вокального отделения.

И только лишь весною и лето и зима

И будет и жара и холода
Я не хочу ничем обидеть осень
Но больше всех мне нравится весна

Припев

*(Во время последнего припева **появляется Весна. Весна спешит прийти на землю, но, чтобы вступить в свои права, она должна сыграть на флейте свою весеннюю мелодию).***

Ведущий:

Ещё не наступило пробужденье
Природы, погружённой в полусон.
Но лес в дремотно-сладостном томленьи
Уже готов капли встретить звон.

(Наталья Седова-Шмелёва) (Весна исполняет на флейте свою весеннюю мелодию, на экране видео файлы) Муз. номер «Весенняя флейта».

(Англ. нар. баллада. Неизвестный автор. «Greensleaves» - современная обработка.)

Ведущий:

Выглянул подснежник
В полутьме лесной —
Маленький разведчик,
Посланный весной.

Пусть ещё над лесом
Властвуют снега,
Пусть лежат под снегом
Сонные луга.

Пусть на спящей речке
Неподвижен лёд, —
Раз пришёл разведчик,
И Весна придет!

(Олег Чернов) (Со звуками флейты просыпается от зимнего сна земля и распускаются первые подснежники. Выходит свита Весны (подснежники), они исполняют свой весенний танец.) «Подснежники» (Берджик Сметана симфоническая поэма «Влтава». Современная обработка.)

Весна:

Как долог был мой путь сюда,
И нелегка дорога.

Волшебной музыки мотив
На флейте был в подмогу.

(Звучит тревожная музыка.)

Ведущий:

Но вдруг! Зима – королева холодных ветров
Одержит победу внезапно,
Расстелет повсюду свой снежный покров
И властвовать будет. Неважно,
Что ледяная ее красота
Ведь в этом величье царицы.

Белесых просторов слепит широта,
В которых легко раствориться.

(Татьяна Растяпина)

(Но в самый разгар торжества Весны, внезапно на бал врывается Зима. У нее коварные планы: завладеть волшебным инструментом своей соперницы - флейтой, сыграть на ней свою мелодию, чтобы остаться хозяйкой на земле. Зима и ее свита исполняют)

Танец «Зимы и снежных хлопьев».

(П. И. Чайковский «Вальс снежных хлопьев». Современная обработка.)

Зима:

Ложится снег под музыку Лиграна,
Скрывая грусть лесов невинной белизной,
Приходит Госпожа снегов и стужи поздно или рано,
Желая овладеть огромною страной.

(Эйрона)

Не рано ли взялись играть на флейте!
Моя зимняя песня еще недопета!
Пусть будет снег, мороз и вьюга,
Метель, сугробы, гололед!

Весна:

...не забывайте греть друг друга,
Когда зима тепло берет...
Что от души идет, от сердца,
Улыбка, нежность и добро.
Весна нужна всем ежедневно,
Чтоб сохранять в себе тепло.

(Татьяна Григорьева)

(Свита Весны пытается прогнать Зиму, они исполняют песню Дмитрия Трубочева)

«Зима, не обижайся»

1. Зима не обижайся, твое времечко прошло

Хотим мы, чтоб настало весеннее тепло

Чтобы запели птицы, и расцвела сирень

Чтобы гулять могли мы целый день

2. Мы зиму провожаем, встречаем мы весну

Пусть солнышко согреет и елку и сосну

И пусть порхают бабочки, и пусть поет скворец

И пусть, раскрывает клювик, маленький птенец

Припев:

Весною свежий ветер и светлее небеса

Становятся задорнее ребячьи голоса
Весною столько света, столько солнечной любви
Весною так прекрасны соловьи

(Звучит тревожная музыка)

Ведущий:

- Ну и дела, что за погода?
Кругом сугробы, снегопад.
Скажи, какое время года?
Зима? Весна? Вот это март!

(Артур Гарипов) (Зима с Весной вступают в решающий поединок за право исполнить каждая свою мелодию на флейте.)

Музыкально – танцевальный номер «Поединок Зимы и Весны».

(Н. Поганини «Каприз № 24. Совр. Обр-ка.)

(Весна играет на флейте, Зима вырывает флейту у Весны и так несколько раз, свита Зимы и Весны аккомпанирует под фонограмму на хрустальных фужерах. Весенняя мелодия флейты отразила последний натиск Зимы. Весна вступает в свои права, Зима вынуждена уступить флейту своей сопернице.)

Ведущий:

А музыка Весны звучала всё сильнее
И ветерок играл на флейте;
Играл он музыку полей –
И солнцу, что нам так ярко светит
И ощущение этой теплоты,
Ласкало нежно сердце.

И подпевали весело цветы,
И открывались окна, дверцы.
И пело Небо музыку Весны
И позабылись все невзгоды,
Касались пальцы тоненькой струны
Играя нам симфонию ПРИРОДЫ!

(Екатерина Пиксаева) (Весна и ее свита исполняют финальную песню автора Н. Княжинской, группы «Любэ».)

«Может знает лес».

1.Лес и поля,
Горы, реки и моря,
Даже небо и земля
Это ты, это я.
Пламя и лед,
Неподвижность и полет.
Непрерывный хоровод,
Все живет, все живет.

Припев:

Может знает лес

2.Купол небес
Полон тайн и чудес,
Полон бездны и огня
Для тебя, для меня.
Холод и зной,
И стремление и покой,
Как снежинки и цветы -
Это я, это ты.

Припев.

Высоту небес?
Может ведаёт река
Силу в облаках?
Или просто вновь
Родилась любовь,
И откуда, как весна,
К нам пришла она.

(Припев повторяется 3 раза. На последнем припеве герои покидают сцену.)

Список литературы:

1. <https://teksty-pesenok.ru/rus-lyube/tekst-pesni-mozhet-znaet-les/1842307/>
2. <https://text-pesni.com/pesnya/pokazat/565665988/ya-poyu/tekst-perevod-pesni-vesna-vesna-prishla-i-goroda-prosnulis/>
3. <https://stihi.ru/2018/10/29/1321>
4. <https://stihi.ru/2013/09/07/4270>
5. <https://astv.ru/club/blog/sahalinskiy-parizh-blog-grigoriya-smekalova/QFtYjQYZokyfdRwsCa69PQ>

**СЦЕНАРИЙ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ КЛАССА ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО
МУЗЫКАЛЬНАЯ ГОСТИНАЯ «ПОСВЯЩЕНИЕ БЕТХОВЕНУ»
К 250-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА**

Асхатова Н.Р., Криворучик О. А.,

*Преподаватели фортепиано, концертмейстеры
КГУ «Комплекс «Колледж искусств- специализированная школа-интернат
для одарённых детей музыкально-эстетического профиля», г.Петропавловск*

Цель мероприятия: актуализация знаний учащихся о творчестве выдающегося композитора, формирование практических навыков в ходе исполнительской деятельности.

Задачи мероприятия:

Обучающие: формирование ценных художественных знаний, умений, навыков, художественного вкуса, опыта деятельности, уровня мотивации к обучению и самообразованию

Развивающие: развитие способностей к эмоционально-ценностному восприятию произведений музыкального искусства, мотивации к обучению и развитию творческих навыков, образного и логического мышления.

Воспитательные: воспитание художественно-ценностного отношения к музыкальному наследию, познавательного интереса к творчеству композитора,

культуры восприятия и поведения, познавательной активности, интереса и творческой инициативы.

Форма мероприятия: Музыкальная гостиная

В 2020 году исполняется 250 лет со дня рождения Людвига ван Бетховена.

Предстоящий год предлагает неисчерпаемые возможности открыть для себя заново великого немецкого композитора.

Людвиг ван Бетховен – это величайшее явление в мировой музыкальной культуре, композитор ещё при жизни ставший легендой. Он был настолько невероятно талантливым и целеустремлённым, что, даже потеряв слух, продолжал создавать свои, не имеющие равных, гениальные шедевры. Выдающийся маэстро стоял на пороге Романтизма в западноевропейской музыке и был непосредственным основателем новой эры, пришедшей на смену исчерпавшего себя Классицизма. В детстве выучившись игре на клавесине с его характерным кружевным звучанием, Бетховен впоследствии популяризировал фортепиано, создав 5 концертов, 38 сонат, около 60 пьес и несколько десятков других произведений для этого музыкального инструмента.

В ходе нашего мероприятия сегодня прозвучат произведения Людвига ван Бетховена в исполнении учащихся нашей школы класса обязательного фортепиано.

Сонатина фа-мажор исполняет Габдуллина Дарина

«Тирольская полька» исполняет Рамазанова Дария

В австрийском (а ныне немецком) городе Бонне 16 декабря 1770 года в семье тенора придворной капеллы Иоганна ван Бетховена появился на свет третий в роду Людвиг, после своего деда (баса, а затем придворного капельмейстера) и старшего брата. Сам факт рождения в семье потомственных певцов предопределил судьбу мальчика: он должен был стать музыкантом. Бетховен был старшим из 7 детей в своей семье, 4 из которых умерли еще в детстве.

Детство Людвига было скорее несчастным, чем счастливым. Отец много пил, поэтому денег катастрофически не хватало даже на самые простые вещи. Комнатка Людвига располагалась на чердаке, она была настолько маленькой, что в ней едва нашлось место для железной кровати и старого клавесина. Творческие наклонности проявились у Людвига в раннем детстве, и это не ускользнуло от внимания отца. В те годы везде гремело имя Амадея Моцарта, и отец задумал сделать из сына еще более успешного музыканта, чем прославленный композитор.

Чтобы понять, насколько сын музыкально одарен, Иоганн усадил его одновременно за пять инструментов – клавесин, орган, скрипку, альт и флейту. Мальчик много часов проводил за занятиями музыкой, если где-то ошибался, тут же был избит и выпорот.

Четырехлетний малыш занимался на клавесине по 6 часов в день, а если отец приказывал, то еще и ночью. Столь уникальных способностей, как у нашумевшего своей виртуозной игрой Вольфганга Моцарта, у Людвига не проявилось, но незаурядный талант к музыке определенно был.

Впервые юный маэстро выступил на публике в 7 лет 26 марта 1778 г.

Мама поддерживала сына, как могла, и именно благодаря ей появились первые конспекты его импровизаций. Природа дала этому ребенку невероятный талант, но развивался он мучительно и сложно. Бетховен просто погружался в создаваемую им музыку, и зачастую пребывал в состоянии полной отрешенности от внешнего мира. Отец будущего гения страдал от алкоголизма и зарабатывал на свою выпивку концертами сына

В 1782 году в Бонн приехал органист и композитор Кристиан Готлоб Нефе. Он стал настоящим учителем Бетховена. Нефе сразу понял, что у мальчика талант. Он познакомил Людвига с «Хорошо темперированным клавиром» Баха и произведениями Генделя, а также с музыкой старших современников: Ф. Э. Баха, Гайдна и Моцарта. Благодаря Нефе, было издано и первое сочинение Бетховена — вариации на тему марша Дресслера. Бетховену в то время было двенадцать лет, и он уже работал помощником придворного органиста.

Семья Бетховенов была небогата, а после смерти деда и вовсе обнищала. В 14 лет юный Людвиг был вынужден бросить школу и помогать отцу в содержании семьи, работая помощником органиста в придворной капелле.

До этого мальчик учился в школе, где немецкий язык и арифметика были на втором плане после латыни и музыки. Уже в юности Бетховен свободно читал и переводил Плутарха и Гомера, но умножение и правописание так и остались для него тайной за семью печатями.

В 1787 году Бетховен посетил Вену, где состоялась его встреча с Вольфгангом Амодеем Моцартом. Прослушав импровизацию Бетховена, Моцарт воскликнул: «Он всех заставит говорить о себе!»

Но занятия так и не состоялись: Бетховен узнал о болезни матери и вернулся в Бонн. Когда в 1787 году мать Людвига умерла, а отец запил больше прежнего, ответственный и дисциплинированный юноша взял на себя содержание младших братьев. Он устроился на должность альтиста в придворном оркестре, благодаря чему познакомился с разнообразием мира оперы.

В 1789 году Бетховен, желая продолжить образование, начинает посещать лекции в университете. Как раз в это время в Бонн приходит известие о революции во Франции. Идеи Французской революции: свобода, равенство, братство – нашли горячий отклик в душе Бетховена. Им он оставался верен всю жизнь.

В 21 год – в 1791 г. – Людвиг ван Бетховен переезжает в Вену в поисках хорошего учителя, где и проводит всю свою жизнь. Некоторое время молодой человек занимался с Гайдном. Но Йозеф Гайдн опасался, как бы не схлопотать проблем из-за

вольнодумного и резкого в выражениях ученика. А Людвиг, в свою очередь, чувствовал, что Гайдн – не тот человек, который может его чему-нибудь научить. В конечном итоге обучением Бетховена занялся Сальери.

Ранний венский период творчества молодого композитора биографически тесно связан с именами австрийского придворного князя Лихновского, русского вельможи Разумовского, чешского дворянина Лобковица: они покровительствовали Бетховену, поддерживали материально, их имена значились на титульных страницах рукописей композитора. Вместе с тем, Бетховен очень дорожил чувством собственного достоинства и никогда не позволял своим знатым покровителям попыток указать на его низкое происхождение.

В 1790-е годы Бетховен сочиняет в основном камерную и фортепьянную музыку, а в 1800-х начал писать свои первые симфонии, создал единственную ораторию («Христос на Масличной горе»).

В 26 лет у великого композитора начались проблемы со слухом, а в течение последующих 20 лет проблема постепенно усугублялась, пока он полностью не стал глухим. Более того, день и ночь его мучил непрекращающийся звон в ушах, связанный со спецификой его заболевания. Биография Бетховена гласит что, будучи неслышащим, композитор компенсировал свой недостаток с помощью так называемых разговорных тетрадей. Туда во время беседы друзья записывали для него свои реплики. Разговорными тетрадями композитор пользовался приблизительно последние десять лет, а до того его выручала слуховая трубка, которая хранится теперь в Музее Бетховена в Бонне. Но глухота не воспрепятствовала сочинению музыки. Бетховен пользовался специальной палочкой, прикрепленной одним концом к передней панели фортепьяно. Зажимая другой конец палочки зубами, он «чувствовал» издаваемый инструментом звук благодаря передающейся по палочке вибрации.

Когда к 1811 году маэстро полностью потерял слух, он стал редко выходить из дома. Публичная игра на фортепьяно была основным источником доходов виртуоза, а также он постоянно давал уроки музыки представителям аристократии. С потерей слуха для Бетховена наступили тяжелые времена.

«Экосез» исполняет Омиржан Рахат

Сложности преследовали Людвиг не только в творческой биографии, но и в личной жизни. Он хоть и мог общаться с аристократической элитой, но все равно в их глазах оставался простолудином. Это не давало ему никакой надежды завоевать сердце благородной девушки. В 1801-м Бетховен воспылил страстью к юной графине Джульетте Гвиччарди. Это была неразделенная любовь, девушка отдала предпочтение графу фон Галленбергу, и вышла за него замуж. Людвиг был унижен и раздавлен, он пишет «Лунную сонату», которую с тех пор ассоциируют как гимн неразделенных чувств. Сонату № 14 поэт Л. Рельштаб впоследствии

назвал «Лунной», и, хотя это название подходит лишь к первой части, а не к финалу, оно закрепилось за всем произведением.

В 1804-1810-м годах композитор питает нежные чувства к Жозефине Брунsvик, вдове графа Йозефа Дейма. Женщина тоже увлеклась Людвигом, она принимает ухаживания, отвечает на его письма. Но родственники Жозефины настояли на прекращении этого романа, они уверили ее, что из этого простолюдина никогда не получится достойной партии. Разрыв был очень болезненным, Бетховен решил принципиально жениться на ком попало, и предлагает замужество Терезе Мальфати. Но и здесь его ждал отказ, после которого музыкальное наследство композитора обогатилось пьесой «К Элизе».

После смерти Бетховена в потайном ящике его гардероба было обнаружено письмо «К Бессмертной возлюбленной». Кому из своих возлюбленных было адресовано это послание: Терезе Брунsvик, Джульетте Гвиччарди, Жозефине Брунsvик, Беттине Brentано? Многие потом будут спорить о том, кому именно адресовано послание. Но маленький факт указывает именно на Джульетту Гвиччарди: рядом с письмом хранился крохотный портрет возлюбленной Бетховена, выполненный неизвестным мастером.

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений. Бетховен создал в этом жанре уникальные образцы, среди которых знаменитые «Патетическая», «Лунная», «Аврора», «Аппассионата». Характерные для Бетховена темы, манера их изложения и развития, драматизированная трактовка сонатной схемы, новая ритмика, новые тембровые эффекты впервые появились в фортепианной музыке.

Его влечение к этому жанру было особенно устойчивым. Фортепианная соната непосредственно отражала все многообразие творческих поисков. Напомним, что этот выдающийся виртуоз на фортепиано даже импровизировал чаще всего в сонатной форме. В пламенных, оригинальных, необузданных импровизациях Бетховена зарождались образы его будущих больших произведений.

Фортепианную сонату можно было бы назвать «творческой лабораторией» композитора. Среди многообразия сонат у композитора есть и сонатины. Сонатина – это уменьшительное от итальянского *sonata* и означает – небольшая и технически нетрудная соната. Первая часть сонатины обычно пишется в лаконичной сонатной форме с кратко изложенными темами, не подвергающимися существенному развитию. Разработка в ней часто отсутствует или заменяется небольшим связующим переходом от экспозиции к репризе. Сонатина обычно отличается от сонаты большей простотой содержания, меньшими масштабами, сравнительной легкостью исполнения.

Сонатина фа-мажор исполняет Рамазанова Дария

Сонатина соль-мажор исполняет Илени Эвелина

Творческое наследие Бетховена огромно: 9 симфоний, 11 увертюр, 5 концертов для фортепиано с оркестром, 6 юношеских сонат для фортепиано, 32 сонаты для

фортепиано, 10 сонат для скрипки и фортепиано, Концерт для скрипки с оркестром, 5 сонат для виолончели и фортепиано, 16 струнных квартетов, 6 трио, Балет «Творения Прометея», Опера «Фиделио», Торжественная месса, Вокальный цикл «К далёкой возлюбленной».

Среди девяти симфоний большей популярностью пользуются 5-я, 6-я, и 9-я симфонии.

5 симфония. Бетховен охарактеризовал начало Пятой симфонии как «стук Судьбы в дверь». Позже первые аккорды этой симфонии будут использоваться как пароль для союзников во время Второй мировой войны, поскольку по стечению обстоятельств именно эта мелодия в азбуке Морзе обозначает латинскую «V» («Victory» – победа).

6 симфония. Бетховен был первым, кто в музыке попытался воспроизвести звуки перепелки, кукушки и соловья – и все это в рамках одной симфонии – № 6, «Пасторальной».

9 симфония. В 1824 г. состоялась премьера Девятой симфонии. Бетховен в паре с дирижером Михаэлем Умлауфом руководил оркестром. После исполнения симфонии публика устроила бурную овацию. Но великий композитор не слышал ни похвалы слушателей, ни игры оркестра. Тогда одна из хористок взяла дотоле стоявшего лицом к оркестру Бетховена за руку и повернула к залу, чтобы он мог видеть тот восторг, который его творение вызвало у публики.

Финал Симфонии № 9 – «Ода к радости» – это первая в истории западноевропейской музыки попытка ввести хор в каноническую симфонию. «Ода к радости» (отрывок из знаменитой Девятой симфонии) является официальным гимном Евросоюза.

«Фиделио». За всю жизнь Бетховен написал лишь одну оперу – «Фиделио», – которая и поныне считается выдающимся образцом классической музыки.

Композитор очень ценил дружбу и никогда не позволял своим близким друзьям жить в нужде. Бетховен говорил, что пока у него есть кусок хлеба, он поделится им с другом, а если и у самого не будет ни гроша за душой, он просто сядет за стол работать.

Бетховен также сильно выделялся своим внешним видом среди дам и кавалеров того времени. Почти всегда его находили небрежно одетым и непричесанным.

Бетховен отличался крайней резкостью суждений и поведения. Однажды, когда он играл в публичном месте, один из гостей начал разговаривать с дамой; Бетховен тотчас оборвал выступление и добавил: «Таким свиньям я играть не буду!». И никакие извинения, и уговоры не помогли.

В другой раз Бетховен гостил у князя Лихновского. Князь очень уважал композитора и был поклонником его музыки. Он захотел, чтобы Бетховен сыграл перед собравшимися. Композитор отказался. Лихновский стал настаивать и даже

приказал выломать дверь комнаты, где заперся Бетховен. Возмущённый композитор покинул имение и вернулся в Вену. Наутро Бетховен отправил Лихновскому письмо: «Князь! Тем, чем являюсь я, я обязан самому себе. Князей существуют и будут существовать тысячи, Бетховен же — только один!»

Однажды Бетховен и Гёте, гуляя вместе в Теплице, встретили находящегося там в это время императора Франца в окружении его свиты и придворных. Гёте, отойдя в сторону, склонился в глубоком поклоне, Бетховен прошёл сквозь толпу придворных, едва притронувшись к шляпе.

«Танец» исполняет Илени Эвелина

«Контрданс» исполняет Темирбаева Аружан

В 1826-м Людвиг сильно заболел, у него диагностировали воспаление легких. Помимо этой болезни, он сильно страдал от желудочных болей. Доктор не смог назначить правильную дозу лекарства, поэтому болезнь продолжала прогрессировать. На протяжении шести месяцев Бетховен не вставал с постели. Его постоянно навещали друзья, предпринимавшие попытки хоть как-то облегчить состояние больного.

Людвиг ван Бетховен умер 26 марта 1827 года, ему шел 56 год. Природа разразилась в этот день грозой, что непривычно для марта, а в сам момент смерти грянул громовой раскат. Проводить выдающегося композитора в последний путь собралось двадцать тысяч человек, во главе похоронной процессии шел Франц Шуберт. Местом упокоения Бетховена стало Вэрингское кладбище Церкви Святой Троицы.

После смерти Бетховена в потайном ящике его стола были обнаружены несколько документов, которым он, видимо, придавал особенное значение и потому хранил их многие годы. Одним из таких сохранённых документов было пронзительное письмо-монолог, написанное им в октябре 1802-го года. В то время Бетховен находился неподалёку от Вены, в деревушке Гейлигенштадт, и именно поэтому и из-за характера текста это письмо получило название «Гейлигенштадтского завещания».

В Гейлигенштадт Бетховен уехал по рекомендации врачей в надежде поправить пошатнувшееся здоровье и восстановить душевное равновесие. Причиной серьёзного душевого кризиса у композитора был окончательный вердикт врачей — Бетховен терял слух и болезнь была неизлечима. Великому музыканту грозила полная глухота, но как скоро должен был наступить день, когда слух покинет его навсегда, точно предсказать не мог ни один из врачей. Способность слышать Бетховен полностью потерял лишь к 1818-му году, но в 1802-м году знать об этом предстоящем шестнадцатилетнем погружении в полную глухоту он не мог и был в абсолютном отчаянии. Как музыкант он не видел больше для себя профессионального будущего и мысли о самоубийстве стали навязчивой идеей. Именно это состояние духа и мысли подвигли Бетховена написать это пронзительное письмо, которое так никогда и не было им отправлено адресатам

— его родным братьям.

Но даже на самой грани, серьёзно думая о последнем шаге, Бетховен продолжал писать музыку. И, наверное, именно то, что звучало в нем и помогло ему преодолеть этот кризис и принять решение жить дальше, что бы будущее ему не готовило.

После смерти композитора осталось несколько заметок в тетради, которые позже получили название «Неоконченная Десятая симфония Бетховена». В конце 2010-х годов у команды музыковедов и программистов появилась идея завершить это музыкальное произведение при помощи искусственного интеллекта и приурочить это событие к 250-летию со дня рождения композитора, который будут отмечать в декабре 2020 года.

Людвиг ван Бетховен – один из самых гениальных композиторов, дирижеров, пианистов. Его считают последним представителем венской школы классицизма. Но его произведения нельзя ограничить рамками какого-то одного направления, в них романтизм сочетается с классицизмом, в них весь композитор и его гениальная личность. Он писал музыку, которая заставляет плакать и смеяться, взлетать ввысь и стремительно падать вниз. Она вдохновляет и окрыляет, дает надежду на то, что в жизни возможно достичь всего, даже самого невероятного. Ее слушают уже более двух веков и будут слушать вечно, эта музыка бессмертна, как и ее автор – Людвиг ван Бетховен.

Рефлексия: «А напоследок я скажу...» (отзывы учащихся о мероприятии, напутственные слова педагогов)

СЦЕНАРИЙ ЛЕКЦИИ-КОНЦЕРТА «О ЧЁМ РАССКАЗЫВАЕТ МУЗЫКА»

Васильева Е.В.

Завуч, преподаватель Истории искусств ДХШ

Рачинская С.И.

преподаватель фортепиано, концертмейстер ДМШ № 1г.Костанай

Ведущий из Детской художественной школы:

Здравствуйтесь ребята. Вы не раз слышали о взаимопроникновении искусств – музыки, живописи, поэзии. Взаимообогащая друг друга, они усиливают эмоциональные чувства зрителя, слушателя. Поэтому сегодня у нас, в нашем храме художеств, в гостях мастера музыкального искусства и их ученики.

Ведущий из Детской музыкальной школы: Тема нашего сегодняшнего разговора – «О чём рассказывает музыка». Это будет беседа о том, что может музыка передать, что нужно для того, чтобы музыка была понятна и ясна для слушателей.

Для того, чтобы по-настоящему понимать то, о чём рассказывает музыка, нужно знать, что она имеет свой особый язык. Нужно знать, что музыка по-своему, не так как,

скажем, живопись или скульптура, или поэзия рассказывает о жизни. Особая сила и отличие музыки в том, что она способна глубоко волновать человека, заставляя его чувствовать и переживать.

Музыка по-своему рассказывает о том, что нас окружает. Посмотрим за окно: яркое солнце струится сквозь стекло, слышна капель, веселый гомон, но уходящая зима еще белеет своим снегом, пугает метелями, и мы мысленно переносимся в зиму.

Ведущий из ДХШ: Немало произведений художников, изображающих зиму. Сколько этюдов, пейзажей, картин посвящено привольным заснеженным просторам: Бялыницкий-Бируля «В конце зимы», Сидоров «Мороз и солнце», Косенков «Бегущие тени». А вот и работы наших ребят. /Ведущий показывает несколько работ учеников/.

Вот мы видим зимний вечер, мчатся сани, художник искусно передает свет луны, сверкающий снег, укутанного седока, взлохмаченные конские гривы. И вот мы слышим, как звучит колокольчик, привязанный к сбруе лошади, хруст снега...

А сколько стихов и прекрасной прозрачной прозы написано о зиме. Известные строки Пушкина дополняют картины художников:

«Сквозь волнистые туманы пробирается луна,
На печальные поляны льёт печальный свет она.
По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный утомительно гремит»

Ведущий из ДМШ: Сейчас мы услышим музыкальное произведение под названием «Зимняя дорога». Постарайтесь увидеть в своём воображении снежную степь, звон колокольчиков и тройку лошадей.

1. *(учащаяся ДМШ исполняет произведение: Ходош. «Зимняя дорога» Исп. Камила Файзулина).*

Что же получается? Художник, рисующий дорогу, поэт, описывающий зиму стараются приложить всё своё мастерство, чтобы передать зрителю или читателю то, что они задумали. А музыка помогает им в этом, сразу же передаёт простым и ясным языком звуков именно то чувство, которое хотели вызвать художник и поэт.

Ведущий ДХШ: Ребята, какие картины у вас возникли при прослушивании произведения? (ответы детей) У каждой своей картины. А какие чувства, настроение? А вот чувства и настроение во многом схожи. Вот в этом, наверное, и заключается великая сила музыки. Она не может что-то точно описать, выразить. Музыка чаще вызывает какие-либо чувства, настроение – веселье, радость, или наоборот тоску, печаль. А есть ли такие музыкальные произведения, которые очень образно рисуют задуманную автором картину?

Ведущий ДМШ: Есть очень много случаев, когда музыка рисует что-нибудь определённое. Например, пение соловья, удары грома, стук колёс поезда. Такая музыка называется – программной. Само название сразу наталкивает слушателей на рисование

музыки, на её осмысление, позволяет фантазировать, придумывать, дорисовывать в своем воображении те картины, которые предложены.

Сейчас мы услышим две пьесы из сюиты «Лесные картины». Давайте сразу поговорим, что можно нарисовать? (ответы детей: лес, деревья, цветы, птицы, грибы, небо.)

-А можно ли нарисовать восход солнца? А луч солнца?

2. (учащиеся ДМШ исполняют произведения: **Парцхаладзе. «Солнечный луч», «Белка-непоседа» исп. Камила Файззулина и Ангелина Енокян.**

Вопросы: ребята, что вы слышали, какие образы у вас возникли? (ответы слушателей)

Ведущий ДХШ: По содержанию музыка может быть развлекательной, лёгкой и серьёзной. Сейчас я попрошу вас набраться терпения и послушать музыку серьёзную. А исполнять её будет Солистка филармонии Елена Малыгина. Посмотрите, какой у неё инструмент. Кто знает, что это за инструмент? Скрипка очень красива, и, наверное, поэтому её называют королевой оркестра.

Сонату можно сравнить с романом, большим, продолжительным. Как мы знаем в романе много героев и у каждого своя миссия. Так и в сонате вы услышите несколько тем. Давайте сразу договоримся, как истинные художники фантазируйте, рисуйте, домисливайте. Вы услышите – как в музыке передаётся ощущение раннего весеннего утра, солнце, яркий, красивый день. Услышите и гром, который предвещает дождь, и ветер, наверное, кому-то услышится в музыке.

(выступление солистов филармонии, лауреатов международных конкурсов Елены Малыгиной и Светланы Рачинской)

5. Бетховен. Весенняя соната.

Сегодня мы говорим о «красках» музыки, о тех средствах с помощью которых композитор рисует музыку. Очень важным средством является темп. Музыка быстрая, чаще всего – радостная, стремительная, порывистая. А музыка медленная - больше повествовательная, может передавать горе, грустные мысли. Она печальная - так порой говорят. Сейчас мы послушаем произведение П.И. Чайковского «Мелодия». И конечно мы вам предложим её проанализировать и мысленно нарисовать.

6. П.И. Чайковский. «Мелодия»

Ведущий ДМШ: Мы сейчас с вами окунулись в мир серьёзной, лирической музыки. Но музыка может быть и веселой, задорной. Сейчас мы вам предложим две пьесы с программным названием. (Кто помнит, что значит *программная* музыка, мы уже об этом говорили?) (ответы учеников). Вы все бывали в цирке. Что вам приходит в голову, когда вы слышите слово цирк? (ответы) А теперь послушаем произведение композитора.

7.М.Парцхаладзе.«В цирке» Ангелина Енокян.

А вот вам еще интересная тема приключенческого жанра- Бармалей. Многие из вас читали произведения.... Какой образ Бармалея у вас возникает? Он добрый или злой?

А может он смешной? А может неуклюжий? Давайте послушаем мнение композитора в исполнении Тани Гончаренко.

8. Слонимский. Бармалей. Таня Гончаренко

Ведущий ДХШ: Ребята, так какого Бармалея вы нарисовали? Смешного или злого, с усами или без? (ответы детей). Вот видите, как вы уже научились слушать музыку и включать свое воображение. Вы сегодня побывали и в цирке, и в лесу, услышали пенье птиц, кто-то прокатился по зимней дороге. Сколько образов рисует музыка. Но, все же главная сила музыки заключается в том, что она способна будить чувства необыкновенной силы, передавать переживания, когда душа буквально поет, а порой и плачет. Сейчас вы услышите произведение, передающее глубокие чувства печали, горя.

9. Лядов Прелюдия. Гончаренко Татьяна.

Звучит стихотворение Михаила Исаковского: **«Здесь похоронен красноармеец»**

Куда б ни шел, ни ехал ты,
Но здесь остановись,
Могиле этой дорогой
Всем сердцем поклонись.
Кто б ни был ты - рыбак, шахтер,
Ученый иль пастух, -
Навек запомни: здесь лежит
Твой самый лучший друг.
И для тебя, и для меня
Он сделал все, что мог:
Себя в бою не пожалел,
А родину сберег.

10.Коровицын «У вечного огня»

Ведущий ДМШ:Ребята, мы сегодня поговорили о музыке, о том, как правильно ее слушать, нам очень хочется, чтобы вы поняли, что для того, чтобы любить и ценить прекрасное искусство музыки, важно ее понимать. А это достигается путем систематического соприкосновения с ней.

Ведущий ДХШ: Ребята, поблагодарим наших дорогих гостей за трогательную встречу с музыкой. В концерте принимали участие: учащиеся музыкальной школы, преподаватель детской музыкальной школы Рачинская Светлана Игоревна, солистка филармонии Елена Малыгина.

Список литературы

1. Михеева Л.В.Музыкальный словарь в рассказах. Москва «Советский композитор»,1984.
2. Исаковский М.В. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. Москва, Ленинград: Советский писатель, 1965.
3. Пушкин А.С.Зимняя дорога. Избранные сочинения в 2х томах. Том I 281с.

СЦЕНАРИЙ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ ПО КЛАССУ СКРИПКИ «В ГОСТЯХ У ЦАРИЦЫ МУЗЫКИ».

Ерзакова А.Г., Яворская Ю.В.

Преподаватели по классу скрипки

КГУ «Комплекс колледж искусств – специализированная школа – интернат для одарённых детей музыкально – эстетического профиля» г. Петропавловск

Тема: Значение скрипичных штрихов и интонирования в раскрытии художественного образа в произведениях. Закрепление пройденного материала. Театрализованный концерт «В гостях у Царицы Музыки».

Урок дан по адаптированным рабочим программам «Специальный инструмент. Скрипка», «Исполнительская практика».

Тип урока: Открытый театрализованный концерт «В гостях у Царицы Музыки».

Урок комплексного применения знаний и умений в процессе концертного исполнения.

Цель урока: Расширение кругозора учащихся и способность использовать пройденный материал.

Представленный материал предназначен для использования, в качестве сценария внеклассного мероприятия, для учащихся начальных классов ДМШ.

Задачи:

Образовательная – подведение итогов полученных знаний в интересной для ребёнка форме; закрепление понятийного аппарата; способствовать расширению творческих возможностей учащихся вовремя публичных выступлений.

Развивающая – формирование творческой активности учащихся с учётом возможностей каждого ребёнка в различных видах музыкальной деятельности (сольное выступление, игра в ансамбле, слушание музыки).

Воспитательная - воспитание у учащихся любви к музыке и к своему инструменту, формирование благоприятного морального климата между родителями и детьми.

Обеспечение занятия:

Инструменты: скрипка, фортепиано.

Наглядные пособия: карточки с изображением нот, элементы костюмов (эмблемы).

Действующие лица и исполнители: Сказка, Царица музыки, Колобок, Зайка, Волк, Медвежонок, Лиса.

Музыкальное сопровождение: Е. Коннова «Приключения Колобка». Исполняет Царица музыки и концертмейстер.

Урок проводится в большом классе для групповых занятий.

Учащиеся приходят за 40 минут до концерта, чтобы прорепетировать свои произведения, совместные стихи, настроить инструменты, прикрепить эмблемы.

План мероприятия:

1. Вступление. Рассказ о трагедии, случившейся с Царицей Музыки, приглашение детей в сказку.
2. Театрализованный музыкальный концерт, на основе сказки «Приключения Колобка» музыка - Е. Коннова. Выступления учащихся.
3. Игра «Угадайка»
4. Передача найденных ноток Царице Музыки, совместное прочтение стиха о нотах.
5. Заключение.

Ход урока.

Сказка: здравствуйте, ребяткишки

И девчонки, и мальчишки

И худышки, и крепышки

Озорные шалунишки.

Мы пришли к вам неспроста

Познакомимся сперва.

Несравненна и мила, так прекрасна и свежа

Всех мелодий мастерица – Музыкальная Царица

Тот, кто в музыку влюблен, каждый с детства с ней знаком.

Концертмейстер исполняет фоном музыкальную композицию.

Однажды, Сказка невзначай

Царицу позвала на чай.

И так как музыку любила

Нотки с собой взять попросила.

За чаем время пролетало

А Царица все играла.

И совсем не замечала

Как Нотки прыгали, плясали

Дальше, дальше забегали

И домой путь потеряли.

И теперь Царица ждет

Кто же музыку спасет?

Кто придет за ней в мир Сказки

И все нотки соберет?!

А чтобы нотки отыскать, нужно сказку нам сыграть!

Сказка – Предлагаю нам всем погрузиться в давно знакомую сказку о путешествии Колобка, и помочь герою найти все-все нотки для любимой Царицы Музыки.

Начинается сказка. Царица Музыки очень тихо, показывая, что она где-то далеко, исполняет основную тему Колобка.

Сказка - Жил-был старик со старухой.

Просит старик: «Испеки, старуха, колобок».

- «Из чего-печь-то? Муки нет».

- «Э-эх, старуха! По коробу поскреби, по сусекам помети; авось муки и наберется».

Взяла старуха крылышко, по коробу поскребла, по сусеку помела, и набралось муки пригоршни с две. Замесила на сметане, изжарила в масле и положила на окошечко постудить.

На сцене появляется Колобок и исполняет задорное произведение.

(Например: И.Брамс «Петрушка»)

Сказка - Колобок полежал-полежал, да вдруг услышал из окна тоскливую мелодию потерявшихся ноток. Не теряя времени, он решил помочь Царице Музыки. Скатился Колобок с окна на лавку, с лавки на пол, по полу да к дверям, перепрыгнул через порог в сени, из сеней на крыльцо, с крыльца на двор, со двора за ворота, дальше и дальше.

В музыкальном сопровождении звучит лейтмотив Зайки.

Сказка - Катится колобок по дороге, а навстречу ему заяка.

Зайка - Здравствуй, здравствуй колобок. Куда путь свой держишь?

Колобок - Да вот пытаюсь помочь Царице Музыки найти потерянные нотки. Может ты видела хоть одну из них?

Зайка - Есть у меня одна нотка, но мне она и самой нравится! Просто так я ее тебе не отдам. Вот угадаешь песенку, которую я тебе сыграю, тогда и получишь нотку! Но учти, никто еще не смог отгадать, что это за мелодия.

Исполняет знакомую для всех детей пьесу из начального репертуара скрипачей.

(Например: Шуман «Марш»).

Колобок - Кажется я знаю, что это за произведение: пунктирный ритм, (думает и загибает пальцы) призывные интонации, да и играешь ты очень активным штрихом. Думаю — это Марш. Да, это Марш! Точно!

Зайка (расстроено) - и как же ты угадал, эх **придется** отдать тебе нотку!

Колобок – Да ты ведь и сама можешь отдать нотку Царице Музыке, пойдем вместе остальные искать! Вдвоем веселее!

Сказка - И покатился Колобок дальше, а за ним и Заяка запрыгал по дорожке.

В музыкальном сопровождении звучит лейтмотив Волка.

Сказка - Долго ли коротко ли шли наши друзья, да навстречу им вышел Волк.

Волк – Так, так, так. Интересно, интересно... Куда это вы вдвоем направляетесь?

Уж не Царицу Музыки решили выручать?

Колобок – Да, мы ищем для нее потерявшиеся нотки. Не находил ли ты случайно одну из них?

Волк – Ха! Уж не думаете ли вы, что я ее так просто вам отдам?

Зайка – Что же ты хочешь взамен?

Волк – Ну, если сможете отгадать мою музыкальную загадку, то тогда, может быть, я и отдам мою нотку. Я исполню вам начало произведения, а вы попробуйте его закончить. Исполняет начало, знакомого для детей произведения.

(Например: В.– А. Моцарт «Аллегретто».)

Колобок и зайка вместе (перебивая и останавливая музыку) – Конечно, мы знаем, что это за произведение!!!

Зайка - Какую же легкую загадку ты нам загадал!

Доигрывают произведение до конца.

Колобок – Я даже знаю, как оно называется - это «Аллегретто» Моцарта!

Волк – Да уж. Достойные соперники попались. Ничего не скажешь. Придется новую загадку придумывать. Да еще и нотку отдавать.

Зайка - Если хочешь, ты можешь пойти с нами и сам отдать нотку Царице Музыке!

Волк – Наверно вы правы. Может она сможет подарить мне новую музыкальную загадку, и тогда ее уж точно никто не разгадает.

В музыкальном сопровождении звучит лейтмотив Медведя.

Сказка – И решили наши герои вместе путь держать. Шли они дружно, помогали друг другу в дороге, да притомились немного. Сели отдохнуть, и только любимую песню запели, как слышат шум какой-то. Из-за куста к ним медленно направлялся довольный медвежонок, крепко держа только что пойманную нотку.

Медвежонок - Еле как смогла поймать эту проказницу. Вроде нотка одна, а звучала все время по-разному. Специально меня запутать решила, что бы я ее не нашла.

Зайка – Как это по-разному?

Колобок - Да очень просто! Смотрите, ведь она с собой знаки прихватила. Вот у нее и диэз и бекар рядом. Она по-разному звучала, вот и водила за нос медвежонка!

Волк – А я и забыл, что так бывает!

Медвежонок – А я, наоборот, ее хитрость сразу раскусила, потому что сама недавно выучила замечательную песенку. Просто волшебную! Она то веселая, то грустная. сейчас я ее вам сыграю.

Исполняет пьесу Д.Кабалевского «Клоуны».

Колобок – Какая прекрасная песенка! Надо ее обязательно выучить! Пошли вместе с нами, заодно научишь нас этой веселой мелодии!

Сказка - Итак весело напевая понравившуюся песенку, наши друзья пошли дальше, но не успели они пройти и 10 шагов, как увидели еще одну нотку. Да только было кинулись за ней, как вдруг нотка оказалась в ловких, проворных лапах Лисы.

В музыкальном сопровождении звучит лейтмотив Лисы.

Лиса - Ха-ха-ха! Вы меня опередить хотели? Ой, не могу! Я нашла уже три нотки, но вам их не видать, потому что я собираюсь собрать все семь потерянных нот. И тогда-то я стану новой Царицей музыки!

Колобок – Ну что ты дорогая, лисичка. Разве можно тебя обхитрить? Ты самая ловкая, самая проворная, и самая красивая! Но трех ноток тебе уже никогда не найти.

Лиса – Это почему же?

Волк – Потому что, каждый из нас нашел по одной нотке, и мы дружно несем их Царице Музыки, и за это получим от нее награду!!

Лиса – Ха! Не видать вам награды, как своих ушей. Потому что, я вам свои нотки не отдам!

Зайка – Давай сыграем в игру. Если ты победишь, то мы отдадим тебе свои нотки, а если мы, то ты пойдешь с нами и отдашь свою находку Царице Музыки!

Колобок – Правила простые: ты должна просто отвернуться и узнать в какой части смычка мы играем.

(К зрителям, прикрывая рот рукой) - Ведь всем известно, что «деташе» должно звучать в каждой части смычка одинаково!

Лиса - Ладно уж. Давайте свою игру. (Отворачивается).

Игра «Угадайка». Герои по очереди исполняют штрих «деташе» в разных частях смычка. Лиса пытается отгадать, но проигрывает.

Лиса – Не может быть! Вы просто решили меня провести! Давайте-ка сыграем в мою игру! Кто сможет угадать, что за произведение я исполню, тот и станет владельцем всех ноток!

Исполняет, например, «Менуэт» Й. Гайдна.

Колобок, Волк, Зайка и Медвежонок совещаются между собой.

Медвежонок – Эх Лиса, Лиса. Ты играла такую знаменитую мелодию. (Называет произведение и автора). Мы не будем забирать у тебя твои нотки, хоть ты это и заслужила. Просто пойдём с нами к Царице Музыки, и может быть, она пригласит тебя стать ее придворным музыкантом! Будешь выступать у нее на балах, ведь ты прекрасная исполнительница!

Лиса – Ладно уж, пойдёмте. Посмотрим на вашу Царицу Музыки!

Сказка – Так и пошли они все вместе, предвкушая предстоящую встречу с Царицей Музыки! И, как всегда, это бывает в сказках, то, что нам так желанно само нас находит!!!

Царица Музыки - Неужели это мои храбрые герои идут! Как же долго я вас ждала!

Колобок - Мы принесли Вам самые прекрасные нотки, которые только смогли найти.

У радуги семь красок,

У музыки семь нот.

Нам каждый цвет прекрасно

Для ноток подойдет!

Зайка - Возьмусь за кисти смело,

Устрою балаган:

Цветным и ярким сделать,

Хочу я нотный стан!

Волк - Я «До» рисую красным,

Задорным, рыжим – «Ре»,
А желтым «Ми» раскрашу,
Как солнце на дворе!

Медвежонок - Зеленая, живая
Пусть будет нота «Фа»,
«Соль» – нота голубая,
А синенькая – «Ля».

Лиса – Раскрашу фиолетовым
Тонюсенькую «Си».
Все ноты разноцветные,
Как на лугу цветы!

Царица Музыки - Я радужную лесенку
Внесла в свою тетрадь,
Хочу я разноцветные
Мелодии писать!

Сказка - Прекрасные мелодии смогли от зла спасти
Потерянные нотки назад приобрести
И вот царице музыки мы вместе помогли
Чтоб дружно с ней мы песенки играть и петь могли! *(Поклон всех артистов.*

Список литературы.

1. Гарлицкий М., Родионов К., Уткин Ю. Фортунатов К., Сборник «Хрестоматия для скрипки. Пьесы и произведения крупной формы» 1-2 класс ДМШ. М.: Музыка, 1990. – 46с.
2. Коннова Е. «Приключения Колобка». ADVENTURES OF THE KOLOBOK (BUN) Based on Russian Fairy Tale, [Электронный ресурс]: Musicaneo https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-335249_priklyucheniya_kolobka.html
3. Полак Ф. «Разноцветная музыка» [Электронный ресурс]: <https://stihi.ru/2017/09/01/6998>
4. Уткин Ю. Сборник «Хрестоматия для скрипки. Пьесы и произведения крупной формы». 3-4 класс ДМШ. М.: Музыка, 1990. – 48с.
5. Фортунатов К. «Юный скрипач». выпуск 2. М.: Советский композитор. – 61с.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
----------------------------	---

Часть I

Методические разработки

1. Хамзина А.С. Развитие творческого потенциала и личностных возможностей ребёнка в процессе обучения и воспитания (на примере участия в конкурсах)....	5
2. Команок Ю.В. Специфика работы преподавателей класса фортепиано в условиях дистанционного обучения.....	9
3. Каспарова Л.А. Развитие творческой фантазии как один из этапов в работе над художественным образом фортепианных произведений.....	11
4. Трофимова А. В. Работа в классе «Обязательного фортепиано».....	15
5. Пахомова М.В. Особенности работы концертмейстера в классе кларнета.....	23
6. Лапухина Е.Б. Особенности работы концертмейстера в классе гобоя.....	26
7. Сапожникова Н.В. Стилиевые особенности фортепианной музыки эпохи классицизма.....	30
8. Олесиюк О.В. Применение инновационных технологий и метода «битбокс» в работе с вокально – хоровым коллективом	33
9. Сонурова Ш.А. Работа над произведениями крупной формы в младших классах.....	35
10. Серикова Ю. В. Этюды Ф. Шопена – новая веха жанра.....	41
11. Байкенова Р. Т. Работа над техникой на примере этюдов Клементи и Мошковского.....	47
12. Бумбарь Т. Г. Значение творчества К. Черни для развития технических навыков учащихся.....	52
13. Исакова Ж. К. Этюды-картины С. Рахманинова ор.33 в репертуаре пианиста..	60
14. Юсупова Е. В. Особенности исполнения этюдов Ф. Листа.....	67
15. Коваль А.Е. Формирование и развитие профессиональных качеств пианиста в детской школе искусств.....	73
16. Латышева Л.А. Музыкальная память как важная составляющая творческого развития музыканта.....	79
17. Варюхина В.А, Лупаина Е.Г., Рачинская С.И. Внеклассная воспитательная работа и музыкально-просветительская деятельность ДМШ №1 города Костаная	84

Часть II

Открытые уроки

1. Киселёва Л.В. Открытый урок по сольфеджио на тему «Секунды от звука»... 87
2. Сапожникова Н.В. Открытый урок в 1 классе специального фортепиано «Преодоление технических трудностей в пьесах малых форм»..... 90
3. Вьюхова С.А. Открытый урок по фортепиано «Работа над пианистической техникой в младших классах на примере изучения гамм и этюдов К. Черни»...94
4. Евдокимова Н.А. Открытый урок по фортепианному ансамблю «Работа над музыкальными средствами выразительности в ансамбле».....98

Часть III

Внеклассные мероприятия

1. Кадубинская С.Н., Олесиук О.В. Сценарий внеклассного мероприятия «Весенняя флейта»..... 102
 2. Асхатова Н.Р., Криворучик О. А. Сценарий внеклассного мероприятия для учащихся класса обязательного фортепиано музыкальная гостиная «Посвящение Бетховену»..... 107
 3. Васильева Е.В., Рачинская С.И. Сценарий лекции-концерта «О чём рассказывает музыка»..... 114
 4. Ерзакова А.Г., Яворская Ю.В. Сценарий внеклассного мероприятия по классу скрипки: «В гостях у Царицы Музыки».....118
- Содержание..... 124